



**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA**

**TESIS DOCTORAL**

**“EL POETA UGANDÉS OKOT P’BITEK EN SU CONTEXTO HISTÓRICO,  
SOCIAL Y LITERARIO: NOTAS PARA UNA POESÍA POPULAR  
AFRICANA.”**

**Autora: María Eva Torre Fernández**

**Director: Dr. José Luis Caramés Lage    Tutor: Dr. Francisco Javier Vallina Samperio**

**Vº Bº**

**Vº Bº**

**Oviedo, 2011**

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Capítulo primero: Okot p'Bitek: itinerario vital y creativo</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Capítulo segundo: El choque de culturas</b> .....	<b>44</b>
2.1. El choque cultural: la aculturación .....	44
2.2. África oriental: contexto histórico .....	51
2.2.1. Hasta el colonialismo .....	51
2.2.2. Periodo de colonización .....	54
2.2.3. Nacionalismo e independencias .....	56
2.3. Uganda: contexto histórico .....	58
2.3.1. Hasta el colonialismo .....	58
2.3.2. El colonialismo: protectorado de Uganda .....	63
2.3.3. Hacia la independencia .....	64
2.3.4. Independencia: República de Uganda .....	66
2.3.5. Tras la crisis constitucional de 1966 .....	70
2.3.6. Amin sube al poder (1971) .....	72
2.3.7. El UNLF (1979-81) .....	78
2.3.8. El segundo régimen de Obote (1980-85)...	79
2.3.9. Okello-Lutwa (1985-86) .....	81
2.3.10. Movimiento de Resistencia Nacional .....	82
2.4. África Oriental: contexto literario .....	83
2.4.1. Conferencia sobre escritura africana .....	85
2.4.2. <i>Makerere College</i> .....	86
2.4.3. Nacionalismo y literatura .....	88
2.4.4. La escuela de Okot .....	90

2.4.5. La descolonización literaria .....	91
2.4.5.1. La década de los 60 .....	91
2.4.5.2. La década de los 70 .....	93
2.4.6. La globalización .....	95
2.5. Literatura en Uganda .....	98
2.5.1. Novela .....	99
2.5.2. Poesía .....	104
2.5.3. Teatro .....	108
<b>3. Capítulo tercero: Estudio del Lenguaje: la literatura popular, <i>oral tradition</i>, en SOL.....</b>	<b>113</b>
3.1. La palabra hablada .....	113
3.2. La canción Acholi .....	122
3.3. El monólogo dramático .....	133
3.4. Estudio del Ritual Verbal en SOL .....	138
3.4.1. Estudio del vocabulario .....	142
3.4.2. Análisis semántico del vocabulario .....	148
3.4.3. Análisis gramatical .....	150
3.4.4. Análisis del texto .....	154
3.5. La cuestión del lenguaje: de <i>Wer pa Lawino</i> a <i>Song of Lawino</i> .....	196
3.5.1. La cuestión del lenguaje .....	196
3.5.2. De <i>Wer pa Lawino</i> a SOL .....	199
<b>4. Capítulo cuarto: El mundo de las representaciones culturales de los Acholi en SOL.....</b>	<b>209</b>
4.1. Cultura y Antropología .....	209
4.2 Los Acholi .....	215

4.3. Mitos de la cultura Acholi en SOL .....	221
4.3.1. La belleza femenina .....	221
4.3.2. La mujer .....	229
4.3.3. La familia y el clan .....	237
4.3.4. Las ceremonias .....	245
4.3.5. Medicina versus supersticiones .....	254
4.3.6. La muerte .....	262
4.3.7. El tiempo .....	268
4.3.8. El espacio .....	272
4.3.9. La cocina .....	277
4.3.10. El baile en la arena .....	282
<b>5. Capítulo quinto: El Mundo de las Ideas: El choque cultural en SOL...</b>	<b>288</b>
5.1. La religión .....	288
5.2. La política .....	303
5.3. La educación .....	309
5.4. Personajes de SOL como representaciones del choque cultural ...	316
5.5. Realidades enfrentadas .....	326
<b>Conclusión .....</b>	<b>330</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>342</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>i</b>
Anexo 1: símiles: clasificación .....	i
Anexo 2: mapas .....	vi
Mapa 1. Etnias y lenguas de Uganda .....	vi
Mapa 2. Reinos de Uganda .....	vii

