

Páginas monográficas de *El fingidor*

Cultura Negroafricana

Hoy se estila entre muchos blancos un ejercicio ideológico de autoinculpación occidental y —al margen de la valoración que se merezca este tipo de modas— el hecho es que ese «autorracismo» vergonzante se ha abierto un espacio idílico en el mercado cultural, cuyos beneficios recogen unos *lobbies* que, casualmente, son de lo más blanco y occidental. Al ya agotado mito del negro «bárbaro» sucedió el no menos perverso tópico del «pobrecito negro», víctima universal por antonomasia que, de este modo, sigue sin haber tenido la suerte de nacer en el lugar adecuado. A la postre, este apesadumbrado paternalismo acaba enaltecendo a la magnánima raza que lo ejerce, y prolonga subliminalmente el pecado original del africano, pues el «buen salvaje» no deja —por bueno— de ser salvaje. Ambos mitos coinciden en que funcionan mejor cuanto más se ignora cualquier atisbo de realidad positiva en ese continente, y mientras la imagen mediática de África se limite a hambrunas, pandemias y guerras despiadadas, la compasión de rutina relegará lo demás al silencio. ¿Qué lugar concedemos, por ejemplo, a la literatura y las artes del continente negro en la llamada cultura general? ¿Qué sabemos de su historia, de su geografía humana o de sus lenguas autóctonas?

A sabiendas de que no hay mayor racismo que la ignorancia, *El Fingidor* pretende con estas páginas monográficas llamar la atención sobre la dimensión menos abordada de este continente, su extraordinaria vitalidad, riqueza y complejidad cultural, e invitar al lector a asomarse por unas horas fuera de ese mundo del silencio al que lo relegan tanto una infausta prepotencia civilizacional como la mala conciencia y la farisaica condescendencia que la suele acompañar. Para ello, hemos acudido a una serie de autores, africanos y europeos, de probada solvencia en sus distintas especialidades: lingüistas, narradores, cineastas, músicos, artistas plásticos, críticos y docentes, con la idea de abarcar un amplio espectro de lo que es la cultura humanista negroafricana contemporánea.

Como contrapunto gráfico a esta mirada, se añaden unas ilustraciones que —salvo las que instruyen acerca del contenido específico de un artículo— proceden en gran parte de dos libros hoy casi inencontrables: *Les bronzes de l'Afrique Noire*, una edición del Museo del Hombre de París (1974), y *África Hoy*, publicado por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria en 1992, con abundantes muestras pictóricas de la exposición del mismo nombre (Las Palmas 1991, Groningen 1992 y México DF 1992). 1 *A. Pamies.*



Ilustración: Fernand Leger, esbozo para *La Création du monde* de Blaise Cendrars, 1923, inspirado en escultura angoleña.

Contenidos

Las lenguas de África/ Juan de Dios Laque Durán ● África y su población/ Piero Sanavio ● Una idea de la poesía senegalesa actual/ Amadou N Doye ● Los primeros años de Amadou Hampâté Bâ/ Antonio Lozano ● Literaturas africanas: Entrevista a Landry-Wilfrid Miampika/ Antonio Lozano ● La realidad literaria y lingüística de Guinea Ecuatorial/ Justo Boleakia Boleká ● El reto de África en la literatura/ Manuel Villar Raso ● Arte, concepto y magia: La escultura del África negra/ Cayetano Aníbal González ● Variaciones sobre el negro. La reconstrucción de un "otro" a través del arte/ Elvira Dyangani Ose ● África, Venezuela y los cimarrones/ Mariapia Ciaghi ● Evolución y tendencias del cine africano/ Clément Tapsoba ● Jazz africano/ Antonio Pamies ● Reseñas discográficas/ Jorge Córdova Moya ● Reseñas bibliográficas/ Clelia Durant.

Coordinan:

Antonio Lozano

Antonio Pamies

Wenceslao C. Lozano

Las lenguas de África

Juan de Dios Luque Durán

El problema de las lenguas en África

Se ha calculado que en África hay actualmente unas 1500 lenguas. Los cálculos varían según los criterios que se apliquen para determinar si una lengua ha de considerarse un dialecto o variante de otra o una lengua verdaderamente diferente. En cualquier caso la extraordinaria riqueza de lenguas de África sorprende a los europeos ya que en Europa el número de lenguas censadas, aunque varía en función de los criterios de definición utilizados, se calcula en unas 120 lenguas, de las cuales la mitad son lenguas minoritarias que pueden desaparecer pronto. Esto quiere decir que solamente el 3% de las 6.000 lenguas del mundo se encuentra en Europa.

La visión de África que puedan tener los europeos está influenciada y distorsionada por su propia historia. Europa y las lenguas indoeuropeas están marcadas por un peculiar desarrollo histórico. En éste existen procesos comunes con las lenguas africanas como son, por ejemplo, las grandes migraciones; la expansión de los indoeuropeos en Europa encuentra así su paralelo en la gran expansión de los pueblos bantúes en África. Existen sin embargo diferencias fundamentales. La más importante quizá es que en África no han existido lenguas con gran proyección cultural como el griego y el latín, ni ha existido, no al menos en la misma medida, una unificación espiritual a través de focos de influencia como son la religión o los modelos culturales desarrollados en Francia, Italia, etc.

El Escila y Caribdis del panorama lingüístico africano radica precisamente en que, aunque la abundancia de lenguas es una riqueza espiritual y cultural inapreciable, constituye al mismo tiempo un impedimento para la homogeneización de los Estados y el desarrollo educacional y científico. En África no existen *lenguas nacionales* autóctonas. Cualquier país africano cuenta con docenas de lenguas diferentes. Nigeria tiene 500 lenguas, la República Democrática del Congo más de 200 lenguas, Tanzania 120 y Angola 63. Esta riqueza es embarazosa en cuanto que un estado moderno necesita de lenguas de comunicación nacional lo mismo que de vías de comunicación o infraestructuras estatales.

El proceso de globalización promueve el uso del inglés, francés, portugués y español y otras lenguas europeas a costa de las lenguas indígenas. Estas lenguas, especialmente las tres primeras, son las lenguas de las antiguas metrópolis. Se usan y se promueven porque facilitan la integración en los Estados que poseen muchas lenguas indígenas y también porque favorecen la movilidad social, la interacción económica y el acceso a la ciencia y cultura más avanzadas. Naturalmente, sólo una parte, menos de un quinto de la población, llega a tener un dominio suficiente de estas lenguas internacionales.

Existen algunas lenguas que han llegado a tener gran importancia geográfica y cultural como el swahili y el hausa. En realidad, solo el swahili, con más de 75 millones de hablantes, puede considerarse como una gran lengua africana. Esta lengua se habla en Tanzania, Kenya, Uganda y en partes de la República del Congo. En estos países sirve como lengua diaria de intercomunicación para gentes que tienen otras lenguas vernáculas. El swahili se incluye entre las lenguas bantúes nororientales, dentro de la gran familia Níger-Congo. En su origen el swahili es una *lingua franca* que mezcla rasgos estructurales de las lenguas bantúes con amplio vocabulario árabe, portugués, inglés, etc. De hecho el swahili está entre las siete lenguas más habladas del mundo. El hausa se habla en una amplia zona que comprende parte de Nigeria, Benin, Togo, Ghana, Camerún, etc. La causa de su extensión se debe a que en siglos pasados los comerciantes hausas se expandieron por muchas zonas del África occidental y central. Como lengua vernácula o como lengua franca el hausa es hablado por más de 40 millones de personas.

Muchos países de África han optado por retener el uso de las lenguas de los antiguos poderes coloniales, no sólo



p á g i n a s
monográficas



John Fundi (Mozambique). Madera de ébano (1990)

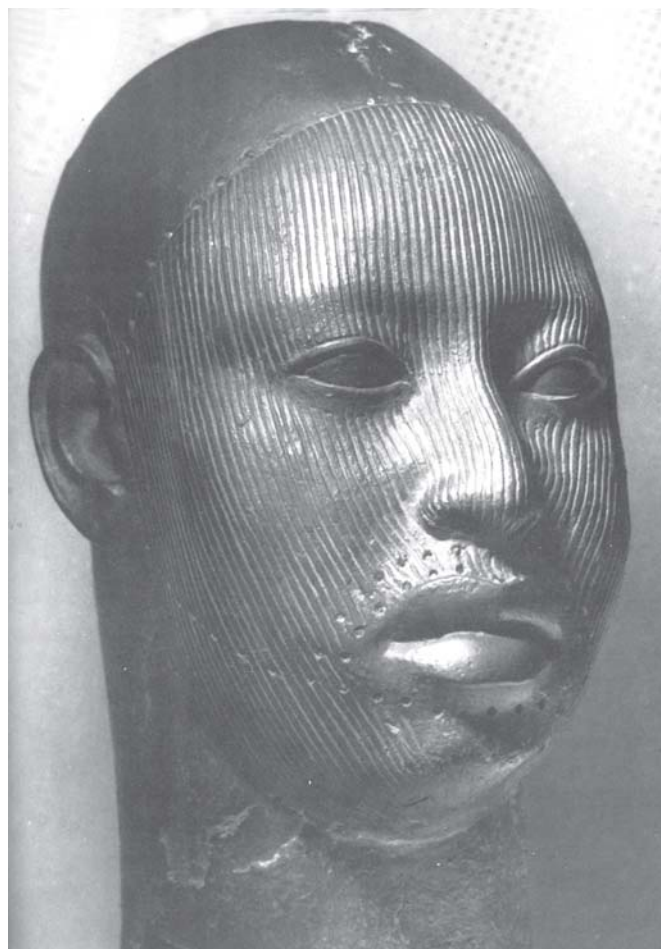
porque representan un vehículo de cultura e integración en el mundo moderno, sino porque también constituyen una fuerza unificadora para los distintos grupos lingüísticos que constituyen un país. Como es sabido, una lengua exterior provoca menos rechazo que la lengua de un vecino a la que no se suele considerar con categoría suficiente como para ser impuesta como lengua nacional. Uno de los pocos ejemplos de países que han adoptado una única lengua indígena como lengua nacional es Botswana, donde el tswana es constitucionalmente la lengua del país. Sin embargo esto es rechazado por otros hablantes del país como los kalanga que exigen que su lengua sea reconocida igualmente como lengua nacional y consideran la implantación del tswana como una imposición intolerable.

Los Estados africanos constantemente han de replantearse su política lingüística. En este replanteamiento intervienen tanto factores de orgullo nacional como de eficacia de la enseñanza e integración en un mundo cada vez más globalizado y cambiante. Así, Tanzania ha vacilado en las últimas décadas entre promover una lengua como el swahili, que tiene gran expansión en la zona y que está más próxima en estructura a las diferentes lenguas del país, y la enseñanza en inglés, ya que los estudios en inglés facilitan el futuro desarrollo profesional de los estudiantes en las ciencias y tecnologías más avanzadas. Por otra parte, Suráfrica, además del inglés y del afrikaans, ha adoptado desde 1996 una política plural en la que nueve lenguas (ndebele, xhosa, zulú, sesotho, sesotho sa leboa, sesotho siswati, seswana, xitsonga y tshivenda) han adquirido el estatus de lenguas oficiales.

Actualmente en África más de 200 lenguas, que cuentan con menos de 500 hablantes, corren el riesgo de desaparecer muy rápidamente. Para los lingüistas esta pérdida es alarmante y exige una toma de conciencia mundial para tratar de paliar su desaparición. Como mínimo sería exigible que las lenguas que van a desaparecer fueran previamente bien documentadas ya que constituyen una herencia no sólo de los pueblos africanos sino de la humanidad. Esto exigirá una adecuada inversión de medios y recursos dedicados a la descripción pormenorizada de todas las lenguas africanas, tarea que es tanto más necesaria y urgente en cuanto que las modernas condiciones de vida en África, los movimientos migratorios y cambios masivos de asentamiento de la población, así como la propia dinámica histórica, ponen en peligro la supervivencia de muchas más lenguas de las que actualmente se encuentran catalogadas en peligro de extinción.

La diversidad de las lenguas de África: grupos y características

Los lingüistas intentan desde hace años trazar una historia de las lenguas de África que contribuya a una reconstrucción general del pasado de las gentes de este continente. Incluso en la recuperación del pasado de pueblos con escritura, la reconstrucción lingüística aporta claves determinantes. Los europeos descubrieron realmente sus orígenes cuando, a partir de 1800, la lingüística histórica puso de manifiesto que, más allá de unos orígenes documentables que se remontaran a Roma, Grecia o al Próximo Oriente, los pueblos de Europa compartían un origen común (junto a otros pueblos como los iraníes, indios, etc.) que fue posible develar gracias al estudio comparado de las lenguas. El método comparativo fue utilizado posteriormente con éxito con otros grupos de lenguas del mundo. Lo que sabemos del origen de los pueblos de África, a excepción del *phylum* afroasiático, que cuenta con testimonios escritos de gran antigüedad, se debe fundamentalmente a la investigación de sus lenguas. Así, en el caso de África, tanto el problema del hogar primitivo (*Urheimat*) de los diferentes grupos como la cultura de los hablantes primitivos han sido estudiados mediante la reconstrucción lingüística. La paleontología lingüística parte del supuesto de que es posible la reconstrucción del léxico y la estructura de la lengua madre. Si se compara una serie de palabras emparentadas de lenguas hijas, es



Cabeza de Oni en bronce (Ifé, Nigeria)

posible retrotraerse a la proto-palabra en la lengua madre. La reconstrucción tiene un evidente interés ya que nos puede ofrecer, no solamente la reconstrucción de una lengua, sino además el entorno biológico, cultural y mental de los pueblos que hablaron la proto-lengua. Esto es así porque las reconstrucciones léxico-semánticas necesariamente afectan a realidades tales como animales, plantas, viviendas, herramientas, instituciones, creencias, etc.

Gracias a tales reconstrucciones se ha podido hacer una tentativa de ubicación del hogar primitivo de los bantúes. J.H. Greenberg ubicó éste en el valle central de Benue, donde existió la cultura nok, que fue una de las primeras en usar el hierro en el África subsahariana. Los datos lingüísticos han sido corroborados por datos arqueológicos y estudios de paleobotánica. Desde su hogar primitivo los bantúes se expandieron por todo el centro y el sur de África. Las disputas territoriales con otros grupos raciales y lingüísticos se resolvieron de manera violenta, y la expansión bantú tuvo el efecto de hacer desaparecer o reducir drásticamente otros grupos africanos.

El primer objetivo del estudio comparativo de lenguas es por tanto establecer los grupos lingüísticos basándose en la comunidad de rasgos. Establecer los rasgos comunes de las lenguas africanas es difícil ya que estas son extremadamente diferentes, tanto en su estructura fonológica como en su estructura gramatical. Existen, sin embargo, determinados rasgos que se encuentran generalizados en determinadas lenguas del continente, como son, por ejemplo, el tono, es decir, el empleo de la tonalidad para distinguir palabras y formas gramaticales. El tono existe en la mayoría de las lenguas subsaharianas. Otros fenómenos fonológicos, como los sonidos *click*, están restringidos a las lenguas khoisan y a las lenguas bantús que han tenido contacto con estas. Un rasgo fonológico bastante frecuente en África y raro en el resto del mundo es la combinación de sonido nasal con sonido consonántico oclusivo (p.ej., *mb* o *nd*). Después de estudiar estos rasgos, los lingüistas llegaron a la



conclusión de que existen cuatro grandes grupos lingüísticos en África; estos grupos se conocen como:

- El *phylum* afroasiático
- El *phylum* niger-kordofaniano
- El *phylum* nilo-sahariano
- El *phylum* khoisán

El *phylum* afroasiático

Corresponde al grupo tradicionalmente llamado camito-semítico. Greenberg (1966:42-51) estableció algunas correcciones y revisó algunas de las teorías antiguas en torno a la formación de las lenguas de África. Estas teorías, expuestas por Meinhof, Fitzgerald y otros, partían de una visión de que los pueblos africanos habían sido dominados por una raza superior (en alemán, *Herrenvolk*) que serían los camitas. Estos camitas serían de raza caucasoide y de costumbres pastorales y habrían llevado rasgos de su lengua, de su forma de vida y de su superioridad militar e intelectual a pueblos africanos con los que habrían entrado en contacto.

Tradicionalmente, se había utilizado el término camita para los egipcios, cushitas y bereberes, y se pensaba que estas lenguas estaban en relación con la rama semítica. Según la Biblia (*Gn*, 10) estos pueblos eran tribus descendientes de dos de los hijos de Noé: Sem y Cam. El tercero, Jafet, extendería sus descendientes al Norte, ocupando Europa. Greenberg es el primero en proponer el nombre de afroasiático como alternativa al de camita ya que es el único grupo lingüístico que se extiende por estos dos continentes. La clasificación de Greenberg incluye dentro del *phylum* afroasiático las familias semítica, beréber-guanche, chadiana, cushita y, como grupo con igual identidad, el antiguo egipcio. El número de hablantes de lenguas afroasiáticas es de ciento setenta millones, de los cuales más de cien hablan árabe. Como es sabido, el árabe, lengua de Arabia, se expande en África después de la Hégira (a. 632). La segunda lengua más hablada de este grupo es el hausa, que pertenece al grupo chadiano, es lengua nativa de más de veinte millones de hablantes, aunque dado que es una *lingua franca* para muchos otros hablantes del entorno, y se estima que es usada por unos cuarenta millones.

El egipcio es la antigua lengua de los faraones que evolucionó a lo largo de los siglos. Los descendientes históricos de los hablantes del Antiguo Egipto fueron llamados coptos y con su religión cristiana monofisita sobrevivieron a la presión de la lengua árabe y de la religión islámica durante siglos. Hoy día, la religión copta se sigue practicando en Egipto aunque la lengua copta parece ser que dejó de usarse en algún momento a finales del siglo XIX (se conserva como lengua litúrgica de la iglesia copta).

En las lenguas afroasiáticas es fácil relacionar tanto la estructura gramatical como el léxico; es decir, se pueden establecer los vínculos entre palabras de diferentes idiomas que tienen un origen común. Así:

-niño:

ul (affade, chadiano); *wu:li* (kuri), *wi:l* (omrai, beréber); *u'son* [*ul(t)* 'hija']; (semítico): *walad* (árabe), *âlâd* (hebreo)

-cabeza:

kay (hausa, chadiano); *kalkale* (saho, cushita); (*a*)*kelkel* 'cerebro' (tuareg, beréber); *gulgulto* 'calavera' (arameo), *galgolâe* (hebreo) 'calavera'

-ojo:

(chadiano): *ido* (hausa); (cushita): *il/indo* (quara); (egipcio): *yr(t)*; (cushita): *wel* (ghadames)

-lengua:

(chadiano): *barše*, *balše* (hausa); (beréber): *ils*; (egipcio): *ns* (antiguo egipcio); (semítico): *lisa:n* (árabe), *la šon* (hebreo)



Jefe blandiendo una espada de ceremonia *Ebe* (Benin, s. XIX)

El *phylum* niger-kordofaniano

Este *phylum* fue propuesto por Greenberg en 1963 y agrupa a conjuntos como el bantú que había sido propuesto ya por Lichtenstein en 1808. El término bantú (en la forma *Bâ-ntu*) fue acuñado por W.H.I Bleek en 1862. El prefijo *ba-* no se distingue en la grafía moderna. Las lenguas niger-kordofanianas son habladas por unos 160 millones de personas. La rama kordofaniana tiene sólo aproximadamente unos doscientos mil hablantes y la rama Níger-Congo el resto. La subdivisión bantú cuenta con unas cuatrocientas lenguas y tiene más de cien millones de hablantes.

El *phylum* niger-kordofaniano, con tal cantidad de lenguas, y una diferenciación que ha ocurrido a lo largo del tiempo a partir de una época no inferior a los 10.000 años, muestra una serie de características lingüísticas muy dispares. Así, por ejemplo, desde el punto de vista de la tipología morfológica, las lenguas bantúes se consideran aglutinantes mientras que las lenguas sudánicas occidentales son aislantes. Algunas características generales del *phylum* son por ejem-



páginas
monográficas

plo la existencia de un sistema de clasificadores y un sistema de concordancia. La reconstrucción del *lexicón* niger-kordofaniano es menos difícil que en otros *phyla* debido a la gran proximidad entre las lenguas del grupo bantú. Tómense como muestra los siguientes ejemplos sacados de Greenberg (1966):

– ‘elefante’

konyagi: *inyi*; fulani: *nyi:(wa)*; gola: *onya*; ewe: *nyi*; bini: *eni*; akposo: *uni*; yeskwa: *eni*; kaninkwom: *ini*; basherawa: *nyii*

– ‘lengua’

laro: *(li)nala*; shwai: *nurun*; koalib: *(tI)nIla*; talodi: *lone*; lafofa: *liani*; eliri: *(le)lone*; El Amira: *lin*; masakin: *(tho)lone*

El *phylum* nilo-sahariano

Las lenguas nilo-saharianas son habladas por un grupo relativamente pequeño de hablantes, aproximadamente unos 14 millones, si se las compara con el número de hablantes del grupo afroasiático y del niger-kordofaniano. Más de la mitad de los 14 millones hablan lenguas del grupo nilótico, incluyendo lenguas como el kanuri, el luo y el nubio (cada una con un millón de hablantes aproximadamente).

Dada la diversidad interna de las lenguas, pocos rasgos se pueden encontrar que sean comunes a todas ellas. Las lenguas de este grupo son casi invariablemente tonales. El orden de palabras es casi siempre Sujeto-Verbo-Objeto, excepto para las nilo-camitas y unas cuantas del grupo sudánico oriental que tienen Verbo-Sujeto-Objeto. Los adjetivos tienden a seguir al nombre modificado y en las frases posesivas, el poseído usualmente precede al poseedor. El género en los sustantivos se registra sólo en las lenguas nilo-camitas.

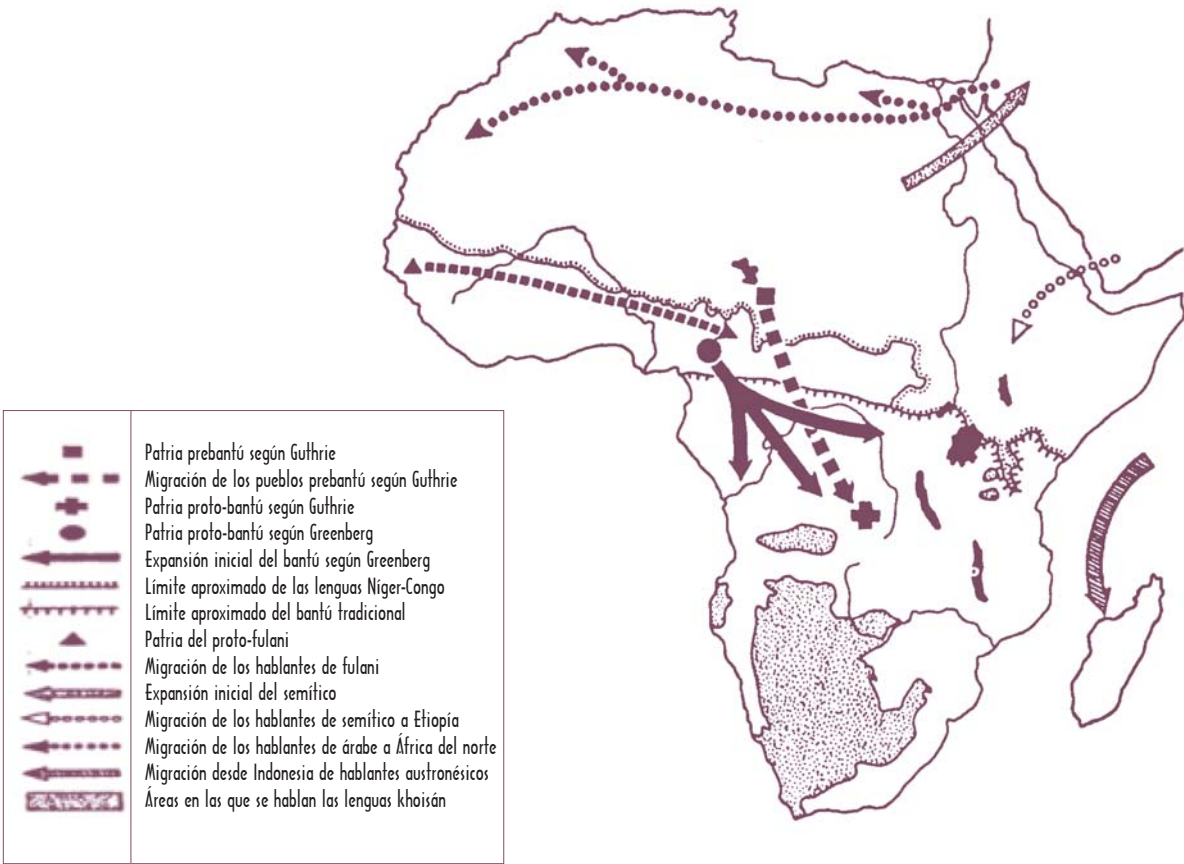
El *phylum* khoisan

El *phylum* lingüístico khoisan es conocido por los sonidos click que caracterizan a las lenguas de este grupo. El término khoisan fue acuñado por L. Schultze tomando la palabra hotentote para persona (*kxoe*) y su palabra para los bosquimanos (*sa-n*). La existencia separada de estas lenguas fue reconocida ya en 1808 por Lichtenstein aunque los primeros registros de lengua hotentote datan de 1691 por Wreede y Grevenboek, que lo hicieron por indicación de un amigo de Leibniz. Las lenguas khoisan se sitúan actualmente en el núcleo sudafricano, existiendo dos pequeños grupos en Tanzania, el sandawe y el hatsa, y otras lenguas, como el grupo kwadi (hablado en Angola).