## **INTRODUCCIÓN**

El objetivo fundamental de esta investigación es doble: primero, enmarcar al poeta ugandés Okot p'Bitek en su contexto político, económico, social y antropológico para poder analizar su obra principal, *Song of Lawino*, y comprobar su ejemplaridad como poesía popular africana frente a una poesía europeizante cuyo modelo más conocido es el nigeriano Wole Soyinka; y segundo, dar a conocer a este poeta en nuestro país, ya que p'Bitek es el poeta más importante de África Oriental en lengua inglesa y, sin embargo, es un desconocido en España. De todos modos, la literatura africana en general es una gran desconocida en nuestro país, quizás excluyendo al mencionado Nobel Wole Soyinka o Ben Okri:

*“África ha sido (y es) la gran desconocida para España. En realidad, el África subsahariana acaba de entrar en el imaginario cultural español a través de las inevitables olas migratorias”* (Valero Garcés et alii 2004).

A diferencia de países como Francia, Reino Unido o Portugal, donde la tradición post-colonial es más fuerte, la lista de autores africanos publicados en España se limita, según la citada publicación del año 2004, a: 10 de poesía, 73 de narrativa, 1 de teatro, 9 de ensayo y 5 antologías. Entre éstas destaca la de Ladry-Wilfrid Miampika, *Voces africanas: poesía de expresión francesa 1950-2000/Voix africaines. Poésie d'expression française*<sup>1</sup>, edición bilingüe que incluye a 21 poetas africanos francófonos. Existe una antología de poesía en portugués recogida por Xosé Lois García: *Poemas a la madre África. Antología de la poesía angolana del s. XX*<sup>2</sup>, y una española de Guinea, gracias al trabajo del guineano afincado en nuestro país, Donato Ndongo (*Antología de*

---

<sup>1</sup> Verbum 2001, traducción de Pablo y Myriam Montoya.

<sup>2</sup> Ediciones de Castro, 1997

la *Literatura guineana*, Editorial Nacional, 1984). Actualmente existe hasta una rara antología de lengua Bubi<sup>3</sup>, pero queda pendiente la antología de lengua inglesa.

Si el panorama se va abriendo a otras literaturas fuera del canon, sobre todo entre editoriales pequeñas y especializadas, podemos hablar de un futuro esperanzador en este sentido. Hay tres editoriales especializadas en literatura africana en nuestro país: Ediciones del Bronce (del grupo Planeta), Ediciones del Cobre-Aleph (en colaboración con Casa África) y Editorial Zanzíbar. Además, ediciones consolidadas empiezan a incluir literatura africana traducida al español, como Muchnik editores, Alfaguara, Cátedra o Siruela. La colección maRemoto de la editorial CEDMA (Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga) ha publicado en los últimos años varios títulos de poetas africanos.

Es importante y necesario que se traduzca y se publique narrativa, teatro y poesía africana para que nuestra literatura se abra a nuevas experiencias y para que podamos comprender mejor el continente africano en general y a los africanos de la diáspora en España en particular. La traducción es un ejercicio de diálogo intercultural, como tal la entendemos y con ese afán nació nuestra traducción al castellano de *Song of Lawino*<sup>4</sup>.

Nuestro trabajo de investigación quiere aportar un grano de arena a los estudios post-coloniales de lengua inglesa, sacando a la luz a un poeta conocidísimo en su país, Uganda, y en toda África Oriental, y que tanto aportó a sus compatriotas. Nuestra postura, qué duda cabe, y nuestra visión del autor, su obra y su contexto, será siempre sesgada e incompleta. Y decimos esto en primer lugar, porque no dejamos de ser investigadores europeos cuyo objetivo puede resultar a algunos paternalista o

---

<sup>3</sup> Bolekia Boleka, J., *Poesía en lengua Bubi. Antología y estudio*, Sial, Madrid, 2007.

<sup>4</sup> *La canción de Lawino*, CEDMA, Málaga, 2011.

condescendiente con la cultura africana, y en segundo lugar, porque nuestra cultura está muy alejada de su cultura, nuestra tradición de su tradición, nuestra geografía de su geografía. Conocemos nuestras limitaciones, intentamos subsanarlas y, si no lo conseguimos, humildemente pedimos disculpas desde aquí.

¿Por qué elegimos a este autor ugandés? Primero decidimos tratar el tema de la poesía africana por gustos e intereses personales. Entonces se planteó la elección de poeta. Teníamos una amplia selección de poetas africanos, pero dos destacaban en sus respectivas regiones: en África Occidental dominaba Wole Soyinka, premio Nobel 1986, reconocido por tanto internacionalmente e incluso en España, donde ha estado varias veces y cuyas obras se han traducido y publicado. En África Oriental destacaba p'Bitek.

Si Soyinka significaba una poesía que pretendía ser crisol entre la literatura africana y la europea, es decir, no renegaba de la tradición europea, p'Bitek representaba, en cambio, la ruptura con las formas y temas europeos y el uso de formas orales tradicionales, en concreto del pueblo Acholi. Sus canciones se habían escrito originalmente en Acholi y luego se tradujeron al inglés, pero seguían teniendo particularidades africanas. Se habían tomado directamente de la “oratura” o tradición oral citas de canciones, dichos, proverbios, imágenes y costumbres africano-orientales. Por ejemplo, un dicho Acholi que se repite a lo largo de todo *Song of Lawino*: “*The pumpkin in the old homestead / Must not be uprooted* (p'Bitek 1984: 41), que viene a significar que no se destruyan las tradiciones Acholi innecesariamente. Las calabazas crecen salvajes o se plantan alrededor de las aldeas africanas. Se comen las hojas y se cocina la fruta, aunque sólo como producto de lujo de manera ocasional. Cuando el dueño de un hogar se muda, no se “arranca la calabaza”, esto significaría destruir por el

placer de destruir. Cuando p'Bitek utiliza este dicho no quiere decir que haya que seguir siempre en el pasado, sino que no hace falta romper con ciertas cosas. Nuestra elección, por lo tanto, fue por el poeta más genuinamente africano de los dos, tanto en la forma como en el contenido.

La obra más importante de p'Bitek se titula *Song of Lawino*. En boca de una mujer Acholi, Lawino, se ponen los lamentos de una sociedad explotada por un poder colonial que supo lavar el cerebro a algunos de los miembros de esa misma sociedad, dándoles una educación y una posición que les alejó de sus tradiciones y compatriotas. Esta élite está personificada en su marido, Ocol. Lawino se lamenta de un marido que le ha sustituido por una mujer europeizada como él y que reniega de todo lo que Lawino significa y que podríamos resumir en una palabra: África.

*Song of Lawino* es una de las más importantes obras africanas escritas en inglés, en gran parte por esta oralidad tan cercana a la población, menos educada que la élite intelectual. Otra razón de su éxito es su ataque, muchas veces humorístico, a las costumbres europeas. Lawino considera que los europeos deben tener sus costumbres y los negros las suyas, pero si los colonos se mofan de éstas, mejor es contraatacar. Esto es lo que hace Lawino: critica el celibato de los curas y monjas por ser completamente hipócrita, critica los bailes de los blancos por ser inmorales, etc. Ocol, por su parte, quiere abolir las tradiciones Acholi para adoptar por imitación las tradiciones blancas. *Song of Lawino* ataca precisamente esto: la destrucción de las propias raíces en aras de lo que falsamente se llamaría “progreso”.

Esta obra tuvo una gran influencia en África. La estela que dejó se evidencia en que los dos protagonistas, Lawino y Ocol, cobraron vida en el imaginario africano. Lawino es la defensora de las costumbres africanas y la “revolución cultural africana”,



frente a un Ocol que reniega de esas costumbres, se europeíza e incluso rechaza su negritud. Significan la tradición frente a lo moderno.