Las lenguas khoisan son habladas en total por menos de 75.000 personas; según datos de Gregersen (1977) algunas de las lenguas, al parecer, se han extinguido muy recientemente y muchas de las lenguas están en inminente peligro de desaparición. Así, el hotentote korana sólo es hablado por cincuenta personas, el bosquimano n/hu por diez personas y el kwadi hablado en Angola, incluso por menos. En total, no hay más de veinte lenguas.

Como se ha dicho, la característica más llamativa de las lenguas khoisan son los *click*, que solamente tienen estas lenguas, y otras, como el zulú o el shona, que han tenido un íntimo contacto con estas lenguas. Se distinguen cinco variedades básicas de *click*: el *click* dental [||] (un sonido parecido a *tsk*); el *click* palatal [ʘ]; el *click* alveolar [!] (parecido al sonido de un corcho que sale de una botella); el *click* lateral [||]; el *click* bilabial [⦿] (parecido al sonido de un beso). ■

Juan de Dios Luque Durán es Catedrático de Lingüística de la Universidad de Granada



Bibliografía

- Greenberg, J.h. (1966): *The Languages of Africa*. Bloomington, La Haya: Indiana University/Mouton.
- Luque Durán, J.d. (2001): *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Método Ediciones, Granada
- Luque Durán, J.d. (2001): ‘Problemas de la caracterización genética y tipológica de las lenguas de África’; en García Marcos, F.J. y Mateo García, M. V., (eds): *Miscelánea de estudios africanos*. Granada: Método pp. 95-121.
- Luque Durán, J.d. (2001): ‘Algunas consideraciones sociolingüísticas sobre el presente y futuro de la lengua bereber y sus posibilidades de convertirse en una lengua nacional estandarizada’; en García Marcos, F.J. y Mateo García, M. V., (eds): *Miscelánea de estudios africanos*. Granada: Método; pp. 123-133.

África y su población

Piero Sanavio



Stele Leyda (Kongo)



páginas
monográficas

Según John Reder, autor de una reciente historia de África (*Africa: A Biography of the Continent*), al final del primer milenio la población africana era de unos 20 millones de personas, de las cuales menos de la mitad vivía en la zona tropical. En el resto del mundo, la población llegaba por lo menos a 200 millones. La razón de la escasez de seres humanos en África se explicaría con las mismas razones ambientales que han hecho de aquel continente el lugar donde ha evolucionado nuestra especie. Las condiciones de vida que habían permitido el desarrollo del ser humano, permitieron también el de los insectos nocivos para el hombre en cuanto que portadores de enfermedades como la malaria, enfermedad del sueño, lombrices y otras. Estas condiciones particulares de vida también habrían desalentado el crecimiento en el África precolonial de ciudades propiamente dichas, al facilitar la propagación de dichas enfermedades debido a la concentración de la población.

A lo largo de toda su evolución, escribe Reder, la raza humana [tiende] a multiplicarse al máximo y colonizar nuevos territorios. En África esta capacidad estuvo limitada por la debilidad física [favorecida por el ambiente hostil] y por enfermedades. Cuando el hombre emigra de África, resguardándose de insectos y organismos que han infectado, y siguen infectando, a generaciones enteras, la multiplicación numérica de la especie estalla, alcanzando niveles hasta ahora desconocidos.

Reder da escasa importancia a fenómenos como el de la ciudad de Tombuctú, cuyos célebres signos permanecen hasta hoy. Retomando afirmaciones de la *Historia General de África* de la UNESCO, a cargo de Ki-Zerbo, éste rechaza la supuesta inverosimilitud de muchas fuentes orales africanas, condicionadas por intereses dinásticos, religiosos, de clan, y similares, lo mismo le ocurre a la historia escrita por los europeos. Otra observación importante es que las mayores concentraciones de seres humanos se daba, en el África precolonial, en los altiplanos, donde los microbios de

ciertas enfermedades no pueden sobrevivir. Esto podría ser, fuera de África, una explicación de las razones por las cuales, entre nosotros, muchos agregados urbanos etruscos estaban situados en lugares elevados ¿posiblemente para huir de la malaria de las llanuras?

Desde el punto de vista de la población, la intervención europea en la trata de esclavos fue peor que una epidemia. La esclavitud en África existía desde hacía siglos, antes de que el primer portugués desembarcase en la que se llamaría la Costa de los Esclavos. Los esclavos pertenecían generalmente a tribus sometidas tras la guerra, o por razones económicas, por tribus más potentes, como todavía sucede en el África Central entre pigmeos y bantúes —los primeros, esclavos de los segundos, en algunos casos durante la estación seca, en otros casos durante todo el año.

Las raíces de la institución de la servidumbre, escribe también Reder, se explica en el África [precolonial] por la necesidad de tener mujer e hijos, el deseo de tener clientes, sirvientes, criados [...] En condiciones en las que la posibilidad de convertir los excedentes agrícolas en riqueza material era limitada, el control sobre las personas era una opción alternativa.

La intervención europea en la gestión de la esclavitud, o mejor dicho en la compraventa de seres humanos, llevó a su racionalización: máxima ganancia, mínimo esfuerzo. Los primeros fueron los portugueses que, desembarcando en la actual Ghana (finales del siglo XV, primeros años del siglo XVI), quedaron impresionados por los collares de oro que llevaban los reyecillos locales. Hasta entonces, el oro africano había venido a través del Sahara; pero ahora se trataba de prescindir de los intermediarios, los akan (que habrían dado el nombre a la región —precisamente Ghana), y tener acceso inmediato a los yacimientos. Pero los akan presentaban un problema: eran totalmente indiferentes a las ricas telas que los mercaderes portugueses les ofrecían a cambio,



Zande Sanza Tervuren (Musée Royal de l'Afrique Centrale)

porque el clima tropical hacía superfluo el vestido. Tampoco se les podía vender armas, puesto que el Papa había prohibido ese tráfico con las poblaciones paganas. Por otra parte, el clima no era favorable a la introducción del caballo, otro importante y notorio medio de intercambio con las poblaciones que no lo tenían.

Lo único en lo cual los akan estaban interesados era la mano de obra, es decir, los esclavos. Los portugueses vieron el negocio, bastaba con comprar esclavos 800 kilómetros más al norte, en la que pronto se llamó Costa de los Esclavos. Vendedores de carne humana sobre todo eran los yoruba y los fon del Benín y los igbo más al sudeste. A los akan, que ya conseguían esclavos en el norte, les venía bien la mano de obra para su expansión territorial, talar bosques, trabajar los campos y extraer oro de las minas.

La trata, es decir la adquisición y transferencia de esclavos en África hacia las Américas, fue siempre obra de los portugueses al principio. Comenzó entre el final del siglo XVI y los primeros años del XVII. En un primer momento unas 1600 personas al año, después 19.000, la cifra aumentaba cada año. A final del siglo XIX, noventa años después de la abolición de la esclavitud, el tráfico transatlántico anual era todavía de cerca de 33.000 personas. Se calcula que entre el final del siglo XV y el XIX, habían sido obligados a abandonar África alrededor de trece millones de esclavos, con una mortalidad del 10 al 20 por ciento debido a las pésimas condiciones de vida durante el traslado. Otros millones de africanos eran transportados a través del Sáhara y el mar Rojo, o a través del océano Índico, desde el África oriental. Según los cálculos del historiador Patrick Mannig, alrededor de 21 millones de africanos fueron capturados entre 1700 y 1850 en el África occidental; 9 millones fueron exportados a las Américas y alrededor de 7 millones permanecieron como esclavos en su tierra de origen.

Los causantes de este tráfico eran blancos, negros y árabes (los árabes como intermediarios). Como se ha señalado más arriba, una parte de dichos esclavos eran prisioneros de guerra, otros eran capturados e introducidos en los barcos mercantes, para pasar después a manos de los árabes. Un tercer grupo, quizás el más numeroso, eran vendidos a sus propias entidades nacionales, o para decirlo mejor, a sus tribus. En este caso se trataba de *criminales, sirvientes, personas obtenidas por sus familias a cambio de préstamos, los así llamados esclavos-prenda*

—observa el experto en estudios afro-americanos, K. Anthony Appiah—, a medida que evolucionan sociedades que viven del comercio de los esclavos, y se vuelven cada vez más difíciles de establecer. Nos parece que lo más simple, y no por ello inexacto, sería afirmar que el fenómeno era el resultado de una primitiva y feroz lucha de clases. Las civilizaciones africanas tradicionales, de estructura autoritaria, van configurándose como aristocracias militares u oligarquías comerciales o de clan. Hacia finales del siglo pasado, eran esclavos “casi la mitad de las poblaciones que vivían en la zona verde entre la costa atlántica del Senegal y el lago Chad”.

La intervención de los europeos en la trata de esclavos, así como su interrupción, no sucedió sin consecuencias para la economía africana. Además de *dejar África encadenada a los desarrollos económicos de Europa y América*, creó en las sociedades africanas *instituciones centralizadas sobre las cuales se basaba la supervivencia de toda la comunidad*. Es decir, la esclavitud y la destrucción de las culturas primitivas se convirtió en el único medio de supervivencia aceptado. Añádanse a esto las hambrunas. Un ejemplo es lo que sucedió a final del siglo XIX, cuando África tuvo que sufrir la fase más brutal del colonialismo europeo. Una peste animal destruyó entre el 90 y el 95% del ganado, por lo que las culturas pastoriles, que sobrevivían en una completa relación de interdependencia con su ganado, se vieron incapaces de resistir. *En el África oriental [...], áreas que en el pasado habían dado sostén a poblaciones enteras de criadores de ganado y campesinos se transformaron en zonas infestadas por la mosca tse-tse, habitadas solamente por animales salvajes.* ■

cultura
negra africana

Piero Sanavio es profesor de antropología y escritor

(Traducción: Carmen Rodríguez Simón)



Bosquimanos (paisaje con escenas de caza)

Una idea de la **poesía** **senegalesa** actual

Amadou N'Doye

La llamada literatura africana moderna, la escrita en francés, inglés o portugués, se ha preocupado muy poco de la literatura africana en alfabeto árabe. Se olvida a menudo que las sociedades sahelianas acceden a la escritura a partir del siglo VIII por medio del árabe.

En un contexto de intercambio cultural no basado en fenómenos como la dominación y la aculturación, la sociedad africana pedía prestado lo que necesitaba para renovar su cultura. Así es como surge una literatura uolof y pulaar, en alfabeto árabe. La producción de un Senghor no supera en calidad ni en cantidad la de poetas uolofes de principios de siglo, como Musa Ka, Mame Samba Diarra, etc. La producción de estos autores sólo la conoce el público oralmente. En efecto, los sahelianos leen muy poco esas obras ya que el hombre de cultura tradicional sólo tiene contacto con lo escrito para oralizarlo. Los sahelianos consumen la producción de sus poetas gracias a unos cantores que la tienen almacenada en la memoria y la recitan en público.

Si hemos empezado por lo oral, es porque tiene una influencia sobre la producción de los poetas senegaleses que escriben en francés. El aporte de la poesía épica oral a la poesía de Senghor es innegable. Se sabe que los primeros poetas africanos, y Senghor entre ellos, intentaron fundamentar su poética desde una concepción africana, o sea oral, de su arte:

Y vuelvo a pronunciar tu apellido: Dyallo
Y vuelvo a pronunciar mi apellido: Senghor

(«Hostias negras», del libro *Poemas*)

Así es como Senghor preconiza una ejecución musical de varios de sus poemas. Uno de sus poemas de la colección *Cantos de sombra* se titula "Que me acompañen koras y balafons" (*Poemas*, 26). Otro poema titulado "A Nueva York" lleva como epígrafe la mención "para orquestas de jazz, solo de trompeta". El mismo Senghor precisa para que se vea que él no separa música de poesía: La gran lección que aprendí de Marone, la poetisa de mi pueblo, es que poesía es canto, si no es música, y ahí no hay ningún cliché literario. El poema es como una partitura de jazz cuya ejecución es tan importante como el texto... Ya es tiempo de detener el proceso de disgregación del mundo moderno y antes que nada el de la poesía. Hay que devolverla a sus orígenes, al periodo en que era cantada y bailada. Como hoy en África negra: *Cualquier casa dividida contra sí misma, cualquier arte no puede sino perecer. La poesía no debe perecer. Si así fuera, ¿dónde estaría la esperanza del mundo?* (extracto de un texto titulado "Cuando los manatíes van a beber a la fuente", Estrasburgo 1954, cf. *Poemas*, 156 y 166).

Senghor es la figura emblemática de la negritud. El tema dominante de la poesía de la negritud fue la concepción y luego la reivindicación de una identidad histórica y cultural, lo cual hace de la epopeya la fuente fundamental de la búsqueda de Senghor. En la epopeya dinástica oestafricana, el mito es vecino de la historia. Se procede al trato literario del saber colectivo y se reconstruye la realidad para adueñarse de la misma desde un punto de vista cultural. Los poemas de Senghor recorren etapas decisivas de las epopeyas del Sahel. La identidad del poeta y del negro saca así su sustancia de una historia multisecular. En contexto de búsqueda identitaria, la restitución de la memoria social, o sea de la historia y de la cultura, es más importante que cualquier otra función. Así es como se dirige Senghor a un animal totémico:

Elefante de Mbissel, oye mi oración piadosa. / Dame la ciencia fervorosa de los magños doctores de Tombuctú. / Dame la voluntad de Soni Ali, el hijo de la baba del León —es un maremoto que va a conquistar un continente. / Sopla en mí la sabiduría de los Keita: / "El regreso del hijo pródigo".

(*Cantos de sombra*)

Niños de cabeza corta, ¿qué os cantaron las koras? / Rechazáis la rosa —me dijeron— y vuestros Ancestros los Galos.

(*Cantos de sombra*, 17)



p á g i n a s
monográficas



Senghor

La obra de Senghor tiene como marco geográfico y lingüístico la “Gran Senegambia”. Esto abarca aproximadamente a Mali, Gambia, parte de Senegal, Mauritania, parte de Guinea Conakry y parte de Guinea Bisau. Dicha parte de África está considerada como una entidad homogénea desde el siglo X. Los grandes imperios que se sucedieron en dicho espacio desde el siglo VII favorecieron la mezcla de las etnias. Cada gran grupo étnico se encontró a la cabeza de un conjunto político (soninke, mandinga, peul, uolof, sereer).

Senghor fue uno de los pocos escritores africanos en conseguir construir un mito literario en torno a su vida. Así es como se instauran lazos entre las vivencias del poeta y su obra, lazos tan estrechos que sus biógrafos parafrasean sus textos al contar detalles de su vida. Uno de los elementos de este mito es sin duda alguna el “reino de la infancia”, como fuente de inspiración. Senghor se presenta así ante el lector como un hombre del mundo tradicional nutrido de tradición oral. Las imágenes más persistentes son las visitas del rey Comba Ndofoen Diuf (sinónimo de cantos y evocaciones épicas), del tío Toko Uali (el cuentista) y de la poetisa Marone (iniciadora de la poesía). Senghor recuerda en una de sus composiciones a su tío y nos entromete así en un mundo espiritual que irrumpe en forma de ancestros, duendes, espíritus de los bosques colindantes, etc., en un vaivén continuo entre lo profano y lo sagrado, la realidad y la fantasía:

Tú, Toko Uali oyes lo inaudible / y me explicas los signos que enseñan los ancestros en / la serenidad marina de las constelaciones / el Toro, el Escorpión, el Leopardo, el Elefante, / los Peces familiares / y la pompa láctea de los Espíritus por / la tierra baja celeste / que nunca se acaba.
(Cantos de sombra, 35)

Mucho escritores africanos no tuvieron la suerte de la novelista catalana Montserrat Roig, quien pudo afirmar: *hace más de veinte años que escribo narraciones y novelas en mi lengua materna, la catalana. Elegí esta lengua por dos motivos: porque era mi lengua y porque además, me servía como lengua literaria*². Los escritores africanos estuvieron escindidos durante mucho tiempo entre su idioma de escritura y la cultura que querían fomentar. Senghor, al apreciar el desfase existente entre el idioma que adquirió fuera de casa y el que hablaba su madre, se tomó como blanco de su propia ironía al regresar de Europa, no sin emoción:

Aquí estoy ahora delante de ti, Madre, soldado de / mangas cortas. / Y estoy vestido con palabras extranjeras, en que tus ojos no ven sino / un tinglado de palos y andrajos. / Si pudiera hablar contigo, Madre; Pero no oirías sino / un gorjear precioso y no entenderías. / Madre, háblame. Mi lengua se desliza en nuestras palabras sonoras y duras. / Europa me machacó como el plato guerrero bajo las patas paquidérmicas de los / tanques.
(Hostias negras, 79)

¿Cómo reflejar la sintaxis del francés, sus modos de connotación, hasta acercarla lo más posible al idioma africano en que se siente, se insulta y se piensa? El bilingüismo, el intertexto y la intertextualidad pueden ofrecer salidas. El poeta puede traducir o trasponer una obra oral, o maneras de hablar, insertar textos sacados de los idiomas de la tierra natal. Esto hace Senghor en varios textos en que traduce al francés poemas sacados del uolof o del sereer (ambos, idiomas de Senegal):

Sí, me gusta todo lo que es de mayai / La prisión que buscaba, la encontré.

(Poema sereer que aparece como epígrafe al texto “Más allá de Eros” en Cantos de sombra, 36)

¡Eley Eye bisimilaye! De nuevo canto al Noble / o Biram Deguen. Que me acompañen tambores de / distintos tamaños.

(Poema uolof que antecede la composición “Que me acompañen koras y balafons”, Cantos de sombra, 26)

El que se pueda neutralizar la cultura francesa con esta manera de escribir irrita a un crítico francés, Michel Hauser, quien sostuvo en un ensayo³ que “la situación enunciativa y el proceso de comunicación de la palabra proferida son incompatibles con los de la palabra escrita”.

A lo cual Senghor contestó: *Pero nos harán la pregunta: ¿Por qué entonces escribe usted en francés? Pues porque somos mestizos culturales, porque si sentimos como negros, nos expresamos en francés, porque el francés es un idioma de vocación universal.* (“Cuando los manatíes van a beber a la fuente”, Poemas, 164).

La poesía de Senghor, que nos dice en qué medida y hasta qué punto idiomas distintos pueden encontrarse y entrar en conflicto en la obra de un mismo escritor, tiene fuentes africanas, griegas, latinas, bíblicas, y un largo etc. Su obra y sus posiciones han influenciado a todos los poetas que escribieron después de él.

Entre éstos, señalaremos a Mamadou Traoré Diop, cuya primera colección de poemas, *Mi dios es negro*⁴, nos sumerge en el mundo ancestral mandinga. Diop no quiere ser un hombre abstracto, sino el habitante de una tierra y, como el árbol, quiere hundir sus raíces en las profundidades del suelo natal para poder desplegar mejor las ramas en el espacio infinito y soleado. El poema “Memoria de los tambores”, un título lleno de referencias culturales, se abre con estos versos:

Yo quiero una tierra / en que plantar sólidamente mis pies de hombre. / Una tierra con lejanías de sol / en que tejer el arco iris / en la marcha de las playas luminosas.

El texto final de *Mi dios es negro*, escrito en Uagadugu (Brukina) en 1966, año del Primer festival mundial de las artes negras se titula “Adiós a Langston Hughes”. Se sabe el papel que desempeñó el poeta norteamericano en la vitalidad de la *Negro renaissance* en Harlem a partir de los años veinte. El adjetivo «mandinga» echa un puente de fraternidad y complicidad entre hermanos de ambos lados del Atlántico. En el homenaje rendido a Langston Hughes, cuya proximidad intelectual reconoce, Mamadou Traoré Diop vuelve sobre el tema de la raza, punto de partida del movimiento de la negritud y sobre la existencia de una herencia cultural pareja:

Los tambores vibraron en el flanco de la roca secular / mandinga entre los mandingas / has cumplido con el rito en el ritmo de los bailes / milenarios. (Ibid., 38)

El pasado cultural reivindicado y asumido por Mamadou Traoré Diop está asimismo presente en la obra de Ibrahima Sall, autor de la colección de poemas, *La generación espontánea*⁵. Una ironía mordaz, un tono de denuncia franco y una crítica social matizada por una introspección personal caracterizan *La generación espontánea*. Sall fue protagonista del mayo del 68 en Senegal y conoció los rigores del partido único, sinónimo de poder represivo y tentacular. Ibrahima Sall padeció las medidas y doctrinas de los nuevos déspotas que sustituyeron a los antiguos colonizadores y siguieron con sus hábitos de desprecio y uso de la fuerza bruta. Joven e iconoclasta, escogió la vía de la protesta (ver su poema «Impugno»). Denunció la falta de libertad y la represión, por parte del poder de Senghor, de los derechos individuales y colectivos a la palabra y a la expresión. Tal actitud era intolerable en un poeta. Para denunciar la violencia, Ibrahima Sall se hizo violento con palabras acusatorias y fustigó la hipocresía de los mandamases de turno:

Odio su comprensión / aborrezco su política / odio su vieja piel arrugada de tolerancia / mataré la sonrisa que caracteriza sus labios / cuando delante de ustedes la Juventud abre la boca (ibid. 17)





Pareja Edan en bronce (arte yoruba, s. XVIII, Nigeria)

p á g i n a s
monográficas

La conciencia comprometida de Sall percibe en la protesta una fuente constante de alimento poético. Se mofa de las ideologías culturales y políticas dominantes de los años 60 y el carácter saltarín, alegre y jocoso del final de una estrofa expresa cómo el poeta lacera las ideas de cierta época. Con la invención burlesca de neologismos calcados de conceptos conocidos y manidos a ojos del poeta, la irrisión se insinúa en el poema:

Estoy requetebarto de su marxismo-leninismo / ustedes me impiden reflexionar con sus sacrosantas doctrinas / capitalo-socio-económico-comunistas-burguesas / estoy requetebarto de su negritud / blanquitud / amarillitud / rojitud (ibid., 16)

Aunque siguen fieles a la disidencia que reivindican y glorifican, los poemas de Ibrahima Sall son el espejo de sus lecturas y de herencias llegadas del pasado como aluviones. Las referencias en sus poemas al color negro (*Harlem, pueblo sin piel; Canto para una negra; Negro por vocación*) nos indican que sigue husmeando el perfume de la negritud. Con su rebeldía, sus metáforas incisivas y su tono tan sincero, Ibrahima Sall aportó una piedra de calidad al edificio que constituye la poesía senegalesa. Su colección *La generación espontánea* es un manojo de bellos pensamientos, un ramillete de versos bonitos.

Otro poeta senegalés, Amadou Lamine Sall, se acoge al ala protectora de Senghor, cuya paternidad espiritual reconoce. Su colección *Inquilino de la nada*⁶ está dedicado a Senghor:

A Léopold Sédar Senghor / con el apego que se debe / al que le ayuda a uno a crecer

Amadou Lamine Sall define así al poeta:

Yo, el Poeta refugio de esperanza en el silencio / de los hombres

(*Inquilino de la nada*, 30)

Ser poeta, es estar en cualquier sitio sin permiso

(Kamandalu)⁷, 91

Amadou Lamine Sall no limita por ello su visión a Senegal y a África. No ignora que poetas y mártires dieron su vida por una causa considerada como justa. A.L. Sall rinde así un homenaje al poeta surafricano Benjamin Moloise, a Pablo Neruda y al cura Jerzy Popielusko, el capellán de Solidarnosc. El poeta tiene conciencia de que el sufrimiento no es privativo de ningún continente. Ello lo induce a escoger el título siguiente para uno de sus poemas: *A los oprimidos allá donde se encuentren en la tierra.* (Kamandalu, 79). Los poetas mueren siempre por nosotros. Amadou L. Sall ha dedicado al amor y a la mujer versos apasionados y conmovedores. Alegría de vivir, abrazos amorosos, unión de cuerpos complementarios en un baile de amor infinito rellenan las páginas de otras colecciones del poeta, *Como un iceberg en llamas*⁸ y *Karamdalu*. L. Sall consigue en un poema lo que Rimbaud había deseado: que el “yo” se haga “otro”. Y entonces, el amor, en el sentido más noble, carnal y espiritual se cumple ante los ojos del lector de modo casi tipográfico:

Yo te celo y te escondo por todos sitios en mí / sin embargo algún día nacerá el niño / hecho de tu carne y mi recurso / si quieres lo llamaremos Tú-Yo.

(Kamandalu, 24)

El autor de *Kamandalu* puede mostrarse barroco, surrealista, acudir al tono guerrero de la epopeya o aparecer como sentimental cuando le toca hablar del amor, del África o del mundo. La impecable calidad de sus versos, a menudo auténticos fragmentos épicos, aunque el vate intenta contener su hálito, realza la singularidad de su voz, profusa creadora de deslumbrante versos, estrofas y metáforas.

Senghor, Mamadou Traoré, Ibrahima Sall y Amadou Lamine Sall expresan las viejas aspiraciones del hombre africano a la dignidad y a la vida dentro de un continente acosado por el hambre, la acechante aculturación y la injusticia. Nutridos de tradición oral y viviendo en un contexto cultural preciso, se expresan en un idioma “ajeno” que tratan de plegar a sus deseos y necesidades. ¿Habrán encontrado “el lugar y la fórmula”, como soñaba Rimbaud? Un futuro no sabemos si lejano o próximo nos dará una respuesta. Mientras se acerca un futuro incierto, pensemos con Senghor en *alojar nuestros sueños bajo los párpados de las estrellas* («Carta a un prisionero», en “Hostias Negras”, del libro *Poemas*, 82). ■

Amadou N'Doye es jefe del Departamento de Lengua española de la Universidad Cheik Anta Diop, de Dakar.

Notas

1- Léopold Sédar Senghor: Les Nouvelles Éditions Africaines, Éditions du Seuil, 1964 et 1976, p.26. Todas nuestras referencias sobre este libro proceden de esta edición.

2- Marino Mayoral: *El oficio de narrar*, Editorial Cátedra/Ministerio de Cultura, col. Encuentros, Madrid 1989, 69.