Los paradigmas de la tradición, es decir, de la sociedad precolonial, compartidos por escritores e intelectuales, tienen una base común en los mitos del origen y los ritos del paso de la vida a la muerte, la vida comunal, los lazos familiares, la cultura oral y el fuerte sentimiento religioso. En cambio, el mundo colonial se opone radicalmente a estos paradigmas, pues no tiene en cuenta la tradición, es moderno, está obsesionado por la racionalidad, la producción capitalista y el exceso de individualismo.

P'Bitek está al lado de Lawino, pero no siempre, pues no puede dejar de estar de acuerdo con Ocol en algunas ocasiones. La idea de progreso, tecnología y medicina del hombre blanco le atrae, por supuesto, no es un fanático ciego del pasado africano. Por eso mismo necesita a los dos personajes enfrentados en una situación dramática.

P'Bitek tuvo seguidores (Okuli y Buganda) y fundó la “Escuela de la canción”, es decir, el monólogo dramático en forma de canción larga, pero también ha tenido respuestas de otros poetas: Taban lo Liyong le critica en su traducción *Defence of Lawino* (2001); John Ruganda comenta en “Reply to Okot p'Bitek's *Lawino*” que le gustaría volver al hogar al que Lawino apela, pero que ni tan siquiera tiene un hogar, ni unas raíces en la sociedad post-colonial; y Marjorie Oludhe Macgoye responde a p'Bitek en “Letter to a Friend”, criticándole por presentar blancos contra negros en una rígida dicotomía en la que no entraría el africano no negro.

Esta investigación se divide en 5 capítulos: el Capítulo primero se centra en Okot p'Bitek, su vida, obra y pensamiento. En el Capítulo segundo pasamos a analizar el contexto de choque cultural que aparece en SOL<sup>5</sup>, para lo cual creemos que es

---

<sup>5</sup> A partir de ahora, *Song of Lawino* se abreviará como SOL.

necesario conocer la historia y la literatura no sólo de Uganda, sino de su región más amplia, África Oriental.

La historia de Uganda, considerada la “Perla de África” por Winston Churchill, ha estado plagada de violencia en el siglo XX. Idi Amin Dadá seguramente sea el personaje ugandés más conocido de su historia reciente (a este conocimiento ayudó mucho la película titulada *El último rey de Escocia*, que recibió el óscar al mejor actor principal en 2007). Los ugandeses se preguntan por qué, y muchos piensan que tiranos como Amin (y otros muchos africanos como Bocassa, Mugabe, Megistu, etc.) son fruto del colonialismo, el imperialismo y el neocolonialismo. Otros piensan que el culpable es el “culto a la personalidad” de tiranos como Amin y Obote, que negaron a la población los derechos básicos de la independencia, la libertad y la democracia. Hay otros historiadores, como Phares Mutibwa (1982: xiii), que rechazan la idea de que la inhumanidad de estos regímenes se debiera solamente a fuerzas exteriores, sin querer minimizar la influencia del colonialismo, las organizaciones internacionales que siguen oprimiendo al Tercer Mundo, el subdesarrollo, etc. Este historiador piensa que un factor determinante que pone a estos personajes en el gobierno y los mantiene en el poder es el atraso del país y que es la misma sociedad ugandesa la que les apoya y se aprovecha de su liderazgo hasta que ve las atrocidades que cometen. La solución, por lo tanto, y el futuro de Uganda, estaría en las propias manos de los ugandeses.

Pero, aparte de analizar el contexto ugandés, pensamos que debíamos abrir el contexto a la región llamada África Oriental para aportar más luz al estudio. Tradicionalmente, esta zona se considera compuesta histórica y geográficamente por las ex - colonias británicas de Kenia, Uganda y Tanzania. Sin embargo, se incluyen además otros dos países limítrofes, Etiopía y Somalia, donde hasta los 60 no hubo literatura

escrita en inglés y donde los escritores recurrieron a este idioma para contrarrestar la tradición literaria conservadora del amárico y el somalí. Escritores somalíes, por ejemplo, como Berhane Mariam Shale Sellassie y Nurrudin Farah son figuras principales de la literatura áfrico-oriental. Y también podríamos añadir escritores expatriados como la noruega Karen Blixen o el novelista y poeta de Malawi David Rubadiri, o exiliados como Abdurazak Gurnah y M. Vassanji, como veremos, pues se sirvieron del material humano y social de África Oriental aunque tuvieran que alejarse geográficamente de la región.