3- Michel Hauser: *Essai sus la Poétique de la négritude*, Paris, Éd. Silex, 614

4- Mamadou Traoré Diop: *Mon dieu est noir*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan, 1975

5- Ibrahima Sall: *La génération spontanée*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan, 1975

6- Amadou Lamine Sall: *Locataire du néant*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan-Lomé.

7- Amadou Lamine Sall: *Kamandalu*, Les Nouvelles Éditions du Sénégal, 1990.

8- Amadou Lamine Sall: *Comme un iceberg en flammes*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar, 1982.

Los primeros años de **Amadou Hampâté Bâ** De la sabana africana a la escuela francesa

Antonio Lozano

El nombre de Amadou Hampâté Bâ está estrechamente ligado a la cultura peul. En efecto, por un lado fue el estudioso más importante de la cultura y tradiciones de esta etnia y, por otro, sus antepasados están vinculados a los acontecimientos más importantes de la historia peul de los siglos XVIII y XIX, época en que, como veremos más adelante, este pueblo logró crear un imperio y dominar amplios espacios del África Occidental, desempeñando un papel fundamental en la islamización de la región.

Amadou Hampâté Bâ nació en Bandiagara (Mali) en 1900, y murió en Abiyán (Costa de Marfil) en 1991. A lo largo de su vida, se dedicó al rescate y difusión de la tradición oral de su pueblo, depositaria de una cultura e historia milenarias. Todo ello ocurría en un momento en que la colonización francesa del África occidental ponía en serio peligro ese legado, al superponerse la cultura francófona y escrita sobre la peul, eminentemente oral. Bâ vivió y se formó entre ambas culturas y frecuentó simultáneamente la escuela francesa y la coránica. Recogió lo más importante de la tradición oral peul en una extensa obra escrita en francés. Ese empeño le valió la pertenencia al Consejo ejecutivo de la UNESCO, así como el reconocimiento internacional de su obra. Amadou Hampâté Bâ es uno de los grandes tradicionalistas africanos, nombre que recibe el estudioso de las costumbres e historia de los pueblos de aquel continente.

Nos parece importante ofrecer aquí una visión general de las circunstancias que precedieron el nacimiento de Bâ, porque ello explica en buena parte su obra. En efecto, en una cultura en la que todo lo que acontecía se transmitía oralmente, quien tuvo la oportunidad de pertenecer a un linaje protagonista de la historia de su pueblo se convirtió en depositario de ese acervo. Si a esto le añadimos que, desde niño, estuvo en contacto con los mejores griots¹, que en la corte de su padre adoptivo vivía Kulel, el mejor narrador de la Curva del Níger —del que tomaría el sobrenombre de Amkulel (el pequeño Kulel)— y que a los doce años conoció a Wangrin, un personaje extraordinario cuya vida describiría más tarde en *L'étrange destin de Wangrin*, es fácil comprender cómo este hombre se convirtió en el principal valedor de la tradición peul y en uno de los más importantes conocedores y valedores de las culturas africanas.

El abuelo materno de Amadou Hampâté Bâ, Pate Pulo, era un *silatigui*, gran maestro en iniciación peul, figura altamente considerada y jefe espiritual de su tribu (Bâ 1992, 25). En unos de sus viajes, conoció a El Hadj Omar, gran maestro de hermandad islámica *Tidjaniya*, que predicaba en aquel momento en el Futa Toro, una de las regiones de Senegal con mayor implantación peul. El Hadj Omar habría de ser, en 1862, el conquistador del imperio peul de Macina, al mando de un ejército *Toutcouleur*² (Bâ & Daget, 1969). Tras su encuentro con éste, Pate Pulo decidió abandonar todas sus pertenencias y su tribu para unirse al caudillo musulmán, al que ofreció sus extensos conocimientos de *silatigui* sobre los secretos de la selva: “*Cuando estés de camino con tus compañeros, me haré responsable ante ti de la selva, para guiarte entre las trampas que nos tienda.*” (Bâ 1992, 26).

En 1862, Pate Pulo entró junto a El Hadj Omar, como vencedor, en Hamdalaye, capital del imperio peul de Macina (Mali). Durante el tremendo asedio al que fue sometida la ciudad en 1864 por una alianza entre sus enemigos, aquél trabó amistad con Tidjani Tall, sobrino de El Hadj Omar, y protagonizó junto a él, a petición del caudillo, una salida del cerco para reclutar entre los dogones³ un ejército que permitiera liberar Hamdalaye. En un lugar llamado Bannya'ara —nombre reconvertido posterior y definitivamente en Bandiagara por un funcionario francés al transcribirlo en un registro—, Pate Pulo profetizó que Tidjani habría de fundar una ciudad del mismo nombre que adquiriría gran fama y de la que sólo la muerte natural podría expulsarlo. Cuatro años después, Tidjani fundó Bandiagara. La piedra sobre la que se hallaba sentado cuando Pate Pulo le profetizó el hecho se encuentra en la casa que Amadou Hampâté Bâ heredó de su madre, quien a su vez la había heredado de su padre, Pate Pulo.

Con un ejército de cien mil hombres, Tidjani acudió a liberar Hamdalaye, pero la capital ya había sido arrasada. Se dirigió entonces hacia una cueva, en el país dogón, donde se había refugiado El Hadj Omar, pero llegó demasiado tarde: su tío ya había muerto. Enfurecido, Tidjani derrotó con su ejército a las tropas enemigas en la batalla de Sebara, y ordenó el asesinato de todos los varones de las principales familias del antiguo imperio Peul. Sólo en la familia de Amadou Hampâté Bâ, cuarenta hombres fueron ejecutados. Únicamente pudieron salvarse dos varones, entre los cuales Hampâté Bâ, el que habría de ser su padre.

Cuando los notables peul de Fakala, región de procedencia del linaje de los Bâ y de los Hamsalah —al que pertenecía el padre de Amadou Hampâté Bâ— inhumaron a sus muertos, se dieron cuenta de que faltaban dos de ellos, que probablemente habían sobrevivido. Iniciaron la búsqueda por todo el país. Encontrar al único varón que quedaba de una familia como la Hamsalah era cuestión de vida o muerte, pues



Amadou Hampâté Bâ



lo contrario significaba acabar con el linaje. Una vez localizado el joven Hampâté, lo llevaron a vivir a la misma ciudad de Bandiagara, donde pensaban que al rey Tidjani nunca se le ocurriría buscarlo. Lo entregaron a Allamodio, un antiguo *dimadjô*⁴ de los Hamsalah, que le había guardado un enorme aprecio a la familia y se había convertido en el carnicero del rey. El compromiso de Allamodio era ocultar la identidad de Hampâté y de un amigo suyo que se negó a dejarlo solo en esas circunstancias. Ambos se granjearon muy pronto el cariño y la confianza del carnicero, quien les enseñó el oficio y en cuya casa crecieron, sin que nadie—salvo la comunidad peul de Fakala en Bandiagara—sospechara de su verdadera identidad.

Por esas fechas, el rey Tidjani había iniciado una política de reconciliación entre los peul y los toutcouleur promulgando, entre otras, leyes que favorecían el matrimonio mixto. Por otra parte, numerosos peul de Macina se habían integrado al imperio toucouleur, aunque aún existían en éste algunos islotes de resistencia. En una incursión contra uno de ellos, la ciudad de Tegueni, el ejército de Tidjani regresó con varios prisioneros, entre los que se encontraba una noble peul, Anta N'Diobi, tía materna de Hampâté Bâ. Anta N'Diobi, que era “Reina de leche”⁵, rechazó el matrimonio con un toutcouleur por haber luchado con armas de fuego, algo despreciable en el código de honor peul⁶. Tidjani permitió no obstante que recobrara su libertad si se casaba con Pate Pulo, de antiguo linaje peul que, como tal, sólo había combatido con lanza y espada.

En una ocasión, llegó hasta Anta N'Diobi la noticia de que un superviviente de la matanza de los peul de Macina, del linaje de los Hamsalah y sobrino suyo, vivía en Bandiagara en el anonimato. Si tenemos en cuenta que, en África, “*el individuo es inseparable de su linaje, el cual sigue vivo a través de aquél y del que no es más que su prolongación*” (Bâ 1992, 19), es fácil entender el impacto que la noticia causó en Anta N'Diobi, que hizo venir ante sí de inmediato a Hampâté Bâ. Ante la negativa de éste a vivir con ella y su decisión de permanecer con Allamodio, cuyo oficio de carnicero era considerado impropio de un noble peul, Anta tomó la decisión, asumida por el sobrino, de dar a conocer al rey Tidjani la auténtica identidad de Hampâté y de pedirle para él clemencia o muerte, porque el estricto código de honor peul le impedía aceptar que un Hamsalah viviera en la humillación del anonimato. Fue Pate Pulo el encargado de solicitar la clemencia real, finalmente concedida por Tidjani, que donó además a Hampâté la dote necesaria para que contrajera matrimonio. Tras una primera unión frustrada, Hampâté Bâ se casó con Kadidja, una de las hijas de Pate Pulo y Anta N'Diobi, matrimonio del que nacieron tres hijos: Gabdo, que murió a los seis meses, Hammadoun, que falleció a los 15 años, y Amadou.

El matrimonio entre Hampâté y Kadidja duró escasos años. Recién nacido Amadou, fue liberada por su marido del compromiso conyugal, pero el niño permaneció con el padre hasta que éste murió, tres años después. La relación entre Amadou y su padre Hampâté duró por lo tanto sólo cinco años, aunque su personalidad, revivida a través de los relatos que escuchó, ejerció una gran influencia sobre él: “*Así fue mi padre Hampâté, cuyo destino era morir y que sin embargo sobrevivió, que rechazó los honores que le ofreció un rey para seguir sirviendo a un viejo carnicero, y que prefirió liberar a la mujer amada antes que verla desgraciada a su lado. ¡Que Dios te acoja en su misericordia, Hampâté, padre, y que la tierra te sea liviana!*” (Bâ 1992, 72.). Fue además decisiva en la vida y la formación de Amadou la exigencia del padre, expresada en el lecho de muerte, de que Tierno Bokar se hiciera cargo de la educación religiosa de su hijo.

Tierno Bokar era precisamente amigo íntimo de Tidjani Thiam, el nuevo esposo de Kadidja y, por tanto, padre adoptivo de Amadou. Eso facilitó sin duda que el deseo de Hampâté pudiera realizarse. Tierno Bokar se convirtió en el guía espiritual de Amadou, y fue determinante en su formación religiosa y moral, tal como queda recogido en el libro *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le Sage de Bandiagara*⁷.

Quisieron las circunstancias que el nuevo matrimonio de Kadidja proporcionara a Amadou un nuevo vínculo, esta vez directo, con la historia de su pueblo. En efecto, su padre adop-

tivo, que lo inscribió en el registro como hijo primogénito oficial, fue proclamado jefe de la provincia de Luta, región situada en el actual Burkina Faso. Sin embargo, una revuelta en la ciudad de Toini, relacionada con el pago de impuestos a la administración colonial francesa, más la tradicional rivalidad entre los linajes toutcouleur de los Thiam y los Fall, acabó con Tidjani Thiam en la cárcel. Con el fin de alejarlo de posibles intentos de liberación por parte de los suyos, el que hasta entonces había sido Naaba⁸ de Luta fue enviado a la cárcel de Buguni, en plena región bámbara⁹, a setecientos kilómetros de Bandiagara, al sur de Bamako.

Kadidja se las arregló para seguir a su marido hasta Buguni, instalándose en primer lugar en la casa del jefe bámbara de la provincia, y posteriormente montando un campamento desde el que puso en marcha una intensa actividad comercial. Ello le permitió mantener durante los años de cautiverio de su marido a toda su familia y al séquito de *rimaibé* (plural de *dimadjô*), protegidos y griots que la acompañaban. Al poco tiempo de su llegada, hizo venir a su hijo Amadou, que por entonces tenía cinco años. La llegada a la región de un nuevo comandante francés, De Courcelles, alivió enormemente las condiciones de reclusión de Tidjani Thiam e incluso adelantó su liberación. La amistad que aquél trabó con el antiguo jefe de la provincia de Luta y con su familia, relación que perduraría más allá del periodo de encarcelamiento de Tidjani, influyó sin duda en el cambio de visión que la familia, y por lo tanto Amadou Hampâté Bâ, se fueron haciendo de Francia. Refiriéndose a lo que en una ocasión le dijo su padre: *El reino de Francia tiene dos cabezas: una es muy buena y la otra es muy mala*, explicaba que *fue más adelante, con la experiencia y un mejor conocimiento de las cosas, cuando aprendí a distinguir entre el pueblo francés y el comportamiento de algunos de sus representantes fuera de sus fronteras, en particular en las colonias*. (Bâ, 1992: 192)

A pesar de la liberación, a la familia Tidjani Thiam no le fue permitido, por razones políticas, abandonar Buguni, por lo que la infancia de Amadou transcurrió en esta ciudad, rodeado de una pequeña corte que se había formado en torno a la vivienda. Desde esa época, estuvo en estrecho contacto con los griots y “cuenteros” que tanto iban a influir posteriormente en su afán por resguardar del paso del tiempo lo esencial de la tradición peul y bámbara. Esos años le permitieron también conocer de cerca la sociedad colonial francesa, y desde entonces, *aprender a aceptar a la gente tal como es, ya fueran africanos o europeos, sin dejar por ello de seguir siendo yo mismo* (Amkulel, *l'enfant peul*, p.193). En Buguni concluyó igualmente su primera infancia, que en la tradición peul llega hasta los siete años¹⁰. Empezaba entonces su formación en la escuela coránica, a manos de Tierno Kunta, compañero de su padre en el cautiverio. Éste se ocuparía de Amadou, pero Kunta murió, poco después, agotado por las penalidades sufridas en prisión y apesadumbrado por la muerte de su hija Fanta, que, “raptada” para un matrimonio colonial¹¹ con un oficial francés, terminó sus días lejos de la familia, ya que el militar hubo de ser enviado a otra ciudad para eludir la trama urdida por los numerosos pretendientes de Fanta para asesinarlo.

En 1908 quedó por fin revocada la orden de confinamiento de Tidjani Thiam en Buguni. La familia y su amplio séquito regresó a Bandiagara, donde Amadou debía integrarse, muy a pesar de su madre y de su padre adoptivo, en la casa paterna, regentada por Beydari, el *dimadjô* en el que Hampâté Bâ había delegado, antes de morir, toda la responsabilidad sobre sus bienes, y por lo tanto sobre sus hijos. Al hacer prevalecer la ley peul esta prerrogativa sobre la autoridad materna, los



Cyprien Tokoudagba (Benin). Acrílico (1990)



p á g i n a s
monográficas

deseos de Beydari se cumplieron, y Amadou vivió así repartido entre dos hogares. El retorno a Bandiagara permitió también que Tierno Bokar se hiciera cargo de su formación, lo cual, como ya hemos mencionado, ejercería una influencia decisiva en su vida y su obra.

Fue por entonces cuando Amkulel creó su primera *waldé*, asociación que reunía a un grupo de personas de edad similar y que tenía un papel de gran importancia en la sociedad peul, ya que *la vida de los niños en las asociaciones constituía, de hecho, un auténtico aprendizaje de la vida colectiva y de las responsabilidades, bajo la mirada discreta pero vigilante de los mayores encargados de apadrinarlas* (Bâ 1992, 247). Esta etapa de la vida de Amadou fue crucial en el proceso de aprendizaje de la tradición oral peul. Pasaba las veladas nocturnas en casa de su madre y de Tidjani, donde cada día se reunían familia y amigos en torno a los griots y los "cuenteros". Fue para él *una gran escuela permanente, la de los maestros de la Palabra* (Bâ 1992, 255). Nada se le escapaba al joven Amkulel, que, antes de aprender a escribir, ya había asimilado un enorme patrimonio oral, ofrecido posteriormente a sus compañeros de asociación en las reuniones de la *waldé*. Una de las claves de esta capacidad nemotécnica está, según reconoce el propio autor, en el ejercicio que supone el aprendizaje de memoria de todo el Corán, aprendizaje que se hace, además, en una lengua desconocida para el alumno, el árabe.

Las sesiones diarias de cuentos y canciones de Amadou en casa de su madre se vieron interrumpidas cuando las demás esposas de Tidjani Thiam, aprovechando un viaje de éste a Tombuctú, se confabularon para expulsarla de la familia. Cuando Tidjani regresó, Kadidja, ofendida por la falta de reacción del esposo, ya había salido hacia Bamako. Aquél repudió a las demás esposas y siguió a Kadidja, instalándose con ella en Kati, cerca de la ciudad, donde vivieron juntos hasta la muerte. Amadou ya no pudo regresar a la antigua casa familiar, pero mantuvo contacto con Kulel y con sus amigos griots. Durante varios años, su hermano Hammadoum, que al poco tiempo perdería la vida en circunstancias trágicas, y su *waldé* fueron los principales refugios ante la ausencia de los padres.

Pero su vida iba a dar muy pronto un giro decisivo. En aquella época, la administración colonial francesa obligaba a un número determinado de jóvenes a inscribirse en sus escuelas. Para los musulmanes, el tener que abandonar la escuela coránica para ir a la "escuela de los blancos" era una auténtica desgracia. El terror a verse arrancado de la escuela coránica para recibir una educación "impía" no lo sufrían únicamente los peul, sino todos los africanos musulmanes en las colonias francesas. Amadou resultó ser en una ocasión uno de los dos seleccionados en Bandiagara, y fue el propio Tierno Bokar quien recomendó a la madre que no ejecutara los planes que ésta ya tenía trazados para "liberar" a su hijo.

En la escuela francesa, Amadou se encontró con un mundo indescifrable para él: *Aquí, según el maestro, nada de lo nuestro existía. Intentaba imaginar un mundo sin reyes ni súbditos, sin mando, sin castas de artesanos ni de griots, sin diferencias de*

ningún tipo, pero no lo conseguía (Bâ 1992, 332). Eso no impidió que, tras el primer año, obtuviera la puntuación suficiente para ser admitido en la escuela de Djenné, donde la meta era obtener el certificado indígena de estudios, de dos años de duración. Una vez conseguido, se le presentaban dos posibilidades: que lo enviaran a la escuela profesional de Bamako o a algún pequeño puesto administrativo. Amadou, que en aquel momento no deseaba ni lo uno ni lo otro, optó por fugarse y refugiarse en casa de su madre, en Kati, donde pasó varios años hasta que se encon-

tró casualmente con una antiguo compañero de estudios que continuaba su carrera en la Escuela normal de Goré, reservada a la flor y nata de los estudiantes del África Occidental bajo dominio francés. Tras ese encuentro, decidió reemprender los estudios, partiendo de cero puesto que su huida de Djenné lo había dejado sin documentos que acreditaran los estudios cursados allá. Lógicamente, los primeros pasos fueron fáciles para Amadou, y poco después ingresó en la escuela de Bamako, para nuevamente intentar obtener el certificado indígena de estudios. Doce kilómetros debía recorrer a pie el joven Amkulel a diario para llegar a su escuela desde Kati. Finalmente obtuvo su título en el curso 1918-1919.

Amadou Hampâté Bâ alcanzó, además, su sueño de ser seleccionado para proseguir sus estudios en la Escuela normal de la isla de Goré. Superado su examen de acceso, se encontró con un obstáculo infranqueable: la oposición de su madre, que consideraba que la formación francesa que había recibido su hijo era más que suficiente, y que había llegado para él el momento de aprender a ser un verdadero peul. Al ser impensable en la tradición peul que un hijo se opusiera a los deseos de su madre, Amadou no tuvo más remedio que obedecer, lo que le costó un castigo por parte de la administración colonial francesa: la asignación de un puesto administrativo de rango inferior, como escribano, en Uagadugu¹². Una nueva negativa lo hubiera llevado a la cárcel, por lo que prosiguió su formación como autodidacta en su exilio de Alto Volta. En 1942, se incorporó al IFAN¹³ como investigador, y a partir de ahí, como hemos señalado al principio, su obra y su incansable actividad lo llevaron a asumir importantes responsabilidades en la administración y en la diplomacia de su país, así como en la UNESCO, de cuyo Consejo ejecutivo fue miembro a partir de 1960. ■

Antonio Lozano es novelista y director del Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes de Agüimes (Gran Canaria), donde ha sido concejal de Cultura desde 1987 hasta 2003.

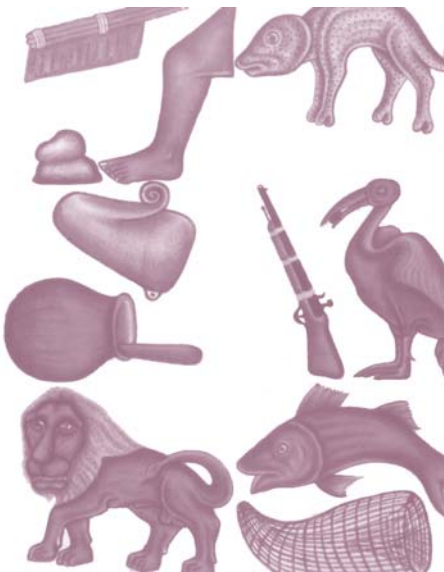


Bibliografía citada

- Ki-Zerbo, J. (Director): *Historia General de África*. Madrid, Tecnos - UNESCO, 1982
- Bâ, Amadou Hampâté : *L'étrange destin de Wangrin*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.
- Bâ, Amadou Hampâté : *Amkulel l'enfant peul*. Arles, Babel, 1992.

Notas

- 1 Los griots formaban una casta, o corporación hereditaria de oficios, dedicada a cantar y contar historias y leyendas, ligadas a una familia concreta o al conjunto de la comunidad.
- 2 El término toutcouleur designa a los habitantes del antiguo Tekrur. Diversas deformaciones a partir del original "tekrur" acaban en esta designación, por lo que nos parece totalmente inapropiada la traducción española de "todocolor" que aparece en algunos textos, como (Ki-Zerbo), 1982:215 Tomo 1)
- 3 Etnia de Malí, que vive en los acantilados de Bandiagara. El aislamiento en el que su medio físico les obliga a vivir ha hecho que sus tradiciones culturales sean de las mejor conservadas del continente.
- 4 El *dimadjo* (*rimaibe* en plural) es un descendiente de cautivos ligados a una familia desde al menos dos generaciones. Podían llegar a ser considerados como parte de aquella, y, en algunos casos, tener más poder que algunos de sus miembros.
- 5 Entre los peul, las mujeres podían llegar a ser maestras de iniciación. En ese caso, eran "Reinas de leche".
- 6 El código de honor peul es el *pulaku* o *pulagu*.
- 7 Editions du Seuil, Coll. "Point Sagesse", Paris, 1980.
- 8 *Rey en mossi*, predominante en la región de Luta y lengua oficial del actual Burkina Faso.
- 9 Etnia que compartió territorio con los peul, fundamentalmente en Malí. Ambos grupos están además unidos por estrechos lazos históricos y culturales.
- 10 En la sociedad peul, la vida se divide en segmentos de 21 años, y éstos a su vez en otros de 7 años. Durante este primer periodo, el niño debe obediencia absoluta a la madre.
- 11 Eufemismo con el que se conoce el derecho que tenía un oficial francés a exigir que una nativa se fuera a vivir con él. Tras su regreso a Francia, la unión quedaba automáticamente disuelta y los hijos de ambos, cuando los había, eran trasladados a un orfanato para mestizos, donde seguían sus estudios bajo la responsabilidad de la administración colonial.
- 12 Capital de la actual Burkina Faso, antiguo alto Volta.
- 13 Antiguo Institut français d'Afrique noire, actual Institut fondamental d'Afrique noire.



Literaturas africanas

Entrevista a
Landry-Wilfrid Miampika

Antonio Lozano



Cheik Ledy (Zaire). *Absence Morale* (1990)



p á g i n a s
monográficas

Landry-Wilfrid Miampika nace en Congo Brazzaville en 1966. Es profesor de Filología francesa en la Universidad de Alcalá. Además de su labor docente, realiza una intensa actividad de difusión del arte y la literatura africana en España y dirige la colección de autores francófonos de Ediciones El Cobre. Recientemente dirigió en el Círculo de Bellas Artes el ciclo "Cerca de África". En 2001 reunió en una antología bilingüe (Voces africanas, ed. Verbum) a los más importantes poetas africanos francófonos de la segunda mitad del siglo XX. Ha pronunciado conferencias sobre esta materia y sobre la situación sociopolítica del continente africano en numerosos foros.

— Existe en España un gran desconocimiento de la literatura africana. ¿A qué cree que se debe y cuáles son las vías de acceso para el lector español en nuestro país y fuera de él a esa literatura?

— El gran desconocimiento de las literaturas africanas en España es un hecho evidente. Las razones de ese gran desconocimiento de África y de sus literaturas en España son múltiples. Son razones a la vez históricas, culturales, literarias e imaginarias. La primera de las razones y la más importante es la histórica: África subsahariana acaba de entrar en el imaginario cultural español a través de las inevitables olas migratorias. Hasta ahora África subsahariana se conocía muy poco ya que España —a diferencia de Francia, Bélgica, Portugal e Inglaterra— sólo tuvo a Guinea Ecuatorial como colonia en África negra. Pero en la actualidad, África negra es conocida por imágenes y representaciones negativas, como guerras interétnicas interminables, hambrunas sin solución, enfermedades endémicas de exterminación masiva, dictaduras tropicales vitalicias. A estas razones que condicionan la publicación y recepción de autores africanos hay que añadir una concepción del mercado editorial que descarta la publicación de autores africanos considerados no rentables a corto plazo; un lector interesado en las literaturas africanas aún no localizado, así como una ausencia notable de dichas literaturas en los planes de estudio tanto en la secundaria como en la Universidad. La falta de especialistas capaces de seguir y sostener desde el punto de vista de la crítica literaria o periodística las publicaciones literarias africanas tampoco favorece un amplio conocimiento de las literaturas africanas en España.

Pero tras países con una tradición africanista más o menos asentada como Alemania, Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y los Países Bajos, es indudable que se están haciendo esfuerzos, en los últimos años y por parte de algunas editoriales españolas, por dar a conocer las literaturas poscoloniales y las creaciones artísticas del África subsahariana. Este evidente interés se debe a la cada vez mayor presencia de la cultura africana por mediación de los inmigrantes y un interés aún tímido de la universidad española por las culturas poscoloniales. Es el caso de Ediciones del Bronce en sus primeros años y la actual Ediciones del Cobre que posee un proyecto muy sugerente de traducción y difusión de autores africanos. Gracias a este conjunto de factores y esfuerzos, se puede apreciar en español obras centrales como *El mundo se desmorona* del nigeriano Chinua Achebe; *Poesía completa* del senegalés, fundador de la negritud, Léopold Sédar Senghor; *La carretera hambrienta* del nigeriano Ben Okri; *Reír y llorar* del congoleño Henri Lopes; *Regalos y Secretos* de Nurrudin Farah, o *El baobab que enloqueció* de Ken Bugul. Por su parte, otras obras como *Johnny perro malo* del congoleño Emmanuel Dongala; *Putu vida* del togolés Sami Tchak, o *Más allá del horizonte* de la ghanesa Amma Darko han sido publicados últimamente por Ediciones del Cobre. A pesar de estas publicaciones, que dan una idea nítida de lo que se está escribiendo en África, aún queda

por conocer un sinnúmero de clásicos africanos como Amadou Hampaté Bâ, Mariama Bâ, Sony Labou Tansi, Tchicaya U'Tamsi y Ken Saro Wiwa, entre otros.

Para finalizar estas consideraciones, se puede decir que la traducción es uno de los retos que hay que intensificar para favorecer el diálogo entre el escritor africano y el lector español u occidental, para que la creación de los autores africanos sea común a los lectores españoles. Por otra parte, es urgente y necesario que se introduzcan los estudios de literatura y cultura africanas en la universidad española y en la enseñanza secundaria porque sólo desde estos ámbitos se puede impulsar la relación entre la sociedad civil hispanohablante y las creaciones imaginarias del África negra.

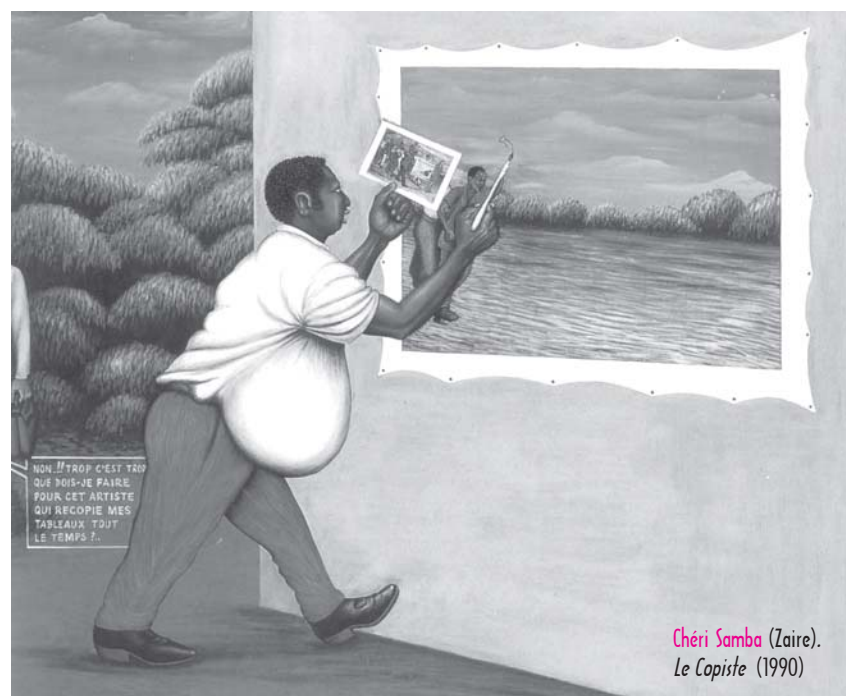
— ¿Debemos hablar de una literatura africana o de literaturas africanas?

— A pesar de su unidad cultural real, África es un continente plural, diverso, con miles de lenguas autóctonas, cultos mágico-religiosos tradicionales, presencia de las religiones cristiana y musulmana, semejanzas y diferencias antropológicas, notables diferencias socioeconómicas, y por lo tanto, culturas variadísimas. Por ello, las literaturas africanas son tan variadas como los territorios culturales o imaginarios de que parten. En dicha variedad cultural entran las prácticas culturales de cada pueblo, la oralidad, los tipos de colonización a que fueron sometidos los distintos pueblos, la asimilación o no de tradiciones literarias de las potencias colonizadoras, la identidad literaria de cada país, la tradición de cada conjunto lingüístico y el bagaje cultural de cada escritor. Por consiguiente, es más conveniente hablar de Áfricas y de literaturas africanas. Estas literaturas africanas son el resultado de un mestizaje de las tradiciones orales, y se escriben en diferentes lenguas de los antiguos colonizadores originando conjuntos literarios específicos, como las literaturas francófonas (Benín, Burkina Faso, Camerún, Congo-Brazzaville, Congo Democrático, Costa de Marfil, Chad, Guinea Conakry, Malí, Níger, Togo, Senegal, Yibuti), las literaturas anglófonas (Nigeria, Zimbabwe, Uganda, Ghana, Sudáfrica), las literaturas lusófonas (Angola, Cabo Verde, Guinea Bissau, Mozambique, Santo Tomé) y la literatura hispanoaficana (Guinea Ecuatorial). Esta última literatura es la más reciente y la única de expresión castellana en el África negra. Por el momento es muy desconocida en España a pesar de tener una tradición emergente con escritores valiosos como Donato Ndongo-Bidyogo, el autor de *Las tinieblas de tu memoria negra* y *Los poderes de la tempestad*, y María Nsue Angüe, autora de *Ekomo*, considerada como la primera mujer que publica una novela moderna en Guinea Ecuatorial.

— Las literaturas africanas poseen unas señas de identidad muy marcadas. ¿Podría hablarnos de ellas?

— Las literaturas africanas escritas surgen tras la colonización del continente africano, que empieza con la conferencia de Berlín de 1884-1885, cuando algunas potencias coloniales —Francia, Gran Bretaña, Bélgica y Portugal— se reparten el continente africano. Surgen precisamente entre las dos guerras mundiales europeas, muchos años después de la abolición de la esclavitud en la segunda mitad del siglo XIX. En lo referente a la tradición en lengua francesa es el movimiento de la negritud, liderado por el senegalés Léopold Sédar Senghor y el martiniqueño Aimé Césaire, el que sienta las bases para un proyecto a la vez literario y antropológico que se opone a la situación colonial y que propone crear espacios culturales reivindicativos de la identidad africana y de la descolonización política del continente.

Pero en menos de un siglo las literaturas africanas han condensado tradiciones literarias originales con sus propias señas de identidad, es decir, poseen una historia intrínseca, nombres relevantes como Wole Soyinka o Chinua Achebe, formas definibles a medio camino entre oralidad y escritura moderna, temas recurrentes, experiencias como el destierro, estilos nítidamente marcados según las distintas tradiciones, mitos anclados y un proyecto de devenir que revisa la relación histórica con Occidente. Escritas fundamentalmente en lenguas europeas —inglés, francés, portugués, español—,



estas literaturas evocan los grandes problemas vividos por el continente, como la esclavitud transatlántica, la violencia estructural de las sociedades africanas tras la colonización, la tensión entre tradición y modernidad, el desencanto por las independencias políticamente formales, la inmersión violenta en la modernidad con contornos europeos y la implicación inevitable en la globalización. Más allá de las preocupaciones temáticas, estéticas e ideológicas de la negritud, particularmente la esencialización de la raza negra y la sublimación de una África precolonial no mancillada por la violencia occidental, desde la misma experiencia africana, los escritores africanos de los últimos años exploran, con una contundente subjetividad, experiencias humanas como la muerte, el amor, la fragmentación de las identidades, la reflexión sobre la condición africana y, sobre todo, las angustias del destierro forzado, todo ello en unas lenguas que subvierten la pureza de las lenguas occidentales.

— En la actualidad, África se encuentra ante una serie de retos históricos cuyo protagonismo debe asumir enfrentándose a los intereses económicos y estratégicos de los países más poderosos. ¿Qué papel cree que debe jugar la literatura africana en este contexto?

— Los retos de la sociedad africana actual son múltiples y requieren soluciones urgentes y responsables. Son a la vez retos políticos, económicos y sociales. Una respuesta determinada e inteligente a la conjunción de estos retos podría permitir sacar a millones de africanos de la pobreza, de la marginación o la exclusión social dentro de un proyecto político moderno y tolerante con las diferencias étnicas. Entre otros retos, hay que citar la instauración inmediata de derechos civiles, de justicia social, de las libertades individuales, de respeto por la integridad física y la libertad de expresión, que tienen que ser valores inalienables para inventar otra África.

Frente a tantos retos, la cultura en general, y la literatura en particular tienen un papel importante como territorio autónomo, como espacio de resistencia, de subversión y de proyección de otra África posible. En sus diversas formas, la cultura llega a ser un catalizador para aunar deseos en función de futuras posibilidades económicas y políticas. Por lo tanto, una configuración renovada de la cultura y de las literaturas puede ser el punto de partida para enriquecer el imaginario de otra África sin crueldad ni horrores, una África sin violencia estructural ni conflictos étnicos, donde el africano pueda participar con todos sus esfuerzos como sujeto histórico.

Así pues, en el contexto actual, el escritor, el artista y el intelectual deben participar en la invención de una cultura crítica sobre las contradicciones entre tradición y modernidad, y en las instituciones políticas. Por otra parte, el espa-

.../...



Moke (Zaire). *Skol primus* (1991)p á g i n a s
monográficas

cio de la literatura o del arte puede hacer un papel aséptico de legitimación de valores positivos, de cuestionamiento de la violencia de todo tipo que vive y ha vivido el continente a lo largo de su historia. En conclusión, el imaginario de la literatura y del arte es capaz de alimentar una utopía, de proyectar nuevos sueños y, por lo tanto, es capaz de inventar inéditas posibilidades culturales, económicas y políticas para una nueva África.

—España se ve abocada a un debate inevitable: aprender a vivir en una sociedad multicultural. ¿En qué medida puede contribuir en ello la literatura?

—La sociedad multicultural es inevitable en el mundo global actual, donde las identidades son plurales, diversas, y en muchos casos, híbridas. Los seres humanos comparten espacios comunes de toda índole debido a la globalización y a los flujos migratorios consecuentes de la violencia estructural, y, fundamentalmente, por motivos económicos, por la violencia política, por inquietudes culturales, por desastres ecológicos, por guerras interminables y por la miseria que generan dichas guerras. Estas razones que motivan la emigración están en muchos casos en el origen de la sociedad multicultural, y por ello todas las sociedades europeas, salvo excepciones, se convertirán en sociedades multiculturales. Así pues, en España como en otros países europeos, el multiculturalismo se está convirtiendo en una realidad que impone la conciencia de interacciones culturales o interculturales. Teniendo en cuenta las distintas culturas en contacto, es necesario ir pensando y construyendo poco a poco espacios comunes para unos y otros, ya que la convivencia requiere tener en cuenta puntos de divergencia y de convergencia en las distintas culturas implicadas. Sin fundamentalismo ni esencialismo, se trata de una sociedad donde el diálogo permanente debe garantizar las posibilidades de realización sociales, políticas y económicas en igualdad de derechos de todos los seres humanos que viven en ella sin promover ni crear bases para la exclusión ni la discriminación por el sexo, el origen racial, la etnia o las creencias religiosas. Por lo tanto, la nueva sociedad multicultural debe propiciar espacios interculturales a través de negociaciones multilaterales.

Acercarse a otras culturas es, para la sociedad multicultural, una necesidad urgente que favorece una con-

ciencia transcultural como fundamento básico de integración de las diversas modalidades provenientes de distintos horizontes. El reto es elaborar una síntesis de diversas poéticas culturales sustentando un espacio inédito de convivencia, de conocimiento y de intercambio de memorias sin diferenciación de etnias, culturas e historias. El nacimiento de esta nueva comunidad multicultural no debe ser supeditado a una sola cultura considerada superior o universal y con valores generalizables. Por ello, las literaturas y particularmente las literaturas poscoloniales pueden jugar un papel creativo en la medida en que expresan experiencias individuales e históricas híbridas que amplían el imaginario social. Como expresión de valores culturales específicos, de otras cosmovisiones, de otras mitologías, las literaturas intervienen como espacio intercultural que puede ofrecer estrategias para superar el racismo, las violencias étnicas y los fundamentalismos religiosos. Como vehículo con sentido propio de lo bueno, de lo bello, de lo sublime y de lo sagrado, las literaturas son capaces de prefigurar inéditas configuraciones identitarias y de proyectar representaciones transculturales creadoras de espacios creativos de convivencia.

— Para terminar, ha citado usted varios títulos traducidos y publicados en España. ¿Podría citarnos los que considere de aparición urgente en nuestro país? Por otra parte, hemos podido detectar importantes deficiencias en muchas traducciones de textos africanos al castellano. ¿A qué cree que se debe esto y qué particularidades cree que debe tener la traducción de las literaturas africanas?

—El panorama actual de publicaciones de las literaturas africanas en España es bastante alentador ya que van creciendo los títulos y las propuestas de las distintas tendencias literarias. Es indudable que hay que seguir publicando a más autores africanos, contando particularmente con la representatividad de las distintas áreas lingüísticas y publicando lo mejor de cada una de estas tradiciones literarias. En lengua francesa por ejemplo, la obra completa de un autor como Sony Labou Tansi —congolesino fallecido en 1995— merece ser publicada y reconocida. Hace unos diez años, la editorial Muchnick publicó dos de sus novelas, traducidas con brillantez por Manuel Serrat Crespo: *El antepueblo* y *Las siete soledades de Lorsa López*. Y aún queda por traducir su gran novela que abre la literatura africana francófona a la modernidad literaria: *La vie et demie*, publicada en 1979. Además de Sony Labou Tansi, se podría igualmente citar a autores clásicos como el maliense Amadou Hampate Bâ, los senegaleses Cheick Hamidou Kane y Sembène Ousmane, el camerunés Mongo Beti, y sobre todo el guineano William Sassine, entre otros.

En cuanto a las deficiencias en las traducciones, hay que reconocer que muchas de dichas traducciones se hacen de forma apresurada. Y la mayoría de las veces, los traductores desconocen los códigos culturales de donde proceden las obras por traducir. Merece la pena recordar que el texto africano —como muchos de los textos poscoloniales— es un texto híbrido, o mestizo, donde se entremezclan juegos formales, modos narrativos y transgresiones lingüísticas de distintas tradiciones literarias, sean orales o escritas. Hay traductores que suelen traducir literalmente sin tener en cuenta la procedencia del texto y sin considerar que el texto es un conjunto de confluencias o de interacción de diversos códigos antropológicos, culturales, lingüísticos y literarios. Más allá de las deficiencias de algunas traducciones existentes en el mercado, no está de más considerar que igualmente existen muchas traducciones muy buenas, llevadas a cabo por personas preocupadas por no traicionar demasiado el texto. La traducción es un arte difícil, pero noble y necesario para la mediación intercultural, aún más en un mundo inevitablemente multicultural. ■

Landry-Wilfrid Miampika (Congo-Brazzaville) es
ensayista, crítico literario y profesor en la
Universidad de Alcalá de Henares.

La realidad literaria y lingüística de Guinea Ecuatorial

Justo Bolekia Boleká

Hemos de situarnos forzosamente bajo el prisma occidental y español del lector para hablar de esta realidad literaria y lingüística del económicamente emergente estado de Guinea Ecuatorial. Y bastarían dos (o tres) preguntas, con sus respectivas respuestas, para conocer, aunque fuera superficialmente, cuál es la salud literaria y lingüística de este único país negroafricano cuya lengua oficial es el castellano, con unos dirigentes en cuyo programa político no se prevé el desarrollo de las culturas nacionales. Dichas preguntas (¿existen lenguas nacionales en Guinea Ecuatorial? ¿Puede hablarse de literatura en este país? Y si es así, ¿en qué lengua habrá de escribirse dicha literatura?) no harían más que evidenciar la desculturación a la que son sometidos los pueblos de Guinea Ecuatorial desde los poderes concentrados en un solo hombre: el actual Presidente de la nación.

Las Lenguas de Guinea Ecuatorial

Guinea Ecuatorial es un estado multiétnico en el que teóricamente existen cuatro lenguas nacionales: el ámbö, el bubi, el fang y el ndowé. Estas lenguas nacionales avalan la existencia de cuatro naciones reales, aunque políticamente el duro régimen vigente desde hace ya más de treinta y cuatro años, al carecer de la más mínima urbanidad, pretende destruir las identidades en las que se asientan las cuatro etnias nacionales, y “fabricar” una población en apariencia homogénea, basada en los patrones socioculturales de la etnia dominante. Esta diversidad lingüística y cultural se ha convertido en algo peligroso para los dirigentes guineoecuatorianos, hasta el punto de considerarlo una amenaza para la integridad del estado. Por consiguiente, los epítetos “nacionales” o “vernáculos” utilizados para referirse a las lenguas autóctonas del estado multiétnico de Guinea Ecuatorial carecen de contenido político y se quedan en simples términos de uso folclórico con valor despectivo desde la clase dirigente.



Las lenguas nacionales durante la colonización

La política de agresiva aculturación llevada a cabo por los colonizadores afectó enormemente el estado de las lenguas nacionales desde el punto de vista de su existencia, difusión, promoción y enseñanza-aprendizaje. Si en este período que va de 1471 hasta 1968 aparecen textos monográficos y gramaticales de algunas de las lenguas nacionales con los misioneros como únicos autores, se debe al deseo de conocer el sistema de comunicación de los colonizados con el único propósito de sustituirlo por el castellano, tal como sucedería y sigue sucediendo. Pero no debemos callar el otro propósito de los misioneros (sobre todo los claretianos), quizá mucho más perjudicial para los colonizados, y que podemos resumir en la despersonalización y la racialización ideológica verticalmente impuesta por los colonizadores. Se trataba no solamente de cambiar sus antropónimos o adaptarlos al santoral católico, sino de convencer a los autóctonos bubis, fang, etc., que sus lenguas carecían de cultura y no podían equipararse a lenguas como el latín, el castellano, etc. Durante la colonización, las lenguas autóctonas sufrieron un fuerte retroceso en lo que se refiere a su conocimiento y uso por parte de los negros guineoespañoles subdivididos en emancipados plenos, parciales, tutelados, infantiles, etc.

Las lenguas nacionales después de la colonización

En los más de treinta y cuatro años de régimen político nguemista en Guinea Ecuatorial, no ha habido ninguna política lingüística gubernamental que promueva, defienda

.../...



Moke (Zaire). *Autoportrait* (1990)

Make (Zaire). *Tutex Africa Oye* (1989)páginas
monográficas

e incluya la enseñanza y aprendizaje de las lenguas nacionales en todos los niveles educativos. Ni siquiera como proyecto piloto, a excepción de la iniciativa privada llevada a cabo en la década de los noventa del siglo XX por el autor de este artículo, con la financiación de la Cooperación española en Guinea Ecuatorial. Las lenguas nacionales (ámbo, bubi, fang, ndowè, etc.), como sistemas identitarios e intraétnicos, de comunicación, están siendo sustituidas por lenguas de relación (como es el pidgin-english), o por lenguas internacionales auxiliares, también de relación, como son el castellano, el francés (co-oficial por decreto presidencial de 1996) y el inglés (debido al "boom" del petróleo). Pero a pesar de esta presencia acelerada de estas lenguas, algunos contadísimos guineoecuatorianos no cesan ni desfallecen en su empeño por liberar estas lenguas nacionales secuestradas por el poder, y proponiendo y exigiendo, sin agresividad, su inclusión en el sistema educativo. Cinco libros hemos de citar que se refieren al estudio, enseñanza y aprendizaje de algunas de las lenguas nacionales, al menos las más mayoritarias. Es el caso de *La lengua fang o nkobo fang* (1975) del difunto arzobispo Rafael María Nzé Abuy; *Curso de lengua fang* (1990) del profesor Julián Bibang Oye'e; *Curso de lengua bubi* (1991) del profesor Justo Bolekia Boleká, también autor de *Breve diccionario bubi-castellano y castellano-bubi* (1997), *Aprender el bubi. Método para principiantes* (1999), etc.

La existencia de un Instituto de humanidades y lingüística integrado en el Consejo de investigaciones científicas y tecnológicas de Guinea Ecuatorial (dependiente directamente de la Presidencia del Gobierno), así como de una Dirección General de Cultura, de un Ministro-Delegado de Turismo y Cultura, de un Ministro-Delegado de Educación y Ciencia encargado de las universidades (que no existen), de un Ministro de Estado de Educación y Ciencia, o de un Ministro de Estado de Información, Turismo y Cultura, etc., (en un país de menos de medio millón de habitantes) no parecen suficientes ni disponen de los técnicos y autonomía necesarios para elaborar un proyecto lingüístico que prevea la enseñanza y aprendizaje de las lenguas nacionales en esta Guinea Ecuatorial afortunada de hoy, y donde todo está secuestrado por el duro régimen político en vigor. Cuanto más dure el régimen político dictatorial de Guinea Ecuatorial más se acelera la desaparición de las lenguas nacionales del país, y ello por dos cuestiones cruciales: el régimen impide y castiga despiadadamente cualquier expresión explícita de la identidad cultural de las etnias minoritarias;

ni las lenguas ni la producción literaria forman parte de las prioridades del régimen político vigente en Guinea Ecuatorial.

La literatura en Guinea Ecuatorial

Para hablar de la literatura debemos tener en cuenta la misma realidad multicultural del país, debido, sobre todo, a los referentes en los que se basa directa e indirectamente el literante. Y si relacionamos la literatura con el castellano como lengua oficial de instrucción, así como con aquellos guineoecuatorianos en quienes existe un mínimo interés por la lectura, diremos que esta literatura adolece de un público lector, joven o adulto, capaz de transformar su propio espacio sagrado de seguridad a partir de las realidades imaginarias y, por consiguiente, literarias de las escasas obras existentes en la todavía cortísima historia de Guinea Ecuatorial.

Esta virtual radiografía literaria de Guinea Ecuatorial nos obliga a situarnos en dos períodos históricos: el correspondiente a la convivencia forzosa y violenta entre los colonizadores y los colonizados, y el que está directamente relacionado con nuestro destino como país independiente.

a) *La literatura durante el período colonial.* El momento más productivo de este período es el comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y la década de los años sesenta del siglo XX. Aquí encontramos la publicación de algunos cuentos bubis traducidos al castellano (Revista "La Guinea Española"), y algunas novelas escritas por españoles que muchas veces no habían ni siquiera viajado a los entonces denominados territorios españoles del Golfo de Guinea. La producción de estas obras de las literaturas orales de la Guinea Española, que recogen temas considerados exóticos, salvajes y curiosos, tienen la función específica de reafirmar la superioridad del colonizador ante los negros colonizados. Aquí podemos hablar de dos tipos de obras:

Aquellas que fueron producidas por españoles directa o indirectamente relacionados con la colonización, y en las que se presentaba el "primitivismo" o salvajismo de los guineoespañoles para deleitar a los lectores de la metrópoli y justificar la presencia española en aquellas tierras negras, siempre desde los cánones religiosos y desde la misma superioridad cultural relativa del blanco. Entre estas obras podemos citar la de José Mas, titulada *En el país de los bubis. Escenas de la vida en Fernando Poo*, editada por Pueyo en 1921, o la de Joaquín Rodríguez Barrera titulada *Mobbe*,

un negro de Fernando Poo, 1931. En estas obras se describen aquellos temas que tanto llamaban la atención a los colonizadores, como la cacería, la formación de éstos por el blanco, los castigos que recibía en negro considerado infantil, etc.

Aquellas obras producidas por negros o guineoespañoles “instruidos”, llamados a perpetuar el poder de la aculturación, imitando siempre a sus maestros blancos, y sin darse cuenta de que eran agentes de la destrucción de todo cuanto tuviera que ver con sus mismas identidades etnoculturales. Entre estas obras podemos citar la de Leoncio Evita Enoy titulada *Cuando los combes luchaban*: Idea, 1953 y Aeci, 1996.

b) La literatura durante el período postcolonial. Como en el período anterior, aquí podemos también hablar de la recopilación de cuentos, leyendas, novelas, etc. Pero a diferencia del período anterior, en éste hemos de incluir la poesía producida por los mismos guineoequatorianos. Lo que llama la atención del estudioso en este período es la cuestión de los métodos utilizados por los recopiladores de estas obras de las literaturas orales de Guinea Ecuatorial. El uso del castellano para dicha recopilación contribuye a la destrucción, como siempre, de las lenguas nacionales, manteniendo así la racialización y la despersonalización de las sociedades guineoequatorianas. En este período podemos hablar de dos tipos de obras:

1) Las producidas por los mismos guineoequatorianos, y en las que se recogen temas muy diversos, como pueden ser: la descripción de los poderes ilimitados del hechicero o curandero, la confrontación entre la cultura ancestral y la moderna de los colonizadores, la pérdida de la identidad cultural, la destrucción del tejido social, etc., todo ello en un castellano muy trabajado, difícil de atribuir a unos africanos, lo que demuestra la fuerte instrucción o formación de “sus poseedores”. También hemos de hablar de aquellas obras que, como las que nos ofrece el escritor Donato Ndongo-Bidyogo Makina (*Las tinieblas de tu memoria negra*: Fundamentos, 1987, y *Los poderes de la tempestad*: Morandi/Aeci, 1997), son una cruda descripción de la realidad sociopolítica que afecta a todas las poblaciones del estado de Guinea Ecuatorial, o aquellas otras que con humor y sarcasmo (entre las que figuran las de los jóvenes escritores guineoequatorianos como Juan Tomás Ávila Laurel, autor de *Rusia se va a Asamsé*: Cch-g, o Maximiliano Nkogo, autor de la popular obra *Adjá Adjá y otros relatos*: Cch-g, 1994 y Malamba, 2002), describen las vicisitudes vividas por el guineoequatoriano sencillo, sea militar o civil. A pesar de emplear un castellano correcto, en estas obras observamos algunos de los localismos característicos de los colonizados, como los que encontramos en la novela de José Siale Ndjangani titulada *Cenizas de Kalabó y Termes*. Malamba, 2000.

2) Las obras producidas por españoles después de una estancia relativamente corta en algún lugar del país. Aquí podemos citar obras como las de María Paz Díaz: *El valle de los bubis*: Huerga y Fierro, editores, 1998), y José A. López Hidalgo: *La casa de la palabra*, 1994.

En el campo de la poesía producida por los guineoequatorianos y basada en sus propias realidades, hablaremos de los poetas Juan Balboa Boneke, autor de *Requiebros*: Cch-g, 1994, *Sueños en mi selva*: Cch-g, 1997, etc., Juan Tomás Ávila Laurel, autor de *Poemas*: Cch-g, 1994, Jerónimo Rope Bomabá, autor de *Album Poético*: Cch-g, Justo Bolekia Boleká, autor de *Löbela*: Sial, 1999, Francisco Zamora Lobocho, autor de *Laberintos*: Sial, 1999, Ciriaco Bokesa Napo, autor de *Voces de espuma*: Cch-g, 1987, etc. En todas estas obras están presentes muchos de los temas que también eran abordados en la narrativa, con una permanente búsqueda de todo cuando fue violentamente arrebatado a las poblaciones, sin olvidar el aspecto idílico de la sociedad ancestral, la cruda realidad de los duros momentos actuales y el tiempo intermedio entre el ayer y el hoy, es decir, el tiempo de la colonización.

Conclusión

Después de todo cuanto llevamos escrito, sólo nos queda la recapitulación. En el terreno de las lenguas de Guinea Ecuatorial, es urgente emprender y promover la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas nacionales en sus respectivas áreas geográficas, dentro de los niveles de educación infantil y primaria, para evitar esta ruptura social, cultural y comunitaria entre el discente y el adulto, o entre las identidades etnoculturales y la cultura escrita importada por la colonización. Es necesario propiciar de manera institucional la promoción de las lenguas nacionales mediante la instauración de círculos orales autóctonos tanto en los medios de comunicación (radio, televisión) como en espacios tales como la casa familiar, los acontecimientos culturales, etc. Se trata de llevar a cabo lo que F. Niyi Akinnaso denomina *vernacularización* (“The development of a multilingual language policy in Nigeria” en *Applied Linguistics* Vol. 12, Number 1, March, pages 29-61).

En cuanto a las literaturas de Guinea Ecuatorial tendríamos que preguntarnos: ¿para quién se escribe y en qué lenguas? Si lo hacemos en castellano contribuimos a violentar nuestra propia realidad lingüística. Si lo hacemos en nuestras lenguas nacionales nos arriesgamos a permanecer en el olvido, con lectores muy limitados de los que podríamos incluso recibir escaso reconocimiento debido a la racialización de la que han sido (y son todavía) objeto. Quizá habría que fomentar la lectura de nuestras literaturas escritas en castellano sin dejar de promocionar las lenguas nacionales, con objeto de ir introduciendo poco a poco, y a lo largo del período escolar, algunos textos bubis, fangs, ámbös o combes de breve extensión adaptados a la edad mental de los lectores en formación. Pero todo esto debe ser un proyecto gubernamental con un alto espíritu democrático. A pesar de tener dos ministros de Educación y Ciencia, dos de Cultura, un Director general de cultura, amén de los consejeros, etc., ni las lenguas nacionales ni las literaturas guineoequatorianas parecen formar parte del acervo cultural de esta Guinea Ecuatorial secuestrada y sometida a los dictámenes de un duro régimen preocupado por satisfacer a sus más firmes colaboradores, y en la que prima el culto a la ignorancia y al desprecio hacia lo propio, siempre desde las más altas instancias gubernamentales. ■

Justo Bolekia es escritor guineoequatoriano y profesor de la Universidad de Salamanca.



Bosquimanos (paisaje con escenas de caza)

El reto de África en la literatura

Manuel Villar Raso



Twin Seven Seven (Nigeria). King's Beast (1989)



p á g i n a s
monográficas

La literatura española se ha interesado por Marruecos y el norte de África: José Cadalso en *Cartas Marruecas*, *Diario de un testigo de África* de Pedro A. de Alarcón, *El blocao* de Díaz Fernández, Imán de Sender, *La fragua* de Arturo Barea, *Makbara* de Juan Goytisolo, *Mimoun* de Rafael Chirles, o los más recientes de Vázquez Figueroa, con su *Tuareg* y *Los ojos del tuareg*, *Una guerra africana* de Martínez de Pisón, *La luz de Tánger* de Víctor Alperi y, muy recientemente, *El nombre de los nuestros* de Lorenzo Silva; en hermosos libros de viajes como *El país de los sentidos* de Rafael Guillén, *El sueño de África* y *Vagabundo en África* de Javier Reverte; pero a pesar de todo sorprende el poco espacio que el África profunda tiene en nuestra novela.

El África que yo conocía de niño, representada en los mapas por manchas negras y blancas, tenía como biblia la obra de Conrad, *El corazón de las tinieblas*, y se componía de una serie de países y gentes, ajenas al progreso y banalizadas por el cine¹. Alberto Moravia confiesa en *Mi vida en conversación con Alain Elkann* que “África es lo más bello que existe en el mundo” y no sé por qué Stanley y Livingston lo llamaron el continente oscuro. Sabater en *La aventura africana* dice que en África el tiempo no existe. La aventura no tiene que ver con el tiempo sino con la eternidad o, mejor, con la suspensión del tiempo porque, una vez que uno se embarca hacia África, el tiempo no puede ser medido temporalmente. Sabater lo llama el tiempo apasionado. La emoción individualiza los momentos y no hay tiempo que matar, no hay ocio, no hay manera de medirlo, y cada día puede ser equivalente a meses y años. Ésta es la sal de la aventura y su riqueza. En la aventura africana hay magia, hay maravilla, y ello la distingue de la experiencia anodina de nuestras vidas convencionales. ¿Y por qué África? La falta de estructuras, de carreteras, ferrocarriles y alojamiento, forman parte del misterio de África y hacen que el viajar por ella se convierta en la mejor experiencia. África, además, nos pone en contacto con culturas diferentes a través de acontecimientos más o menos desagradables, pero en cualquier caso inéditos para nuestro espíritu. Pasolini, que en el fondo era rousseauniano, solía decir que África es la última esperanza. Sentía por ella la misma atracción que los audaces exploradores del XIX: Mungo Park buscando las fuentes del Nilo; Barth o René Caillié —con fiebre amarilla— intentando llegar a Tombuctú.

Y si África en otro tiempo atrajo a generaciones de europeos en busca de diamantes y de oro, desde los cartagineses y portugueses, me pregunto: qué ha llevado en el nuestro a tentar a artistas, no mediocres, como Rimbaud, Flaubert,



Twin Seven Seven (Nigeria). *Blessed Hunter* (1989)

T.H. Lawrence, el de *Lawrence de Arabia*, a Paul Bowles, el de *El cielo protector*, a Miguel Barceló, nuestro pintor, a arriesgarse en sus inmensas soledades, y no se me ocurren otras razones que el sueño de la aventura, pero no de una aventura enfebrecida por la ambición, sino por el mito de una inocencia perdida en nuestra cultura burguesa y todavía posible en África.

Ignoro si África en el futuro dará novelas tan auténticas como *Viaje al Congo* de André Gide o *Las nieves del Kilimanjaro* de Ernest Hemingway. Parece que la aventura auténtica está condenada a desaparecer, pero los que la amamos, las conciencias humanitarias y los soñadores, jamás podremos olvidar ni la hambruna que en ella se ceba con especial malicia, la suerte de la mujer, tan patética, los desiertos que cortan el aliento, o los ríos de una tierra, madre de misterios, que ha sido la sed de grandes aventureros.

Hay viajes que cambian literalmente nuestras vidas. La mía lo hizo de forma inesperada al descubrir la historia inédita de varios miles de españoles moriscos que, en 1690, atravesaron el Sáhara y conquistaron el antiguo imperio del Sudán, hoy Malí, una geografía inmensa, resto del antiguo imperio de Ghana. Oí la historia en Marrakech y, tras descubrir en las bibliotecas de Granada que la hazaña de aquellos españoles, contemporáneos de Cortés y Pizarro, no existía en nuestra historia, inmediatamente cogí el avión. Yuder o Yawdar, de Cuevas del Almanzora, cruzó el Sáhara en 1591 con 4.000 españoles, la mayoría del reino de Granada, y tras vencer en Tondibi, cerca de Gao, a un ejército diez veces superior, asentó su capital en Tombuctú, donde comprobé la existencia de sus descendientes, llamados Arma. A mi regreso a Granada, investigué en la biblioteca de la Escuela de Estudios Árabes y el nombre de Yuder existía, aunque apenas unas referencias escuetas en *Los moriscos* de Julio Caro Baroja y en un artículo de García Gómez en la *Revista de Occidente*, 1935, titulado "Españoles en el Sudán", un ensayo más completo de Costa Morata en la revista *Historia*, 1977, y otro del profesor Iniesta en *Historia* 16, 1981. Descubriría un hermoso artículo de Ortega y Gasset sobre este hecho insólito, titulado "Las ideas de León Frobenius", publicado en *El sol* en 1924, pero eso sucedería después de haber publicado *Las españas perdidas*.

No era demasiado; encontrándome en los Estados Unidos, volví a investigar en la biblioteca de la Universidad de Penn y los textos comenzaron a amontonarse sobre mi mesa. Por la gesta de Yuder no sólo se habían interesado franceses y árabes, como De Castries y Delafosse, descubrí el texto árabe citado por todos ellos: el *Tarik el-Sudán*, una crónica escrita por un sabio jurisconsulto de Tombuctú, llamado Es-Saidi, "nacido en la noche del 28 de marzo de 1596", cinco años después de la llegada a esa ciudad de los conquistadores españoles. Es-Saidi relata la historia del imperio songhai, dedicando especial relevancia a la conquista de los españoles y a la persona de Yuder, "de pequeña talla y ojos azules", del que ensalza "su inteligencia y dotes extraordinarias".

También encontré otros textos importantes, entre ellos el relato de un Anónimo Español, tal vez monje, jesuita o cura embajador de Felipe II en la corte de Al-Mansur, (publicado por el arzobispo de Sevilla en 1596 y por Jiménez de la Espada en el XVIII) quien en veinte bellísimas páginas cuenta la conquista en un castellano excelente aunque tortuoso. Dejé al punto lo que estaba haciendo y me puse a novelar la historia de este Conquistador desconocido y varón gigante de nuestra historia, que llegó a conseguir para sí y para los españoles desterrados del XVI, nada menos que un imperio en África.

Se ignora el nombre cristiano de Yuder y cómo fue a parar a la corte de Al-Mansur después de la expulsión de los moriscos. Por el Anónimo Español sabemos que acabaría siendo caíd de los andaluces en el ejército saadí, y dedicado a recaudar impuestos. Pero, ¿cuáles fueron las razones que llevaron a Al-Mansur a la conquista del imperio songhai al otro lado del gran desierto? Adujo motivos religiosos, culturales y políticos para convencer a los ulemas. La razón última, no obstante, era ese oro, maravillosamente descrito por el mapa del catalán Abraham Cresques en el que Kanka Moussa, emperador del Sudán en el siglo XIV, aparece con una enorme pepita de oro en la mano. En lontananza, la anexión de España, desmoralizada tras la derrota de la Armada Invencible, y la instauración de un gobierno islámico universal.

Publicada *Las Españas perdidas* (Granada, edit. Comares), la Universidad de Granada, bastante incrédula de que aquella gesta de los españoles fuera cierta, organizó una expedición a través del Sáhara y en Tombuctú volvimos a reencontrar los Arma, sus descendientes, que yo ya conocía. Pero en aquel viaje descubrí algo mucho más interesante. Me encontré con un África que agonizaba a las orillas del Níger después de dos décadas de sequía y con una situación social que reducía a la mujer a mero objeto de trabajo. Y éste sería el origen de mi segunda novela

.../...



africana: *Donde ríen las arenas* (edit. Algaida). Previamente leí todo lo que cayó en mis manos y sólo la novelística africana incidía en la suerte tan escandalosa para la mujer de este continente.

En *Things fall apart*, Chinua Achebe dice que a la mujer ni siquiera se le permiten las ceremonias consideradas propias de la mujer. Léopold Sedar Senghor, poeta y político, es autor de uno de los poemas más impresionantes sobre la condición femenina, titulado: "Mujer desnuda, mujer negra". Para Soyinka en *Season of Anatomy*, el papel femenino se reduce a colaborar con la visión del hombre sobre la vida, simbolizando en la mujer la degradación de África. La protagonista de Ngûgî, en *Petals of Blood*, decide que nunca más será una mera flor para decorar puertas y ventanas.

Y no es muy distinta la visión que las escritoras tienen de sí mismas. A la protagonista de *Efuru*, de Flora Nwapa, se la educa para ser madre. Se le hace la clitoridectomía y se le dice que su función es la reproducción y el erotismo, que la ablación del clitoris es necesaria para dar a luz con seguridad y que el dolor de la operación es lo que toda mujer debe soportar. En *One is Enough*, en cambio, Amaka enseña que la sexualidad femenina es el recurso que la mujer debe explotar para conseguir lo que quiere en una sociedad dominada por hombres. "Como mujer, no soy libre, soy una sombra de mí misma., incapaz de avanzar en el cuerpo y en el alma", descubriendo que el sitio ideal de la mujer es la ciudad, donde puede realizarse y escapar de la tiranía patriarcal. La desesperación de la mujer africana es tal que Buchi Emecheta, en *Destination Biafra*, vislumbra un futuro sin hombres y, en *The Joys of Motherhood*, descubre que es incompatible ser libre y tener hijos. La senegalesa Mariama Bâ, finalmente, en *Une si longue lettre*, confiesa que la palabra felicidad no existe para la mujer y que es preferible ser co-esposa. Esto al menos aliviaría su trabajo.

Gregorio Morales, en su *Antología de la literatura erótica*, dice de *Donde ríen las arenas*, que en ésta confluyen las civilizaciones europea y africana, destacando poderosamente el personaje de Assiata, nacida en una tribu del Malí. Casada y todavía una niña, huye a Bamako porque al marcharse su marido a trabajar al Camerún quieren coserle el sexo con púas de acacia, práctica ancestral en uso entre los dogón, y allí con la ayuda de un doctor español inicia su liberación como mujer. Muchos críticos se han interesado por ella. Antonio Enrique ("Cuadernos del Sur"), Córdoba, 26/01/1995, dice que "su autor puede sentirse satisfecho del retrato de Assiata, un personaje inmenso, en consonancia con la mejor novela africana escrita por los hombres y mujeres de ese continente, y acaso único en la narrativa española sobre África. Assiata personifica un desecho social, símbolo de esta África profunda, a quien la sociedad patriarcal asesina por intentar sublevar el mundo marginado de la mujer. En "Amemos a Assiata" (Igandegin, 1955, abril 30), Jorge Aranguren añade que "Assiata lleva África sobre sus espaldas e intenta a costa de su vida una regeneración que desborda su propio yo para alcanzar a todas las mujeres".

De todos los países subsaharianos recorridos por mí en las sucesivas expediciones patrocinadas por la Universidad de Granada, Mauritania, Níger, Burkina Faso o el Sudán, Malí es el que más ha encendido mi imaginación y en ello tienen que ver sus gentes y sus paisajes, sus ciudades ya burguesas en la Edad Media, como Tombuctú, Yenné y Gao, o la música de Salif Keita, Ali Farka Touré, Rokia Traoré y cientos más, que testimonian una cultura ancestral maravillosa a orillas de uno de los ríos más caudalosos del continente. Y fue viajando en una pinaza de Mopti a Gao, en compañía del pintor Jesús Conde, en dirección al país Dogón, cuando se me ocurrió el tema de mi novela africana más ambiciosa, tal vez, *El color de los sueños* (Planeta,

Barcelona, 1999). Visitamos el país Dogón, donde Miquel Barceló tiene su casa y ver a Jesús Conde pintar y luego visitar la casa de Barceló fue toda una revelación.

Según Antonio Enrique ("Cuadernos del Sur", Córdoba, 10/6/99), *El color de los sueños* es "una obra en la que África late con todo su poder de devastación y misterio: sus descripciones paisajísticas rayan a tal nivel que el lector no las va a encontrar mejores en nuestra lengua de entre toda la narrativa sobre el gran continente". El protagonista de la novela, al igual que Gauguin, se marcha al tercer mundo en busca de la pintura del siglo XXI, abandonando a su país y a su hija. A los diez años, le envía a la niña, no tan niña ya, el cuaderno de dibujos que él hizo en su huida de España y ella emprende desde Granada la búsqueda del padre. Tres son los personajes principales de la novela: el primero es el continente africano que queda dibujado, descrito e inolvidable, según José Vicente Pascual ("Ideal" 76/99) y Jesús Arias ("El País" 88/99); Marina Romero, la hija, es el siguiente personaje, en un viaje de madurez tras las huellas del padre en compañía de tres amigas.

Pero es Miguel Romero, un genio de la pintura, el verdadero protagonista. Recrea África en toda su grandeza y misterio. Pinta su color: el rojo *flamboyant*, el amarillo *karité*, los marrones ácidos del desierto, siempre en busca de la pintura del futuro. Pinta y ama todos los días porque quiere ser eterno y porque la vida para él es un reflejo del arte y el arte reflejo de la vida: las gentes, los mitos y las fábulas de cada lugar, las mujeres en la *ginna* o casa donde se retiran durante la menstruación para no contaminar el poblado, así como los entierros y las máscaras, algunas tan terribles como la del Hogón, un buitre a la espera como Saturno que le lleven a los muertos a las rocas de la "falaise" para devorarlos. Es en definitiva una novela para pintores y un canto al único continente virgen que le queda a nuestra imaginación. Con una estructura semejante a *El corazón de las tinieblas* de Conrad, es una novela circular, un viaje que comienza y acaba con la misma carta de Marina a su padre, una búsqueda desesperada de sentido. A propósito de esta novela, Francisco Morales Lomas (*Narrativa española contemporánea*, Diputación de Málaga, 2002) dice que Miguel Romero es "un personaje contradictorio, angelical y diabólico, una de las más atractivas creaciones de la narrativa actual".

Con *La mujer de Burkina*, de resultas de un nuevo viaje a Burkina Faso, he finalizado de momento una tetralogía sobre un África para mí desconocida no ha mucho. Esta novela es la crónica de quienes de algún modo han decidido trabajar con la muerte, que en este país animista resulta abrumadora, un doctor, una mujer blanca que lucha por hacerse con su amor, unas enfermeras que se lo disputan, hospitales infrahumanos y un país exótico en el que las enfermedades se ceban con especial malicia y donde la poligamia es norma corriente. Personajes heroicos, perdedores y marginados, la violencia natural del entorno y del hombre, con seres sin voz y sin quijotes que despierten su conciencia y el sentido mismo de la existencia.

Los escritores guardamos en el corazón un niño aventurero y nuestros personajes son ese hombre que uno hubiera querido ser, porque detrás de cada novela hay una aventura, real o imaginaria, al fin y al cabo un escritor no es otra cosa que un perseguidor de sueños, que huye del tedio y, siendo osado, de los días repetidos, de esta carrera alocada hacia la vejez y la muerte en la que todos andamos inmersos. ■

Manuel Villar Raso es novelista y profesor de la Universidad de Granada

Notas

1 Me refiero a *Las minas del rey Salomón*, *La reina de África*, *Mogambo*, *Hatari* o *Tarzán y los monos*, con una visión irreal de África que nada tiene que ver con el cine que hoy se rueda en este continente y que tiene escaparates propios tan conocidos como la Fescapa de Ouadagougou, donde se han expuesto *Yam Daobo*, *Mortu Nega*, *Sango-Malo*, *Macadam Tribu*, *La vie sur la terre*, *Contrast-City*, *Baara*, *Finyé*, *Moi*, *le noir*.



p á g i n a s
monográficas



Detalle de pintura rupestre dogon (Mali)

Arte, concepto y magia

La escultura del África negra

Cayetano Aníbal González



Fig. 1. Ibeji (gemelos)
(etnia yoruba, Nigeria)

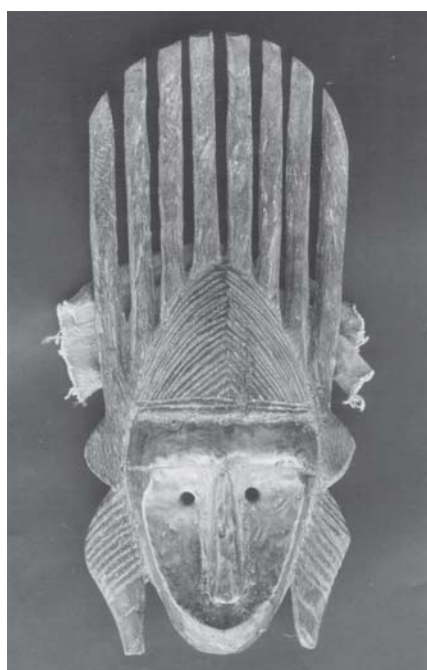


Fig. 2. N'domo (etnia bambara, Mali)

Las obras escultóricas del África Negra que, desde antiguo, fueron realizadas correspondiendo a motivaciones conceptuales y simbólicas, no fueron valoradas como artísticas hasta finales del siglo XIX, cuando la mirada de los artistas europeos se fija en ellas y, son reconocidas en sus caracteres más auténticos de expresión hasta el punto de que Paul Gauguin proclamara que “La verdad en el Arte está en el arte primitivo”.

Solamente en Occidente habían merecido la atención ciertas manifestaciones plásticas, especialmente de la orfebrería de Benin o algunas estatuillas de marfil o piedra. Aunque desde el siglo XV se conocían algunas obras del arte negro, que se habían introducido en Europa como objetos extravagantes, no es hasta el siglo XVII cuando el jesuita Athanase Kircher se interesa profundamente por el tema, desde el punto de vista de su valor etnográfico, y forma en Roma la colección que, después, sería el museo conocido como Pigorini.

A partir del siglo XVIII al interés científico se suman otros que responden a objetivos menos loables, desde la rapiña a la mal entendida misión evangelizadora. La estatuaria africana no se estimaba como arte sino que era considerada sólo objeto de estudio de etnólogos, psicoanalistas o mitómanos y, de otra parte, hostil a la introducción de las creencias que se intentaban imponer, al poseer significados del poder ancestral espiritual de las tribus al que había que combatir y anular. Así la ciencia arranca de su espacio natural obras que estaban concebidas con una función determinada; de otro modo, se destruye la obra que puede entorpecer la labor de los creyentes, llámense cristianos o musulmanes.

Los conceptos que sirven de coordenadas al arte africano, al igual que el de otros pueblos en estado cultural esencial, no son los de la representación naturalista o real de las formas, como se ha concebido en las culturas occidentales, sino el intento de expresión de los más recónditos deseos de cubrir las necesidades espirituales y mágicas de la sociedad. Esos factores son los predominantes en la obra del artista africano y los que, más tarde, han inspirado su creación desde que esos planteamientos calan en la sensibilidad de los artistas culturalmente evolucionados en lo que, paradójicamente, se denomina “vanguardias”. Sus formas elementales, como planos, ovoides o círculos, son las que sirven de modelos a la modernidad europea. Es el “salto de tigre” del Arte, que se repliega para avanzar con fuerza.

En el arte negro, la figuración sólo es el soporte elemental para la expresión de las emociones, sentimientos y de toda una gama de necesidades funcionales, desde propiciar la fertilidad de los campos, de la mujer o del ganado, a evitar los males personales o colectivos. La funcionalidad de la escultura abarca de lo visible a lo invisible, desde la comunicación con el espíritu de los antepasados a la de los dioses. Actúan como canales para que las fuerzas vitales se integren en lo temporal. Una vez que han sido deterioradas por el uso que se ha hecho de ellas o han perdido, por otras causas, su eficacia como mediadoras, pueden ser abandonadas o vendidas.

En la estatuaria africana se realizan, fundamentalmente, según la función a la que vaya destinada, máscaras, figuras de culto de los antepasados, relicarios o fetiches. Toda ella responde al concepto del universo y del principio creador. Las religiones negro-africanas tienen sus fundamentos en la cosmogonía donde se integra lo natural y lo sobrenatural. Esa estructura cosmogónica es de orden binario pero ambivalente, de componentes distintos pero similares. Lo masculino y lo femenino establecen el orden de todo el universo, cielo y tierra. Los mitos del pueblo dogón en la garganta del Bandiagara en Mali se pueden tomar como ejemplo de ese concepto aplicado a sus andróginos, que son la dualidad o compendio de esa imagen o las parejas de antepasados o, también, entre los yoruba de Nigeria, los *ibeji* (gemelos) (fig. 1) que, cuando muere uno se mantiene «viva» la escultura del otro.

El encuentro entre hombres y dioses se realiza inscrito en las acciones rituales que lo propician. Las máscaras son el vehículo que, con sus danzas, establecen el vínculo entre lo cósmico y la sociedad. El danzante se identifica con su máscara que tiene un significado, un simbolismo relativo al objetivo del rito propiciatorio. Es interesante la máscara *n'domo* de los bambara de Mali, empleada en danzas para procurar la fertilidad de los campos, con prolongaciones que en número de 3 y 6 tienen carácter masculino, 4 y 8 femenino (fig. 2), 5 y 7 andrógino. La máscara *okuyi* (fig. 3) de la tribu punu del Gabón, que se emplea sobre





Fig. 3 Okuji (etnia punu, Gabón)

p á g i n a s
monográficas

Fig. 4. Byeri (etnia fang, Guinea Ecuatorial)



Fig. 5. Knissi (etnia vili-yombe, Zaire)

.../...

zancos en ritos funerarios, tiene carácter femenino y, en señal de duelo, tiene pintado el rostro de blanco.

La relación entre el antepasado y el sujeto o grupo es íntima. Sus esculturas son la propia familia; conviven en el interior de las viviendas con sus propietarios. Los protegen y les piden consejo. Se les habla y se las acaricia. Muchas son más para tocar que para ver. Están absolutamente integradas al clan o tribu. Los antepasados están presentes en los descendientes y éstos, potencialmente, en los que los continúan. No se comprende, por ello, la esterilidad, porque supone individualidad, la muerte definitiva. La fertilidad y la maternidad inspiran gran número de esculturas en muchas etnias.

No sólo conservan las esculturas de los antepasados sino, también, las reliquias de los restos que se guardan en recipientes a los que se les adosa una escultura vigilante. Los fang de Guinea Ecuatorial, Camerún y Gabón conservan el cráneo y otros huesos en cajas de corteza con hierbas aromáticas a las que guarda un *byeri* (fig. 4).

Las esculturas fetiche, que caracterizan una parte importante de la religiosidad africana, sólo son el soporte de los productos mágicos que les dan el poder. Se les teme y se les ofrecen sacrificios. Muy reconocidos son los *nkondi* de los bakongo o los pequeños *nkisi* (fig. 5) de los vili-yombe del Zaire con una cavidad en el vientre, cerrada por un espejo, donde esconde la “medicina” (*bilongo*) o pócima mágica.

Estos conceptos sólo son aplicables a la escultura tradicional africana, un arte necesario, realizado para ejercer sus acciones sobre esa colectividad representada por la familia, el clan y la tribu, incluso la enemiga, a la que hay que temer. A partir de la llegada de los viajeros, exploradores y colonizadores europeos, la escultura siente el influjo de la occidental. Así surge lo que podemos llamar arte afroeuropeo, en donde los elementos figurativos se integran al objeto como partes funcionales sin tener autonomía o no se ajustan a la función tradicional como las esculturas magbetu, integradas en vasijas para el consumo de los belgas o los saleros de marfil afroportugueses del Congo. En cuanto a la iconografía cristiana que se intenta introducir desde el siglo XVI, aunque es aceptada en un principio, se integra rápidamente en el conjunto de la estatuaría como un elemento más de la religión tradicional y así los cristos realizados por los escultores africanos se utilizan como otras de las representaciones mágicas que propician la buena cosecha o como poder medicinal y, en esto, poco se diferencian del uso que se da en occidente a las imágenes del santoral. En los clavos hincados de los fetiches *nkondi* de los bakongo, se ha pretendido ver el reflejo de modelos religiosos europeos, concretamente, de San Sebastián.

Los escultores aparecen, en la mayoría de los casos, como anónimos, debido a que en los estudios antiguos no se ha creído importante reseñarlos, por no haber necesidad de analizar la obra como producto artístico. En cambio, la posición del escultor dentro del clan era de gran importancia, en razón de ser intérprete de su grupo y dar la forma necesaria a la expresión religiosa. No sólo es el creador de esas formas sino, también, el conocedor y manipulador de los símbolos, tan importantes para estas religiones. En ciertas sociedades, como la dogón, se lo conoce como el “herrero”, quizás por ser ese su oficio primitivo, y se lo sitúa en el poblado en vivienda privilegiada cercana a la del jefe.

Las materias empleadas son variadas pero, principalmente, la madera es la más utilizada en la escultura hecha para el pueblo y que desde su extracción en el árbol elegido, acompañada de ciertos ritos, tiene su propio significado. Suelen ser maderas blancas, duras o blandas, a las que se tiñe y brillanta con aceites o se las policroma con los colores naturales que suelen ser blanco de caolín, negro de humo y rojo de tierras ricas en hierro. Desde los años sesenta se están empleando, incluso, colores industriales. Otras maderas que no son las empleadas tradicionalmente han sido introducidas modernamente por las influencias foráneas en las esculturas de algunas etnias. El ébano utilizado por los makonde de Tanzania en las llamadas *ujamaa*, sucesión de figuras en tronco común genealógico, es introducido modernamente para hacer más comercial la obra. La rápida putrefacción de la madera añadida a la acción de los insectos xilófagos ha hecho que no hayan llegado hasta nosotros las obras más antiguas y las que se conservan no van más allá del siglo XIX, excepto en casos contados, como algunas esculturas de los tellem, antecesores de los dogón.

La metalurgia del hierro forjado es de las técnicas más antiguas. De ello dan fe las obras de la cultura Nok (s.V a.C a s.II d.C) o las muy valoradas de los llamados altares de los dogón o bambara, y que posiblemente pudieran inspirar a escultores como Julio González o Gargallo. Muy conocida es la gran escultura de los fon del antiguo Dahomey que representa al temible Gu, dios de la guerra.

El bronce y otras aleaciones como el latón son empleados, especialmente, en la producción popular de obras de uso más que de culto. Las pequeñas esculturas para pesar el oro de los ashanti de Ghana son un ejemplo de ello, o algunos recipientes rituales con aplicaciones escultóricas. Los bronce más antiguos del África subsahariana son los de la cultura igbo-ukwu, aún poco conocida, que se desarrolló en los siglos IX y X.

Las grandes esculturas de bronce de las culturas antiguas de Ifé (s.II a XV) o Benín (s.XIV a XIX) se remontan a fechas que coinciden con producciones europeas de donde parece que han tenido ciertas influencias. Es un arte cortesano destinado a complacer y resaltar la magnificencia del soberano. Aunque no es el verdadero testigo del espíritu del arte africano ni se ajusta al modelo de la tradición, ha producido, formalmente, obras de una gran belleza, realizadas en la técnica de la «cera perdida» por artistas reconocidos, de los que nos han llegado algunos nombres. Actualmente, muchas se encuentran en los museos europeos, producto del saqueo sistemático de los «civilizadores».

Los marfiles se emplean, dada la riqueza del material, con poca prodigalidad en obras de pequeño formato y desde muy antiguo. Importantes son los de los yoruba y warega, los afroportugueses del s.XVI o los de Benin.

La piedra no es material que se encuentre fácilmente en África Negra y solamente algunas tribus han utilizado la llamada piedra jabón o esteatita. Los *ntadi* (fig. 6) (anteriores al s. XVI) de los basundi del Bajo Congo son esculturas funerarias que se colocaban en las tumbas de los jefes y que se apartan de los cánones rígidos y simétricos de la mayoría de la escultura del África Negra.

Por último, entre las principales técnicas, la arcilla cocida o terracota, de la que se conocen las obras escultóricas más antiguas del África Occidental. La cultura nok de Nigeria o de Ifé, ya nombradas, nos han dejado magníficas piezas de cabezas realizadas en esa técnica. Aunque no muy frecuentes hay algunas obras más modernas de los bamileké o los bamún de Camerún.

En la actualidad se tiende a valorar cada vez más el arte de las culturas afromelánidas. Se han creado museos monográficos o secciones en los dedicados a las bellas artes pero aún no se reconoce, en el ámbito medio, toda la fuerza y belleza de estas artes. Se confunde demasiadas veces la obra realizada de acuerdo con los cánones tradicionales, con el pastiche para la comercialización. De ello culparíamos a los responsables de los talleres de obras a las que les falta el respeto al modelo del espíritu de los antepasados.

Otra cosa es el arte moderno de los escultores negroafricanos, que pueden ser, también, en otra dimensión, verdadero Arte. Modernamente, ellos también tienen un lugar en la historia del Arte con nombres y apellidos. ■

Cayetano Aníbal es escultor, grabador y miembro de la Academia de Bellas Artes de Granada



Fig. 6. Ntadi (etnia basundi, Congo)

Variaciones sobre el negro.

La reconstrucción de un "otro" a través del arte

Elvira Dyangani Ose



Senzeni Marasela. Sin título (1998)

Quizá, una de las principales ideologías del desencuentro

sea la existencia de ese difuminado concepto que es la identidad. ¿Qué es la identidad? o mejor dicho, ¿Quién la necesita? Y permítanme que utilice el título de un artículo que Stuart Hall escribió en 1996. La identidad es probablemente una de las palabras de acepción más ambigua y de más incierto uso de entre todas aquellas que nos ayudan a determinar los valores y roles que se establecen en las interacciones culturales. Por un lado, la identidad se convierte en ese conjunto de características que determinan, acotan y unifican una serie de individuos que se dicen pertenecientes a una comunidad.

«La identidad cultural –según Hall– es la conciencia de una experiencia compartida, una especie de verdad colectiva única que esconde en su interior pequeñas realidades más superficiales o artificiales, para un ‘nosotros’ en el que confluyen acontecimientos históricos y códigos culturales comunes». Es este reflejo de conciencia única, de marca de referencia inmutable, lo que determina el territorio más resbaladizo de su significado. Todo aquello que no concuerda con lo predeterminado queda excluido, con serias dudas de formar otra definición por sí mismo. La cultura que define, que acota, que limita, también excluye, enajena, margina... La definición de identidad está siempre construida sobre una ausencia, sobre un vacío, recorre el sendero de una división, desde el lugar de un ‘otro’ que nunca será considerado adecuado –léase, idéntico– al sujeto del que parte la investigación, la mirada.

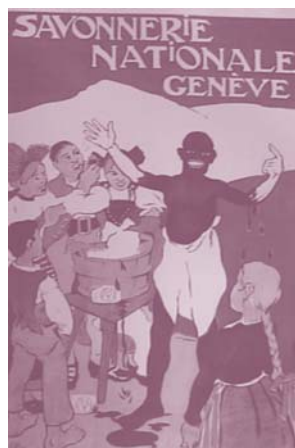
Hoy en día recibimos la herencia de una historia marcada por los constantes giros socioeconómicos, que determinan la batuta política a la que están sometidas las frágiles acepciones de lo idéntico. La cultura negra hoy está heterogéneamente recreada por músicos de *rap*, *funke*, *rhythm and blues* o *world music*, por actores ‘oscarizados’, sin olvidar las escalofrantes cifras de enfermos por la pandemia del sida, las zonas de hambruna y sequía, las muertes producidas por los flujos migratorios, las difíciles condiciones de los inmigrantes ilegales en los países más desarrollados, junto a las aterradoras distancias con la que miran muchos africanos hacia lo que Occidente llama bienestar social y calidad de vida.

Lejos de los estereotipos, la lucha por las identidades autónomas en África es la lucha de sus comunidades por la independencia. Los objetos generados por



.../...

el fingidor 25



Eugene Oge (1906)

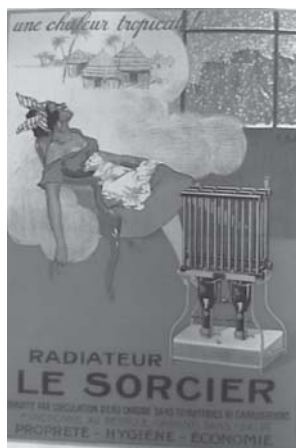


Ilustración anónima (1925)

p á g i n a s
monográficas

Cuchara Fang de Gabón

Alberto Giacometti. *Mujer-cuchara* (1926). Bronce.

.../...

artífices locales dio lugar a fenómenos culturales que de un modo brillante desarrolla la exposición *The Short Century*¹ organizada por Okwui Enwezor, crítico de arte nigeriano y director de la pasada Documenta de Kassel. *The Short Century* proponía un recorrido que recuperaba la historia, los anhelos, las victorias y derrotas de los países africanos y su diáspora en la época de las independencias. La exposición presentaba la obra de artistas procedentes de África y su diáspora, analizaba las distintas disciplinas a través del último siglo de la cultura negra, destacando a sus protagonistas, desde los pioneros de la Modernidad en el Arte, entre ellos Ernest Mancoba, pintor y escultor de principios del siglo XX, integrante del grupo *Cobra*; hasta los últimos creadores, entre otros, Isaac Julien, cineasta que ha traducido en imágenes las palabras del escritor Frantz Fanon, sus diatribas en torno a lo blanco y lo negro, al colonizador y al colonizado y a la violencia provocada por los nacionalismos; o Jane Alexander, cuyo trabajo refleja, a través del cuerpo humano, la violencia social que marcó el final del *apartheid* en Sudáfrica, por poner algunos ejemplos.

Esto nos sitúa en el seno de los acontecimientos más recientes, pero tal vez valga la pena rescatar algunos elementos de la historia que se han perdido en archivos del subconiente. El negro ha formado parte, junto a las mujeres, los homosexuales, los locos, etc, de la copiosa comunidad de 'los otros' en los que cabían todos aquellos que no eran hombres, blancos y noroccidentales. Su representación a lo largo de la historia visual y el arte ha estado determinada por las definiciones que los 'unos', Occidente, han construido y reconstruido a lo largo de la historia. Tras los expolios sufridos por las conquistas, la mayoría de las comunidades africanas veían sus reliquias apresadas en las vitrinas de museos y gabinetes. Ellos habían sido considerados unos 'salvajes', incapaces de conservar su propia memoria. Aquellas afirmaciones descalificadoras no eran una novedad. Hacía un siglo y poco más que el negro era para el europeo un buen salvaje, estúpido y distraído como un niño, al que, eso sí, admiraban por su extrema sensibilidad. Ni siquiera las fabulosas máscaras etombi de la República Democrática del Congo, ni la estatuaría baule de Costa de Marfil, Dogon de Mali, Yoruba de Nigeria, que los vanguardistas observaron en las salas del Museo Trocadero de París y que constituyeron la inspiración para unas mentes sedientas de respuestas², acotadas por los límites de la pintura, sirvieron para desalentar a los teóricos del arte de la época a excepción de Carl Einstein, cuando afirmaban que el Negro Art no surgía de un pensamiento racionalizado y que era creado exclusivamente por el impulso. Así pues Picasso pintó máscaras pende de la República Democrática del Congo y fang de Gabón en los rostros de las *Demoiselles d'Avignon*, Giacometti capturó en su escultura *mujer-cuchara* las curvas de una cuchara fang gabonesa, mientras Fernand Léger, pintor y escenógrafo, creaba una confusa multitud plástica para la escenografía de 'La Création du Monde' De Blaise Cendrars.

El Negro Art descifró los códigos de Occidente, mientras que sus propios motivos: los ejes de sus creencias animistas, la obligación de sus creadores de satisfacer a su comunidad más allá de toda intención estética individual, quedaron escondidos en los relicarios que no añoraban a sus ancestros desposeídos de sus contextos en las instituciones de la vieja Europa. Occidente inventaba el arte negro, mientras despertaba de la primera guerra mundial al ritmo de los acordes del jazz y recibía a los soldados americanos como los héroes que abrían la puerta de la tecnología. Aquel era el París de los años 20, donde una conciencia liberada y definitivamente lúdica asumía del mismo modo un África ingenua y ridiculizada al servicio del poder colonial y una América de color negro —no falta de desigualdades internas— que había sido educada de acuerdo con la civilización más pretendidamente cosmopolita.

Negro era el color con que se definía lo primitivo, lo tribal, todo aquello que provenía de África. Negro era lo que establecía a unas culturas de evolución, cuanto menos pausada, que servía de telón de fondo a la publicidad de la época. La piel negra era la garantía del increíble resultado que podían ofrecer productos de limpieza o dentífricos. Los negros eran representados bajo el estigma de sirvientas holgazanas, sensuales coristas o intrépidos guerreros de los densos bosques ecuatoriales. El Music Hall alimentaba la imagen de un África exótica que definía los carteles de propaganda comercial con una sola tonalidad cromática.

Negra era también la piel de los afro-americanos, hombres y mujeres que habían luchado por sus derechos desde principios del siglo XX. Proclamaban la integración total en la sociedad estadounidense y sus gritos se convirtieron en la paleta de los creadores protagonistas del *Renacimiento de Harlem*³. Esta dialéctica pervertida por la fascinación a la que se dio en llamar 'americanismo', hacía posible que una mujer negra con los rasgos físicos de la 'Venus hottentote'⁴ fuese considerada un animal concebido para el deleite de los placeres de la carne. La Khoikhoi Saartje Baartman, que protagonizó una gira médica en París y Londres durante dos años, moriría un siglo antes de que una mujer de características similares se convirtiera en un modelo social. Ni tan siquiera Le Corbusier pudo resistirse a las tórridas caderas de la voluptuosa Josephine Baker: el tumulto negro.

Apagada la fiebre del París más oscuro, África habría de sufrir los años coloniales con procesos de aculturación, esclavitud y pandemias de distinta intensi-

dad mientras no cesaba su capacidad creadora, ni se perdía ese instinto natural que convertía a cada africano en artista. Se producían los nuevos expolios a las comunidades. Los artesanos, corrompidos por el ritmo civilizador que cambiaba sus hábitos rituales por gestos comerciales que determinaban el ejercicio de su trabajo, producían incansables obras repetitivas, una y otra vez, una y otra vez... a petición de la fiebre colonial de poseer un poco África, un poco de su magia. Pero aún viviría Europa una nueva gran guerra antes de que en África se proclamasen los primeros Estados. Las independencias se asían al esfuerzo de aquellos que acentuaban la lucha local por la identidad. Con Europa envuelta en su propia reconstrucción, la atención hacia la representación del 'otro' disminuyó en pos de una determinación eurocéntrica más fuerte. África en aquellos momentos se preparaba para la liberación. Las luchas africanas recrean en Europa una visión de lo exótico, de un colonialismo que necesita retazos de sus fetiches para seguir autoproclamándose vencedor.

Los africanos, representados por agentes culturales multidisciplinares —escritores, músicos, artistas— inician sus andaduras personales sobre las que pesa la representación de sus culturas.

El 'otro' se define a sí mismo como defensa a los ataques que lo restringen al territorio de la otredad y dificultan, así, su integración total —si es que esta puede producirse sin pérdida de una u otra idiosincrasia. Lo africano para muchos artistas negroafricanos, constituía un circuito cerrado que no permitía el acceso al estatus reservado a los artistas occidentales en la Historia Universal del Arte. Un termino inventado, globalizador, político que ayudó a aunar bajo un mismo significante a numerosas comunidades que pueblan ese continente plural y heterogéneo. Un significado que pervierte la oportunidad del artista de individualizar su mirada, tal y como le permitiera la modernidad. Para él o ella, desde entonces, era lícito imprimir sus propios deseos en la obra, obviando todo aquello que durante generaciones había constituido los diseños de su pueblo.

En ese momento, lo 'negro' se convierte en lo 'black' como ámbito cultural que recoge los anhelos de un África madura junto a una diáspora con gradación de color que engloba a afro-americanos, afro-europeos y demás ánimas indefinidas. Ellos mantienen la batalla contra la marginación social y reivindican desde su arte —en ocasiones utilizando los conceptos raciales con los que han sido históricamente denominados— una valoración equilibrada de su trabajo y una aceptación total de las culturas a las que pertenecen, que describen y/o que representan.

La identidad se muestra pues a través del arte y la cultura visual como instrumento al servicio de las necesidades políticas de una estructura social que se autodefine parca, obsoleta a la hora de acoger los nuevos vínculos socioculturales. ¿Quién necesita la identidad? Releyendo a Stuart Hall, reconocemos el papel de los gobiernos en el establecimiento de las coordenadas que determinan extranjeros y ciudadanos. El artista contemporáneo prefiere perder una identidad única para asumir una múltiple y dinámica. Las obras de creadores africanos contemporáneos, tanto si viven en el continente como si forman parte de su diáspora amplían una paleta que reconoce otros colores; que participa de acontecimientos que no siempre tienen que ver con su lugar de origen. Es esa una identidad trasmutada, inestable, segura de sus desequilibrios, evadida del control de lo común que da lugar a proyectos marcados por las experiencias de cada sujeto. Como atestiguan las fotografías de Uche James Iroha. Otros, por el contrario ratifican una identidad oficial, herida, perdurable, al hilo de aquellos que un día recogían en su gesto lo que hoy llamamos tradicional, como es el caso de Senzeni Marasela.

La creación contemporánea confunde hoy las identidades de unos y otros, que resuelven ser protagonistas de un escenario cuya misma orilla los delimita. Desde ahí, cada uno de estos creadores asume la representación —no siempre de forma voluntaria— de aquellos que aún hoy tienen su voz silenciada. ■

Elvira Dyangani Ose es guineo-ecuatoriana, especialista en arte africano contemporáneo y estética del arte y la arquitectura, así como comisaria independiente

Notas

1 The short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994. Organizada por Okwui Enwezor. PS1 Contemporary Art Center and The Museum of Modern Art, New York, 2002

2 Einstein, Carl. *La escultura negra*. 1915

3 El *Renacimiento de Harlem* fue un movimiento pictórico que se inició en la segunda década del s. XX en los Estados Unidos y que tenía entre sus características principales una gama cromática muy intensa y viva.

4 Fue el nombre con el que Alexander Dunlop bautizó a Saartje Baartman, una mujer Khoikhoi, África austral en 1810. De aquella manera se quería determinar a las mujeres cuyos atributos físicos se consideraban voluptuosos, creados para el deleite lascivo del hombre. Para más información: Gilman, Sander L. 'Black bodies, white bodies: towards an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature' publicado en el *Critical Inquiry* en 1985 (Arnold, Marion. *Women and Art in South Africa*. 1996)



Fernand Leger. Esbozo para *La Création du monde* de Blaise Cendrars (1923)



Máscara Pende. República Democrática de Congo



Paul Colin. Ilustración publicitaria, 1927



Jane Alexander. *Butcher boys* (1985)



África, Venezuela y los cimarrones

Mariapia Ciaghi



Esther Mahlangu (Sudafrica). Color industrial sobre tela (1991)

Jesús Chucho García, editor de la revista "Africamerica" y coordinador general de la Fundación Afroamérica, es natural de una comunidad afrovenezolana en Barlovento, lugar donde trasladaron a miles de subsaharianos secuestrados en la época colonial, y donde se gestó un hermoso movimiento de cimarrones, que rompieron las cadenas de la esclavitud y construyeron un espacio cultural que hoy le da brillo a la diversidad cultural venezolana.

— ¿Se siente Ud. portador de un mensaje de la cultura africana en su país?

— En 1980 inicié un trabajo de investigación para reivindicar la presencia africana en Venezuela. Esta presencia había sido negada por la cultura oficial y era ocultada por la teoría del «mestizaje», donde supuestamente África no había contribuido a la construcción de nuestro resultado cultural actual. Esa falsa conclusión me llevó en primer lugar a entrevistar a mis abuelas que tenían un recuerdo de África a través de sus tradiciones orales. En segundo lugar, hacer una investigación de reconstrucción etno-histórica en los archivos documentales más importantes del país y luego trasladarme al Archivo general de Indias, Archives de Nantes y Archives d'outre mer de París para estudiar en profundidad la trata negrera y los procesos de esclavización de hombres, mujeres y niños en el mal llamado Nuevo Mundo. Por último, con apoyo de la UNESCO realicé un trabajo de investigación de campo en la República Popular del Congo para comparar los elementos culturales comunes en las comunidades bateke, badondo, bakamba, bavili, bambamba, bakongo y mbangala y su proyección en la cultura afrovenezolana. Este tipo de trabajo de investigación es pionero en estos estudios, en Venezuela, donde se combina lo vivencial, lo documental y el trabajo de campo ante la perspectiva del sujeto que reivindica su propia historia desde sus propias percepciones y con su propio lenguaje, alejado del eurocentrismo y de los parámetros de análisis colonialistas y neocolonialistas. Otra etapa de esta reivindicación de los aportes culturales africanos a la diversidad cultural venezolana fue la realización del documental (16 mm.) titulado *Salto al Atlántico* que realicé conjuntamente con la cineasta y etnógrafa Maria Eugenia Esparragoza.

— ¿Podría hablarnos más en detalle y en profundidad sobre su película, la trama, lo que buscaba con ella y si se proyectó entre los pueblos africanos y venezolanos que fueron filmados?

— Este film puso en el medio visual la investigación que casi durante diez años estuve realizando entre África, Europa y Venezuela. En ese sentido nos propusimos hacer filmaciones en emplazamientos de las comunidades afrovenezolanas como barlovento, la sabana, bobures, chuao, entre otras, que mantienen bien arraigada la africanía, y, por otra parte, en las comunidades étnicas de la República Popular del Congo. La idea inicial era destacar aquellos rasgos comunes como los tambores, la arquitectura tradicional, las técnicas de peinado, la medicina tradicional existente entre ambas comunidades separadas por el océano Atlántico. Primero tomamos imágenes y diálogos en las comunidades afrovenezolanas, luego las trasladamos a África. Allí se las presentamos para que ellos opinaran sobre la conservación de la diáspora cultural ancestral. La sorpresa fue impactante entre los congoleses. Luego tomamos imágenes de las culturas de muchas comunidades africanas y las trasladamos a Venezuela, se las proyectamos y fue también como en el Congo. A través del cine los congoleses y su diáspora en Venezuela comienzan a dialogar y emitir opiniones. Ya no era la voz del investigador ni la del cineasta, ni tampoco la chocante voz en *off* sino la voz de los propios sujetos, de los constructores ancestrales de la cultura africana en las Américas y la



p á g i n a s
monográficas

de sus hijos en la diáspora, fue un hecho trascendental. Ese film, que tiene una duración de 35 minutos, y que realizamos en un año (1987), ha recibido siete premios nacionales y cuatro internacionales, y permitió que se reconociera la importancia de la cultura africana en Venezuela, y, al mismo tiempo, generó todo un movimiento social reivindicativo de la africanía.

– *¿Hay escritores venezolanos que reivindican la cultura africana?*

– Al igual que en muchos países de América latina, en los años 30 del siglo XX, se puso de moda escribir sobre negros como personajes curiosos, más o menos excéntricos y marginados, así por ejemplo en novelas como *Lanzas coloradas* de Uslar Pietri, o *Pobre negro*, de Rómulo Gallegos. Esos escritores, como tantos otros, escribieron «desde fuera», sin entender el mundo de los afrodescendientes. Es importante señalar que el pionero de los estudios afrovenezolanos fue un afrodescendiente llamado Juan Pablo Sojo, que escribió la novela *Nochebuena Negra* (1943), sin embargo la élite intelectual venezolana no le concedió el puesto de honor que se merecía. Desde que nosotros, los afrodescendientes, comenzamos a entender nuestro papel histórico más allá de la folclorización enfermiza o del reduccionismo al tambor y la brujería, iniciamos un proceso de autoapropiación, y hemos comenzado a autoinvestigarnos, y a escribir con nuestra propia subjetividad. El año pasado editamos, con apoyo del Viceministerio de Cultura, ocho tomos sobre la cultura africana en Venezuela, organizamos seminarios permanentes sobre la cultura afrovenezolana, creamos un gran centro cultural que lleva el nombre del Cimarrón Andresote. Estamos organizados en una red de organizaciones afrovenezolanas que luchan por ganar espacios en políticas públicas, tanto en el ámbito nacional como internacional, así como en el educativo, cultural, social, económico y religioso.

– *¿Cree Ud. que el gran poeta negro cubano, Nicolás Guillén, estableció un vínculo lingüístico entre la poesía africana, la antillana y la latinoamericana, con su magistral lenguaje?*

– El poeta nacional de Cuba, Nicolas Guillén, jugó un papel de mucha trascendencia en la reivindicación de la africanía en la poética. Podemos trazar tres líneas de conexión entre Guillén y las diásporas de la poética africana. La primera está en relación con el poeta afroestadounidense Langston Hughes. Langston reivindicó el sentido de pertenencia del afroestadounidense cuando lanzó el movimiento *Renacimiento de Harlem*, y promovió el orgullo de la africanía. Se reunió en Cuba con Guillén, conoció la afrocubanía de la mano del poeta de *Sol del domingo*. Guillén «caribeñizó» a Langston, construyeron imágenes desde la Habana vieja, la rumba, el solar. La segunda línea de Guillén fue su periodo de exilio en Venezuela, donde quedó impregnado de la Luna Grande de Barlovento, a quien dedicó unos versos:

*El mismo canto y el mismo tiempo,
bajo la luna de Barlovento.
Negro con hambre,
piernas con sogas,
brazos de alambre.*

Los versos de Guillén tuvieron mucha influencia en los poetas afrovenezolanos como Juan Pablo Sojo. Por último Guillén, traza una línea con África y se encuentra con el poeta de *La sagrada esperanza*, el angoleño Agostino Neto, al cual rinde homenaje en la Unión de artistas y escritores cubanos, cuando Agostino, con la ayuda de los cubanos, logra la liberación de Angola. A Guillén muchos lo asocian con la *mulatez*, concepto que nosotros criticamos, por la animalización del ser humano afrodescendiente, pero cultivó imágenes traducidas en palabras que reivindican el sentido histórico del afrocubano.

– *¿Qué diferencia al cine africano de otras propuestas tercermundistas? ¿Qué es, a su juicio, lo que dicho cine puede aportar al cine universal?*

– En estos momentos preparamos varios proyectos de cortometrajes referidos a los cimarrones en la época colonial venezolana, como es el caso del negro Miguel, quien se levantó en las minas de Buria en el año 1552, de donde surgió el mito de la reina María Lionsa, la expresión religiosa afroindígena más popular en Venezuela. También estamos elaborando algunos videos para niños sobre la historia de África y sus contribuciones a la diversidad cultural venezolana. Por último el proyecto *La diáspora yoruba, mina y fon*, aprobado por el Comité científico internacional de la Ruta del esclavo (Unesco). Éste será un documental que se desarrollará entre la República Popular de Benin, Cuba y Venezuela, ya que consideramos que después de los Congos, la diáspora africana de mayor trascendencia es la yoruba (Benin-Nigeria), la mina y la fon (Benin). Ahora más que nunca la diversidad cultural africana y su diáspora en el mundo tienen mucho que dar, y que decir, a un mundo cada vez más hegemónico y unilateral, dominado por el *american way of life*. Ante una globalización enfermizamente neoliberal que ha convertido la cultura en objeto de consumo y entretenimiento idiotizado, se impone la reivindicación de la diversidad cultural, de la oralidad, y de lo local que, precisamente aprovechando la globalización, podría ahora circular, fenómeno que algunos llaman «globalización étnica», donde la tecnología no nos aleje de nuestros símbolos, a contracorriente de la lógica occidental. ■

Mariapia Ciaghi es cineasta y periodista



Esther Mahlangu (Sudáfrica). Sin título (1991)



Evolución y tendencias del cine africano

Clément Tapsoba

El cine africano celebra este año sus 48 años de existencia. Se trata pues de una cinematografía joven si se compara con la de otros continentes. Es asimismo la menos industrializada, cuando no la más artesanal, pero a la vez la más dinámica, a pesar de los problemas de financiación que tiene desde los años 90. Ese dinamismo, sobre todo en el cine africano francófono, se expresa mediante una renovación creativa permanente y su diversidad temática y genérica.

La prehistoria de este cine se confunde con la historia del colonialismo. Durante aquel periodo, que va desde finales del s. XIX hasta principios de los 60, África fue un territorio de exportación para la producción cinematográfica extranjera y de confrontación de la mirada etnológica, a la vez que territorio de la voluntad propagandística del colono. Hacia finales de los años 50, los pioneros del cine africano se apoderaron del instrumento cinematográfico para que los africanos pudieran reapropiarse de sus propias imágenes. Así nació en París la primera película africana, *Afrique sur Seine* (1955), rodada por el equipo cinematográfico que dirigía el senegalés Paulin Soumanou Viera. Hubo que esperar hasta 1963 para que se realizara la primera película africana de ficción, *Borrom sarret* (el tío carreta), de Sembène Ousmane. La película narra las

peripecias de un pobre carretero a quien un policía confisca su único medio de subsistencia por las calles de Dakar. Por su tono y su mirada crítica de una sociedad en proceso de cambio poscolonial, la película anunciaba la tendencia que iba a marcar de manera duradera el cine africano en estos cuarenta años, o sea, un cine comprometido social y políticamente.

En términos generales, la evolución del cine africano se divide hasta la fecha en tres etapas. La primera cubre los años 60, y la mayoría de las obras siguen la tendencia marcada por el hoy octogenario Sembène Ousmane, que por lo demás encarna. Tras *Borrom sarret*, abordó los temas dominantes en el cine africano: con *La noire de...* (La negra de...), en 1966, el tema de la mujer; con *Le mandat* (El mandato), de 1968, la denuncia de la corrupción y de la nueva clase burguesa; con *Emitai* (1971) y *Xala* (1974), la sátira de la nueva burguesía, y con *Ceddo* (1976), la confrontación entre Islam y cristiandad en el siglo XV en África. También fue en Senegal donde, durante esa primera etapa, se intentaron otras formas de escritura cinematográfica, como es el caso de *Touki bouki* (1973), de Djibril Diop Manbety, auténtico precursor de un cine informal pero no menos comprometido con la crítica social. Durante ese mismo periodo, otro cineasta de la África francófona, el malí Souleymane Cissé, alcanzó una gran popularidad. Las obras de Cissé se impusieron por el contenido social de sus intrigas, como la situación de las mujeres jóvenes malienses, en *Den Muso* (La chica), de 1975, o la condición obrera en *Baara* (El trabajo), en 1977.

El primer cine nigeriano no tuvo reparos en parodiar el western, como es el caso de *Retour d'un guerrier* (Regreso de un guerrero), en 1966, de Moustapha Alassane, mientras que más al sur, en Costa de Marfil, las películas realizadas a lo largo de los años 70 pusieron las bases de una cinematografía orientada hacia el género cómico. Tras Sembène Ousmane, que había abierto el camino con *El mandato*, Roger Gnoan Mbala hizo películas de crítica social en tono menos dramático y más humorístico. Así *Amanie* (1972), *Le chapeau* (El sombrero), en 1975, y *Ablakon*. En esa misma línea tuvieron mayor éxito su compatriota Henri Duparc, y en Camerún Daniel Kamwa, con *Boubou cravate* y *Pousse-pousse*, en 1975. En ese mismo país, Alphonse Béni prefirió dedicarse a la realización de películas policíacas africanas, como *Fureur au point*, en 1971, compitiendo con las películas extranjeras que se imponían en las pantallas africanas.

Si ya durante esa primera etapa abundaban los géneros que se nutrían de la crítica social y política, tanto su existencia como su desarrollo resultaron ser muy precarios en la mayoría de estos países por falta de apoyo político.

Una tendencia culturalista para favorecer el diálogo intercultural

A lo largo de la segunda etapa, que cubre la década de los 80, la estética del cine africano se opuso al imperativo didáctico de las películas realizadas durante el periodo anterior. Las películas se enmarcaban en una tendencia culturalista que privilegiaba el diálogo cultural y el debate civilizacional. Se trata de películas cuya acción, a menudo ubicada en el pasado, se aplica en valorar la cultura africana, la civilización, el tipo de vida y la manera de expresarse de los africanos, ello sin excluir la crítica social y política. Si bien fue *Djéli* (1981), del marfileño Kramo Lancine Fadika, la película que inició dicha tendencia, y *Wend kuuni* (El don de los dioses, de 1982, la más emblemática del burkinés Gaston Kaboré) la que la encauzó, tuvo su apogeo con las obras del malí Souleymane Cissé, especialmente con *Finye* (El viento), de 1982, y sobre todo con *Yeelen* (1987). La forma narrativa de la mayoría de estas películas se inspira en los cuentos africanos para situar su intriga y simbolizar el espacio pueblerino o urbano, y son Malí y Burkina Faso los países más productivos en este sentido. En este último país se llevó a cabo, en los años 70, una política de apoyo institucional al cine propio gracias a la cual surgieron dos personalidades como Gaston Kaboré e Idrissa Ouédraogo, el cineasta africano más prolífico durante aquel periodo, que se inició en el cine a finales de los 70 y que ya en su primer largometraje, *Yam daabo* (La elección, 1987) consiguió ir más allá del tema social (la emigración rural) mediante un sorprendente dominio del espacio y de la ubicación de los personajes en él. *Yaaba* (Abuela, 1988) confirma esas promesas con un relato simbólico, la amistad entre dos niños y una vieja repudiada por el pueblo por brujería, perfectamente anclado en la realidad del paisaje africano. Con *Tilai* (1989), Idrissa Ouédraogo desarrolla admirablemente en ese mismo espacio pueblerino una historia de amor, de honor y de muerte, que oscila entre el mito y la cotidianidad, a modo de tragedia griega.

Esa búsqueda de lo universal, del diálogo intercultural que impregna todas las películas de aquella época tuvo muy buena prensa entre el público occidental y en los festivales, y dio a conocer internacionalmente a Souleymane Cissé y a Idrissa Ouédraogo, especialmente en los festivales de Cannes, Venecia, Berlín, etc.



p á g i n a s
monográficas



Fragmento de pintura rupestre dogon (Mali)

Paralelamente a un cine que se inspiraba en los mitos y en el espacio pueblerino y que creó ese género llamado «cine de sabana», el género cómico tuvo un éxito arrollador tanto en el continente africano como en el norte. Su máximo exponente es el marfileño Henri Duparc, con *Bal poussière* (1988) y *Le sixième doigt* (El sexto dedo, 1990). Con la película *Visages de femmes* (Rostros de mujeres, 1985), su compatriota Désiré Écaré abandonó dicho género en un intento de superar los tabúes de la representación del sexo en el cine africano, e incorporó en su retrato de mujeres africanas una secuencia erótica que resultó escandalosa.

No obstante, la crítica social y política seguían muy presentes. Dentro de esta línea, el mejor epígono de Sembene es sin duda el malí Cheick Omar Sissiko, con *Nyamanton* (La lección de la basura, 1986), y *Finzan*, de 1989. Sembene insistió en el género en 1991 con *Guelwaar*, donde acude a la sátira para evocar los conflictos interreligiosos importados a África, con fondo de asesinato y de conflicto por la ocupación de un espacio en un cementerio.

La tendencia al mestizaje y la búsqueda formal

La tercera etapa de la historia del cine africano, más mestiza y nómada, arranca en 1990 y llega hasta nuestros días. Esa tendencia al mestizaje se observa tanto en la elección de los temas como en la búsqueda formal de la escritura. Por su temática, las películas de esta etapa demuestran que el cine africano no está instalado en un simple rechazo del mundo occidental o en una revalorización cualquiera de la cultura africana. El espacio africano sirve como pretexto para transferir dramas universales, como en *La Genèse* (El Génesis, 1999), de Cheick Omar Sissoko. Ese mismo espacio, cuando no el europeo, quedan documentados mediante el cine de la emigración, que han abordado masivamente los jóvenes cineastas de la diáspora africana o que han elegido Occidente como lugar de residencia. Así, *Le cri du cœur* (El grito del corazón, 1994), de Idrissa Ouedraogo, *Toubab* (1996), del senegalés Moussa Touré, *Paris selon Moussa* (2002), del guineano Cheick Doukouré, o *Clando* (1996), de Jean-Marie Teno.

Desde un punto de vista formal, este género de películas se caracteriza por el uso de la estética de la tradición oral, a través del personaje del cuentacuentos y músico, el *griot*, para dar un tratamiento alegórico a cuestiones sociales o de identidad cultural, como es el caso de *Taafé fanga* (1997), del malí Adama Drabo, de *Keita* (1994), del burkinés Dany Kouyaté, de *Waati* (1995), de Souleymane Cissé, de *Buud Yaam* (1997), de Gaston Kaboré, o bien a cuestiones políticas, como es el caso de *Guimba* (1995), de Cheick Omar Sissoko, y de *Sya, le rêve du python* (El sueño de la pitón, 2001), de Dany Kouyaté. Se caracteriza asimismo por el uso de la música o del silencio con fines narrativos, por ejemplo en la premiada en Fespaco en 2003, *Heremakono* (En espera de la felicidad, 2002), del mauritano Abderramane Sissako, o en *La France* (2001), del senegalés Alain Gomis. El tratamiento dado al tiempo también cobra especificidad en el cine africano con películas como *Tableau ferraille* (1996) y *Madame brouette*, del senegalés Moussa Sené Absa. Esa tendencia al nomadismo es una característica dominante de la sexta generación de cineastas africanos, como son Abderramane Sissako, Saleh Haroun (*Bye bye Africa* en 1999 y *Abouna* en 2000) y Serge Coelo, ambos chadianos, la burkinesa Fanta Régina Nacro (*Relon, Bintou*) y muchos otros que hoy andan entre los 30 y 40 años y que reivindican la influencia de Djibril Diop, fallecido en 1998, cuyo segundo largometraje, *Hyènes* (1992), es una obra muy representativa de lo que supone esta tendencia del cine africano actual.

El boom del video

Esta tendencia es asimismo reveladora de las dificultades que encuentra el cine africano desde principios de los años 90 para superar sus problemas de financiación y de distribución. A ello se debe en buena parte la cada vez más evidente exploración de otros temas o géneros cinematográficos, como el policiaco con *Le fleuve* (El río, 2002) del guineano Mama Keita, o la comedia musical con *Nha Falla* (2002), de la cineasta de

Guinea Bissau Flora Gomès. Y también a ello se debe la renovación formal de la escritura y el uso de todas las formas, de todos los recursos, formatos, películas, vhs y dvd, luego aumentado en 35 mm.

Durante mucho tiempo dependiente de la financiación externa, especialmente la de Francia a través un sistema de ayuda aplicado desde los años 60, o la de la Unión Europea mediante los acuerdos ACP-UE, el cine africano se ve confrontado a una política de redefinición y de reorientación de dichas ayudas que reduce sus posibilidades de producción. A ello hay que añadir la ausencia casi endémica —excepto en el caso de Burkina Faso— de auténticas políticas nacionales de apoyo al cine, así como la crisis del sector de la distribución y explotación de películas en estos países, que ha ocasionado en estos últimos diez años el cierre de salas de cine en la mayoría de las ciudades africanas. De ahí el evidente boom en la mayoría de estos países del sector del vídeo, y que predomina en países anglófonos como Nigeria y Ghana. En esos países, que jamás se han beneficiado de una política de apoyo por parte de su antigua metrópoli, este sector es muy apreciado por los profesionales, con más de 700 títulos anuales en Nigeria, y por un público que se identifica con las intrigas de la realidad diaria contadas en dichas películas.

No es para nada seguro que un resurgimiento del cine africano provenga de África del Sur. En el país más rico del continente, el mercado emergente ofrece unas condiciones con que todo cineasta sueña, y los sudafricanos tienen un auténtico interés por conocer las películas de los demás países así como por integrarse con ellos (cuatro películas sudafricanas compitieron en Fespaco en 2003), pero su cine no está subvencionado por el Estado.

Al menos hay algo seguro, y es que las exigencias de producción, el desarrollo del numérico y sobre todo la afición de los africanos por las imágenes que hablan de ellos nos autorizan a afirmar que las películas de África hechas por y para los africanos seguirán creándose frente al rodillo del cine hollywoodiense. La pelota está en el tejado de los cineastas, que parecen haberse enterado de ello puesto que copan con éxito las pequeñas pantallas con series y con *sitcoms* con sabor africano. ■

Clément Tapsoba, de Burkina Faso, es docente de crítica cinematográfica en Uagadugú y ex redactor jefe de la revista de cine Écrans d'Afrique

(Traducción de Wenceslao Carlos Lozano)



Cyprien Tokoudagba (Benin). Sin título (1990)

Jazz africano

Antonio Pamies



The Jazz Epistles (Jonas Gwangwa, Hugh Masekela & Kippie Moeketsi)



páginas
monográficas

Si bien nadie cuestiona hoy el origen africano del jazz, no está de más recordar que en los años en que dicho género se dio a conocer en el mundo, no sólo a nadie se le ocurría plantear semejante teoría, sino que los primeros discos de jazz fueron grabados por blancos, pues los negros no tenían siquiera derecho a entrar en un estudio, y lo mismo ocurrió con el blues. Tanto Bessie Smith como King Oliver y Louis Armstrong tuvieron que esperar a que se suavizara el apartheid para realizar sus primeros discos, hacia 1923. Pero, al margen de esta hoy consabida conexión fundacional entre el jazz y el sustrato africano, del que heredó entre otras cosas la polirritmia y la escala pentatónica, existe otro tipo de conexión, que siguiendo la terminología del flamenco podríamos llamar «de ida y vuelta», y que empieza mucho más tarde, cuando los africanos entran en contacto con el jazz precedente de América.

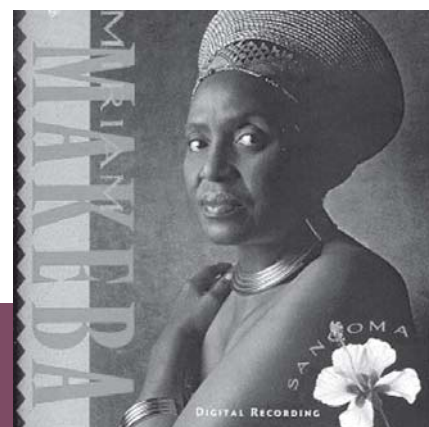
Hubo una efímera pero fructífera corriente «africanista» dentro del jazz moderno de los años sesenta (véase p.ej. la antología *The roots and rhythms of jazz*, de Blue Note, con grabaciones de Wayne Shorter, McCoy Tyner, Horace Silver, etc.), sobre todo a partir del largo viaje africano de **Art Blakey**, donde realizó un intento de lo que hoy llamaríamos *fusión afro-jazzística*. Sobre diversas bases polirrítmicas aseguradas por un conjunto

de percusión africana dirigido por **Salomon Llori** y la batería del propio Blakey, algunos solistas de los *Jazz Messengers* (p.ej. Yuseef Lateef, Curtis Fuller) se ecargaban de la melodía, a menudo improvisación sin tema (*el swing es un invento específico de los afroamericanos* diría el propio Blakey para explicar este reparto de papeles). Un disco histórico, muchas veces reeditado hasta hoy, recoge esta aventura africana (Art Blakey & The Afro Drum Ensemble: *The African Beat*, Blue Note 1962). Dentro de esta misma tendencia podríamos citar la trayectoria artística del pianista negroamericano **Randy Weston**, que acabó por afincarse en Marruecos, donde todavía reside (véase p.ej. *The Spirits of our Ancestors*, Verve 1991 o *Randy Weston and the Splendid Master Gnawa*, Verve 1992).

En esta misma época, se da un acercamiento en la dirección opuesta, ya que el jazz empieza a descubrirse en suelo africano, especialmente en los países anglófonos de África Occidental, donde se escuchaba mucho *la Voz de América*, que emitía para estas zonas música de Duke Ellington o de Dizzy Gillespie. Los inicios del *jazz africano* están relacionados con la descolonización y la lucha antiapartheid, y algunos de sus exponentes más célebres hicieron parte de su carrera en América o en Europa. Por un lado la cantante sudafricana **Miriam Makeba** (1932), exiliada a EEUU, donde estuvo casada con un líder de los Black Panthers; por otro, el saxofonista camerunés **Manu Dibango** (1933), afincado en Francia, Bélgica, y luego Costa de Marfil, líder indiscutido del *Makossa*, (una mezcla de música tradicional camerunesa con *latin jazz*), que obtuvo gran renombre internacional, siendo incluso condecorado en Francia (*Médaille des Arts et des Lettres*, 1986). También cabría citar al sudafricano **Abdullah Ibrahim** (1934), alias *Dollar Brand*, que también conoció la fama en el exilio, y llegó a colaborar con Duke Ellington o Elvin Jones, y es autor de un sinfín de discos (*The Journey*, Downtown Sound 1978 [con Don Cherry], *African Magic*, Enja 2000, *Stream of Consciousness* 2002 [a dúo con Max Roach]). A eso podríamos añadir a artistas más o menos inclasificables, como el misterioso **Salif Keita** (Mali), el conmovedor **Pierre Akendengué** (Gabón), o «la Billie Holiday caboverdiana», **Cesária Évora**. Menos conocido es el *afro-jazz* producido *in situ*, en parte por la carencia de una industria discográfica local, asfixiada no tanto por la falta de medios tecnológicos como por el desprecio de los magnates de la distribución y por la piratería, omnipresente en África ya desde la época de los *cassettes*. Sin embargo, el lugar destacado que la música ocupa en la vida cotidiana de este continente ha hecho que exista aun así una intensa actividad musical profesional, gracias a las salas de fiesta, y al amparo del propio caldo de cultivo que, durante muchos años, supuso el propio movimiento antiapartheid, como los *Epistles del Jazz*, liderados por el trompetista sudafricano

Hugh Masekela, y cuya ópera-jazz *King-Kong*, primer disco de puro jazz africano 100% autóctono, fue en su día censurado en la radio y televisión estatales. Tras la caída del gobierno racista, Hugh Masekela pasó a ser una estrella internacional, y tanto en Sudáfrica como en otros países vecinos, el nivel jazzístico es bastante notorio (cf. el CD colectivo *Rough Guide to South African Jazz*, World Music Network 2000).

Con el tiempo, cada región de África fue desarrollando, además, su propia música «moderna», ya que sólo en Sudáfrica se puede decir que el jazz propiamente dicho llegó a ser como tal una música popular (lo que implica «bailable»), y así floreció una música moderna más o menos basada en las tradiciones locales pero con diversos grados de (retro)inspiración de origen [afro]americano, ya sea de jazz, salsa, reggae, blues, o incluso de choro carioca (como ocurre en Cabo Verde), que aun siendo relativamente «frívolas» tienen una calidad que deja en ridículo la de equivalentes «pop» de Europa o Norteamérica (cf. por ejemplo <http://www.buildafrica.org/music>). Incluso este fenómeno de masas avanza paralelamente a los progresos de un foco permanente de renovación musical que actúa en niveles más especializados: el siempre reintentado hermanamiento entre un fondo africano puro y duro, que nunca fue desplazado, y el jazz. Valga como muestra el asombroso dinamismo creativo del disco que grabaron a dúo **Foday Musa Sosa** y **Herbie Hancock** (*Village Life*, CBS 1985). Todavía quedan muchos filones por descubrir y aprovechar, entre otros, explorar mejor el desnivel armónico debido al empleo cada vez mayor de instrumentos occidentales: los instrumentos musicales africanos (*marimba*, *kora*, *mbira*, *talking drum*, etc.) no afinan en las mismas frecuencias que los nuestros. De hecho, en el mencionado disco, Herbie Hancock tuvo que usar un teclado digital DX-1 para poder hacer pequeñas «trampas» en los intervalos tonales, para que el piano no desafine con respecto a la *kora* en temas de base genuinamente tradicional, lo que le da a esta música, misterio, riqueza y una originalidad difícilmente igualables. ■



Miriam Makeba

Reseñas discográficas



Jorge Córdova Moya

PIERRE AKENDENGUÉ Y HUGHES DE COURSON. *Lambarena. Bach to Africa: Un homenaje al Dr. Schweitzer*

Producción. Espace Afrique según una idea original de Mariella Berthéas. Intérpretes: Músicos tradicionales de Gabón, Músicos Clásicos y otros músicos invitados. CELLULOID/SONY SK 64542 (1994) Libreville (Gabón), París.

Pierre Akendengué, músico, poeta y pensador gabonés es el catalizador de un disco ya casi mítico en lo que se refiere a las interpretaciones «no convencionales» de Juan Sebastián Bach: recordemos a Glenn Gould, con su particularísimo estilo al piano, o Walter Carlos, en el sintetizador Moog. Los realizadores de este disco han logrado un encuentro entre Europa y África como verdaderos pares. En consecuencia, la música va más allá de criterios preestablecidos. Akendengué, que se formó musicalmente en Francia, cantó siempre a África desde una visión crítica que le valió cierto rechazo en el continente. Después de varios discos y veinte años de vida fuera de su país volvió a Gabón para afrontar los reparos a sus ideas poco complacientes respecto al devenir histórico del pueblo africano. A su entender, África ha sufrido un eclipse de la identidad que la reduce a aspectos folklóricos y salvajes que dan como resultado una imagen tergiversada.

No sería difícil evocar la idílica imagen de una aldea en plena selva gabonesa. El doctor misionero Schweitzer en sus momentos de solaz interpreta a Bach al órgano. Niños que juegan fascinados al ritmo de una fuga. Surgen las cabriolas rítmicas en unos tambores, con la danza, otros rompen el compás sobre la tierra. Siguen el juego bachiano con el mismo fervor que los dedos del doctor, paralelos ritmo y regla se reúnen. «Por la exaltación, la regla encontró el ritmo. Por la exaltación el ritmo encontró la regla», esta es la idea cen-

tral con la que se concibió el proyecto Lambarena. Sólidamente realizado, la imbricación de la música africana en la de Bach y viceversa tuvo diversas fases. La selección de extractos de obras de Bach y cánticos y ritmos africanos ha tenido un resultado artístico superlativo, y aunque la mezcla en estudio es demasiado evidente, poco importa ante la pasión que proporciona su repetida audición. Así, nuestra exaltación provoca la embriaguez de la fe, aunque sea sólo en la música.

Gran éxito comercial, más de 70,000 ejemplares vendidos los primeros 18 meses y un contrato incumplido, son otros aspectos menos conocidos del proyecto. Con las regalías se debía apoyar la construcción de una escuela de música en Gabón. Pero allí no se conoce Lambarena, excepto como el pueblo donde Schweitzer fundó su hospital. Dice Akendengué: «Hugh de Courson y yo no hemos visto cumplidas las promesas, y yo de hecho estoy excluido, privado de los beneficios que tuvo nuestro trabajo». La gran música no siempre paga. ■

RICHARD BONA. *Reverence*

Richard Bona (bajo eléctrico, voz, guitarra, teclados, percusión), Pat Metheny (guitarra acústica), Michael Brecker (st), George Whitty (tec.), Vinnie Colaiuta (bat.), James A Hynes (tp), Michael Eugene Davis (tb), Aaron Heick (sax), Oz Noy (g.), Etienne Stadiwijk (tec.), Edsel Gómez (p), Luis Quintero (perc), Gil Goldstein (arreglos para cuerdas). COLUMBIA CK 85270 (2001) Nueva York.

Si en la actualidad existe un músico africano en el mundo del jazz con prestigio, ese es Richard Bona. La lista de músicos para los que ha tocado es impresionante, pero ahora es él quien empieza a convocar a los ilustres para que aparezcan en sus discos. Conocido sobre todo por su estilo «a lo Jaco Pastorius» este multi-instrumentista que canta ha logrado con *Reverence* afianzarse en esa territorio llamado jazz-étnico. Pero esa es sólo una etiqueta pues en su música está toda la experiencia de una joven vida, nació en 1967, que de su Camerún natal pasó a París para establecerse actualmente en Nueva York. Allí su virtuosismo se ha impuesto hasta darle el impulso para presentar sin complejos su propia música. Es decir lo que él llama simplemente «celebración».

Reverence es un disco de carácter íntimo, casi de recogimiento celebratorio, una verdadera reverencia que crece con cada audición. Cada tema es un tributo a África, en clave africana, pero con ecos latinos, sinfónicos, jazz, rock, pop y new age. El disco se presenta con el tema

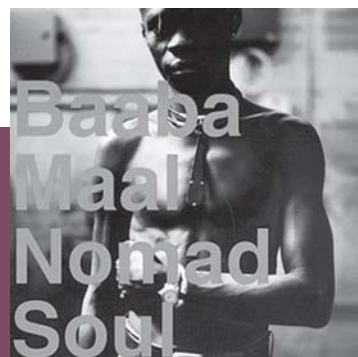
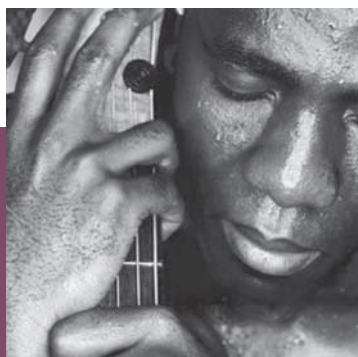
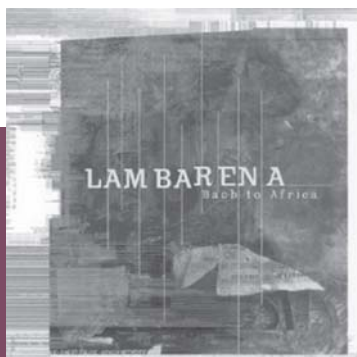
Invocation (A Prophecy), cantado prácticamente a capella, en lo que lo extraordinario está en un finísimo acompañamiento minimalista que sacraliza hasta el aire, y claro, la dulce voz de Bona. El tema que da título al disco, *Reverence (The Story Of A Miracle)* es totalmente instrumental y la guitarra de Metheny asume el protagonismo acompañado del bajo de Bona bajo un telón de cuerdas resueltos con gran ternura. Por otro lado, los temas más rítmicos inspiran un ritmo festivo que invita a bailar y percutir lo que se tenga a mano. Bona es así el oficiante de un rito musical que ha dejado de ser africano, en sentido estricto, por que ahora pertenece a quien la escuche, sea de dónde sea. ■

BAABA MAAL. *Nomad Soul*

Baaba Maal (voz y guitarra acústica) y los grupos Daande Lenöl, Screaming Orphans y otros músicos. Producción: Brian Eno, Simon Emmerson, Ron Aslan y otros. PALMCD 2002 (1998) Dakar (Senegal), Kingston (Jamaica), Londres, Nueva York.

Baaba Maal es el senegalés de la voz eléctrica. Una voz penetrante que se vale de todo recurso tecnológico para llegar directo, desde su pueblo Podor en los límites del Sahara, cerca de Mauritania, al espíritu de quien lo escuche. Pero no sólo es de tecnología que se rodea este nómada contemporáneo. Su grupo Daande Lenöl (La Voz del Pueblo) es tan competente con instrumentos modernos como tradicionales, además de contar con un solista de excepción: el guitarrista ciego Mansour Seck. Igualmente en este disco están las Screaming Orphans, las acompañantes de Sinéad O'Connor, que dan un toque afro-celta a ciertos temas. Sin embargo, está en la producción lo fascinante *Nomad Soul*. Eno, Emmerson, etc. han sido elegidos por Baaba Maal para aportar sonidos espaciales, urbanos, technos o reggae para reflejar el abanico de influencias y lugares donde se grabaron cada unos de los temas.

El uso de la tecnología no representa ninguna pérdida de autenticidad para Baaba Maal porque si se es sincero, de uno sale aquello que se es: «En este tiempo, cuando uno hace música, no lo hace sólo para su propio entorno, tocas para todo el mundo... debes mostrar lo que aprendes en casa y combinarlo con tu experiencia vital... Tienes que ser un africano hablándole al resto del mundo...» Y esto es lo que precisamente logra el espíritu nómada que da título al disco, hablar de África pero en un lenguaje musical que está como los verdaderos espíritus, en todas partes. Sólo tenemos que invocarlos. ■



Reseñas

bibliográficas



Clelia Durant



p á g i n a s
monográficas

José Ramón Trujillo (ed.)
África hacia el siglo XXI.

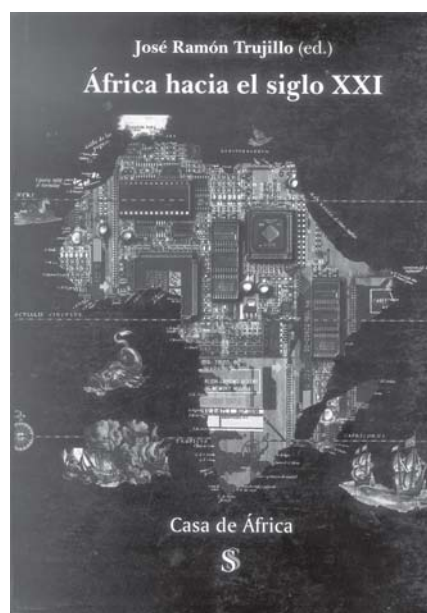
Madrid, Sial Ediciones, Col. Casa de África
nº 12, 2001.

No resulta cómodo reseñar un volumen de casi 600 páginas que agrupa más de 40 ponencias sobre un tema como es África, desde muy distintas perspectivas y a lo largo y ancho de su historia, partiendo del periodo precolonial hasta nuestros días. Tanto más incómodo que la lectura de la mayoría de dichos trabajos resulta tan gratificante —por su variedad, su interés puntual y, sin duda, por su rigor— como imposible de resumir y comentar aquí. Mas tampoco queríamos dejar pasar una oportunidad como la que nos brinda este monográfico sobre cultura negroafricana de dar a conocer ese grueso y sustancioso volumen, ideal para quien pretenda darse un «baño de africanidad» en aguas profundas y claras sin abandonar el sillón favorito durante unos días, y recibir algunas lecciones de buen hacer historiográfico y de envidiable espíritu crítico, amén de una información imprescindible para entender algo de la esencia y de la presencia de ese gigante despierto y tan vecino nuestro que es el continente africano y, mucho más importante, algo de su apasionante heterogeneidad humana y cultural.

Este volumen conforma las Actas del II Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico, *África hacia el siglo XXI*, celebrado en Madrid en septiembre de 1999, con la intervención de reconocidos expertos e investigadores africanos, portugueses, brasileños y españoles, especializados en temas africanos y su relación con el mundo ibérico, con un comité organizador formado por la Asociación Española de Africanistas (AEA), Agrupament de Recerca I Docència D'Àfrica (ARDA), la Universidad de Lisboa, el Centro de Estudios Africanos-Instituto Superior de Ciências do Trabalho

e Empresa (CEA-ISCTE), así como por el Colegio Mayor Universitario «Nuestra Señora de África», entidad anfitriona.

Dentro de la sección África precolonial, *La crisis del sistema predador en Segú: Fanga e Islam en el Níger Medio*, de Ferrán Inieta (Universidad de Barcelona), analiza las circunstancias históricas que motivaron la resistencia al Islam en el Sudán Occidental histórico (Malí, Sonray, Gran Jooloff), dando lugar a la creación de numerosas monarquías paganas y de los Estados wolof y bámbara. Una islamización que se acabó llevando a cabo de manera espontánea por parte de las poblaciones debido al declive del modelo predador pagano y, paradójicamente, a la acción colonizadora europea, al adquirir por entonces el Islam local una carácter menos «jihadista» y más social y reestructurador. Una interesante aportación hace M^a Victoria Ordóñez del Pino, de la Universidad Autónoma de Madrid, con su ponencia *La Península Ibérica y el África Negra en la Edad Media: entre la imagen y realidad*, acerca de la visión geográfica que tenían los europeos medievales del continente africano, especialmente a partir del siglo VII, con la obra de Isidoro de Sevilla, en especial las *Etimologías*, un conocimiento por supuesto indirecto, basado en las fuentes precedentes y en la tradición pagana, luego recogida por la Biblia, que dividía la masa terrestre en tres partes: Asia, Europa y África, coincidentes con la descendencia de los tres hijos de Noé: Sem, Jafet y Cam, siendo la figura de éste último la que simbolizaría el tórrido territorio africano. La autora destaca la escasa permeabilidad cultural en la Península Ibérica —reflejada en la toponimia y la cartografía de la época— a pesar de su contacto directo con el Islam andalusí, que hizo que hasta los siglos XII y XIII no se diera, especialmente con la Escuela de Traductores de Toledo y la figura de Alfonso X, un cambio radical en la percepción de la cultura musulmana. El tema de la cartografía africana queda ya más ampliamente expuesto en *África, un viejo-nuevo mundo a dominar. Una visión desde la cartografía social*, de Francisco Javier Vizuet Villar (U. de Barcelona), pero esta vez desde el tratamiento iconográfico de la mitología, en un principio propiamente cultural, como manifestación del miedo a un mundo separado de la humanidad por un terrorífico Sahara y una infernal costa atlántica, poblada por seres semihumanos y demoníacos; pero que también pudo ser utilizada para otros fines por parte del cartógrafo o de su superior. El autor analiza la función social de cierta cartografía, especialmente en las sociedades cerradas por su propia cosmovisión, que tratan de validar su modelo como único ante sus miembros, y para ello hacen uso de una compleja técnica descriptiva para ofrecer su visión del mundo y de las relaciones intercivilizacionales. Una cartografía que también aporta una información precisa, como podría ser la espectacular toponimia (con sus «costas» de la pimienta, de marfil, de oro,



de los esclavos, etc.) o —un ejemplo curioso— la sistemática presencia en los mapas, a partir de 1375, de una nave cristiana al sur de las Canarias, que señala una labor de conquista, de mercadeo y de captura de esclavos, al menos ya en las islas, y cada vez más al sur. Pero a veces esa información era más de carácter ideológico o religioso que práctico, sobre todo en los mapas de más detalle, donde se da un muy negativo «cóctel» iconográfico de la negritud.

De muy provechosa lectura resulta el artículo titulado *Poder, memoria y tradición. Sobre la durabilidad de las formas políticas africanas*, del profesor de la Universidad de Lérida, Albert Roca Álvarez, una reflexión sobre lo que antecedió a lo que saben hoy los historiadores africanistas, o sea, lo que el autor llama «el temido tema de las continuidades», el acontecer histórico previo a la invasión europea, con una crítica a la historiografía colonial y a la marxista, que interpretaron el «eterno africano» como una esencia amorfa de pueblos sin sustancia histórica necesitada de revulsivos externos (esclavitud, colonialismo, etc.) para cobrar entidad e incorporarse al mundo moderno. El profesor Roca hace un análisis minucioso de una serie de conceptos clave, como identidad, continuidad, poder y memoria, para afirmar lo que es —o se pretende que sea— idéntico a través del espacio y del tiempo, especialmente en cuanto a formas culturales y a sus significados. Sin duda, un trabajo muy clarificador acerca de la complejidad y de las dificultades teóricas y metodológicas que plantea el estudio de la historia del África subsahariana, debido a su carácter de *terra incognita* hasta el periodo protocolonial y a la especificidad y complejidad cultural de las sociedades tradicionales negroafricanas.

Las ponencias insertas en la sección de *África colonial* tratan sobre todo de las relaciones coloniales de Portugal con sus colonias de Angola (la etnografía misionera) y Mozambique (las tropas negras en la guerra colonial), y de España con Guinea Ecuatorial (la construcción de un modelo de evangelización, la sanidad y la vida diaria durante la época colonial), un conjunto de estudios históricos de notable interés para entender las relaciones entre colonizador y colonizado. Entre ellos, *El «Pacto colonial» y su repercusión imperialista*, del profesor de la Universidad de Salamanca José Luis Cortés López, detalla los periodos que marcaron la implantación del *Pacto colonial*, en función de un modelo de producción mercantilista que revalidaba la vieja teoría del ministro de Luis XIV, Colbert: *La colonia vende todo a la metrópoli y compra todo a la metrópoli*, y que, en el caso de África, incorporó como novedad unos criterios políticos a la expansión territorial, convirtiendo así las colonias en apéndice del imperio metropolitano. El trabajo de Luis Rodríguez-Piñero Royo (U. Autónoma de Madrid), titulado *La transición democrática en África: ¿proceso endógeno o imposi-*

ción internacional?, expone las razones y circunstancias de la ola democratizadora que ha sacudido el continente africano desde la caída del muro del Berlín, arrinconando el modelo de partido único, y debate sobre conceptos políticos de amplio uso allá, como son los de revolución silenciosa, teoría del buen gobierno, condicionalidad política democrática, o dinámica interna *versus* presión internacional.

El apartado de *Economía y desarrollo* recoge un conjunto de trabajos sobre aspectos candentes de la realidad africana, especialmente en su relación con Occidente. Así, los relacionados con la intervención del FMI y del Banco Mundial en las economías africanas, las integraciones económicas regionales (la zona CFA), el desarrollo regional y la globalización, y el tema de la condonación de la deuda, entre otros. Otra sección, *Población y sociedad*, agrupa una serie de ponencias de temática diversa, como Islam y arabización, continuidad y cambio en Mozambique, política agraria, la diplomacia tradicional y la injerencia humanitaria. Asimismo en la sección *Política y Relaciones Internacionales*, donde se analiza de nuevo los efectos de la caída del muro de Berlín y la teoría del «buen gobierno», las Iglesias en África, el Magreb como espacio de desencuentro, la iberoafricanidad lingüística, o el papel de la Comunidad Internacional en la resolución de los conflictos internos africanos.

Mbuyi Kabunda Badi, de la Universidad del País Vasco, nos aporta unas muy lúcidas reflexiones sobre la *Concepción y práctica de derechos humanos en África*, un extenso y riguroso trabajo que reivindica una propia teorización africana en la materia, confrontada con la praxis, y para ello se remonta a la concepción tradicional africana de derechos humanos, que luego confronta con la lectura que hacen de ella las elites poscoloniales, así como la praxis que se deriva de dicha lectura. Los problemas para la libertad y los derechos humanos en África tienen distintas raíces. No hay duda de que en las sociedades tradicionales africanas existía un sistema de derechos humanos, de carácter comunitario, donde el ser humano ocupaba un espacio central (el homocentrismo o humanismo africano), aunque ciertas prácticas y creencias tradicionales sean incompatibles con los derechos humanos que llamamos universales. Otro tanto ocurre con el Islam, que siendo en principio una confesión de progreso y de libre pensamiento, está sujeto al derecho musulmán, la *sharia*, una creación humana hoy anacrónica y arcaica, que consagra tres desigualdades: la superioridad del hombre sobre la mujer, del musulmán sobre el no musulmán y de la persona libre sobre el esclavo, y que niega los derechos y valores siguientes: el sufragio universal, la oposición política, la independencia del poder judicial, la separación de poderes, y el derecho de la mujer y de las personas pertenecientes a otras confesiones a participar en la vida política de la sociedad.

A ello hay que añadir que las elites poscoloniales, para legitimar e imponer sus poderes desprovistos de raíces tradicionales, han viciado y vaciado de poder esa concepción africana de derechos humanos compatible con los principios modernos de derechos humanos.

Frente a la concepción individualista (que emana de la Declaración de 1948) de los derechos humanos en África, predomina la comunitarista, que agrupa a tradicionalistas y a izquierdistas (afromarxistas), que privilegian los derechos de la comunidad y consideran innecesaria la realización de los derechos individuales. Esta tesis quedó consagrada en la Carta Africana (o carta de Banjul), una adaptación de los textos internacionales sobre derechos humanos y de los pueblos a las realidades y tradiciones africanas, y a partir de su entrada en vigor se han producido los más escandalosos atropellos contra dichos derechos en toda África, con unos dirigentes que son unos productos culturales híbridos, que no dominan ni la tradición ni la modernidad —y tiránicos desde ambas visiones del mundo— que han erigido el desorden y el terrorismo de Estado en instrumento político, favoreciendo el patrimonialismo, el clientelismo y la corrupción, y que se justifican ante las masas de sus fracasos internos responsabilizando a factores externos y a los mecanismos perversos —históricos y actuales— del sistema internacional, a la vez que argumentan, ante los occidentales, que las violencias se deben al instinto tribal de los pueblos africanos. La sistemática violación, tanto del sistema tradicional africano de derechos humanos como de los que recoge la ley internacional, se da por igual desde el poder gubernamental que desde los señores de la guerra, y fomenta las mismas prácticas de exclusión y desintegración ya llevadas a cabo por el colonialismo, pero agravándolas al sustituir el látigo del amo por el fusil, y el exilio por matanzas sistemáticas y masivas.

Todas estas actitudes antidemocráticas fueron apoyadas, sobre todo durante la guerra fría, por los aliados occidentales del Este y del Oeste. Otra causa estructural de la violación de los derechos humanos en África es la herencia de las fronteras coloniales, que las elites dirigentes poscoloniales han usado para fomentar, mediante una violencia indecible, el colonialismo interno y la exclusión en beneficio de sus tribus o etnias. Añádase como colofón la globalización neoliberal y la errática política de entidades supranacionales como el FMI y el Banco Mundial que, en vez de vincular la ayuda al desarrollo con el respeto de los derechos humanos y el proceso de democratización, mantienen una política de liberalización de la economía de desarrollo, de ajustes estructurales y de gestión de la deuda (una deuda que los africanos ya han pagado sobradamente con el expolio colonial) que no favorece para nada la erradicación de dichas conductas, al no dar solución a los graves problemas socioeconómicos del continente.



La última sección, *Pensamiento, Educación, Literatura, Lengua y Cultura*, reúne una serie de títulos de interesante lectura: *El otro no es de nuestro linaje*; *Ideologías africanas*, entre otros, y un grupo de artículos centrados en la cultura guineoecuatorial: *José María Vilá en la novela colonial sobre Guinea*; *La política educativa colonial para Guinea Ecuatorial*; *Panorama de la literatura guineana*, del escritor Donato Ndongo-Bidyogo (U. de Murcia), uno de los escritores e intelectuales más prestigiosos de este país, afincado en España y autor de una amplia obra tanto de investigación y de antología como de creación literaria. Asimismo, *Recepción y problemas de la literatura guineana*, de José Ramón Trujillo (U. Alfonso X el Sabio de Madrid), editor de estas Actas, que trata todos los problemas esenciales de la literatura guineana, a partir del de su periodización en tres etapas: la pre-

independentista (1950-1970), a su vez dividida en colonial (1950-1960) y de la «generación perdida» (1960-1970). Luego la etapa de la post-independencia (1970-1990), también dividida en los «años del silencio» (1970-1980) y en el «renacimiento» (1980-1990). Y, por último, los años posteriores a 1990, calificados como los «años de esperanza». En estos periodos de la literatura guineoecuatorial, el autor agrupa con criterios precisos a la gran mayoría de los escritores guineanos de habla española, blancos o negros, que han tratado los temas relativos a la ex colonia desde ópticas y sensibilidades muy distintas. Claro que de ella no se puede descartar la riquísima tradición oral expresada en lenguas indígenas, que ya despuntó escrituralmente en los tiempos coloniales a través de revistas misioneras, y que sin duda tendrá una influencia creciente en los futuros escrito-

res guineanos. El profesor Trujillo hace un recuento pormenorizado de los muy graves problemas que aquejan a la nación y a la cultura guineoecuatorial desde hace varios decenios, por culpa sobre todo de sus instancias dirigentes, pero también de la indiferencia de la ex metrópoli y, desde luego, de los peligros que las acechan desde el neocolonialismo francés asentado en los estados circundantes, y del inglés de las compañías petroleras. La denominación de «años de esperanza» para la última etapa señalada deja una sensación de relativo optimismo para el renacer de esa cultura tan injustamente castigada. A tal efecto, el profesor Trujillo expone una serie de puntos programáticos que, desde hoy, las instancias culturales y oficiales españolas deberían tener muy en cuenta. Congresos como éste nos inducen a pensar que ya se está haciendo algo en esa dirección, aunque casi todo quede por hacer. ■



p á g i n a s
monográficas

VV.AA. **Mamáfrica.**

Editan Festival del Sur, Fundación
Contaminame y Zoela Ediciones,
Granada 2002.



Mamáfrica es otro libro de lectura necesaria para quienes pretendan otear un horizonte diverso y actualizado del continente africano. La idea de esta interesante y bien presentada edición partió del Simposio 'Creación y diálogo intercultural', que se celebró en septiembre de 2001 dentro del contexto de la XIV edición del Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes, que organiza el ayuntamiento de Agüimes, en Gran Canaria; y en ella han intervenido, además de esta entidad, la Fundación Contaminame, que encabeza el cantautor Pedro Guerra, y la editorial Zoela, con sede en Granada, que en su colección Negrura ya ha publicado una serie de novelas fuertemente ancladas en el África de nuestros días, como son la *Trilogía de Argel*, del oranés Yasmína Khadra, o *Harraga* y *Donde mueren los ríos*, del tangerino Antonio Lozano, concejal de cultura y director del Festival del Sur.

Componen este volumen una veintena de textos de distinta naturaleza, algunos procedentes del mismo simposio, como son el diálogo entre el escritor costamarfileño Ahmadou Kourouma y Mbuyi Kabunda (U. Autónoma de Madrid), y luego entre el escritor guineoecuatorial Donato Ndongo (U. de Murcia) y el cuentacuentos Boniface Ofogo Nkama, en ambos casos coordinados por la traductora Carla Matteini. Nos encontramos con varios relatos de escritores africanos, así *En una mañana cualquiera*, de la escritora guineoecuatorial María Nsue Angüe; *El niño rico*, del malgache Jean-Luc Raharimanana; *La lección de humildad*, del malí Amadou Hampâté Bâ, y *Wadigazen*, un cuento inédito de Yasmína Khadra.

Los títulos restantes abordan temas de temática variada, como la deuda externa, el sida, la emigración y la condición femenina, pero también la oralidad (Juan Goytisolo), la creación literaria (Donato Ndongo y Landry-Wilfrid Miampika), el arte (Elvira Dyangani Ose), la música (Soeuf Albadaoui), la biblioteca de Tombuctú (del medio granadino Ismaél Diadié Haïdara), la mitología peul (Antonio Lozano) y el Sáhara (Fernando Íñiguez). Cierra el volumen una oportuna bibliografía africana, con apartados para la poesía, la narrativa, el teatro, el arte, el ensayo, antologías, revistas y guías.

Como se puede apreciar, un conjunto de indudable interés, escrito por creadores e investigadores africanos y europeos muy solventes, y una edición cuidada, que juntos constituyen motivos más que sobrados para hacerse con un ejemplar. ISBN: 84-931991-8-4. www.festivaldelsur.com y www.contaminame.org ■