El Capítulo tercero estudiará SOL desde el punto de vista del lenguaje. Incluirá esta canción Acholi en la tradición oral del pueblo africano, estableciendo similitudes con ella y también diferencias. Nos hemos basado en el modelo de análisis Antropológico-Literario expuesto en Caramés Lage y Escobedo de Tapia (1994), analizando en primer lugar el ritual verbal, para después, en los siguientes capítulos, pasar a los elementos culturales, como los símbolos y los mitos. Para el estudio del lenguaje, partimos del análisis particular de un extracto, para luego generalizar aquellas características que son comunes con la obra en su conjunto.

El Capítulo cuarto analizará la obra desde un punto de vista antropológico-social, intentando descifrar cuáles son las representaciones culturales Acholi que aparecen en la obra y la hacen, también en este sentido, ejemplo de poesía popular africana.

El Capítulo quinto vuelve de nuevo al choque cultural, pues es el tema principal del poema. Este choque cultural se manifiesta en el mundo de las ideas que transformaron el mundo Acholi y que, fundamentalmente, son tres: la religión, la educación y la política. También analizaremos a los personajes, que se han convertido

en mitos del imaginario africano-oriental en cuanto al conflicto tradición-modernidad, como ya hemos adelantado.

Este análisis en tres etapas nos ayudará en la elaboración de las particularidades de una poesía popular que puede considerarse un modelo africano sin muchas influencias coloniales y que, aunque lleno de particularidades culturales regionales, puede considerarse el símbolo y la bandera de lo que es la verdadera poesía autóctona africana.

Terminamos nuestro trabajo de investigación con las Conclusiones y la Bibliografía. Prácticamente toda la bibliografía se ha manejado directamente, y si no ha sido así, se indica *cit.* en la referencia.

Por último, incluimos dos anexos que nos han parecido esenciales: el Anexo 1 es la lista de todos los símiles encontrados en SOL y su clasificación, que se explica ampliamente en el texto de la tesis (3.4.4), mientras el Anexo 2 ayudará a entender la parte de la historia de Uganda en cuanto a la variedad de pueblos y reinos que incluye este pequeño país africano y la dificultad de juntarlos a todos bajo una misma nacionalidad, cuestión que puede extrapolarse a casi todos los países africanos. Se trata de dos mapas, uno de los pueblos y las etnias y el otro de los reinos de Uganda.

## **CAPÍTULO PRIMERO: OTOK P'BITEK: ITINERARIO VITAL Y CREATIVO.**

Otok p'Bitek nació el 9 de junio de 1931 en Gulu, al norte de Uganda, de etnia Acholi. Su padre, Opii Bitek, había abandonado con 14 años el hogar de sus padres en las montañas Ajulu para ir a la ciudad de Gulu. Allí consiguió trabajo como chico para todo de una mujer Nubia, a la vez que estudiaba en la Sociedad de Misioneros, en cuyo colegio consiguió después trabajo como maestro. Cuando se casó con Lacwaa, también llamada Lawino, comenzaron ambos a cultivar en una granja productos que vendían en el mercado de la ciudad y en el cercano instituto de enseñanza de Gulu.

Aunque los padres de Okot P'Bitek se convirtieron al cristianismo – se bautizaron con los nombres de Zebedías por el personaje bíblico y Cerina por Cirene, amante de Apolo -, no abandonaron su modo tradicional de vida. De hecho, Opii participó en la batalla de clanes de 1937 en Ajulu. Además, fue un buen contador de cuentos y bailarín del clan *Patiko*, y, su mujer Lacwaa, que también fue líder de las niñas en el clan *Palaro*, era bailarina y compositora famosa de canciones de las cuales su hijo Okot incluye 34 en su libro *Horn of my Love*.

Okot creció en este ambiente cultural y creativo en donde era básico pertenecer a un pueblo y seguir una tradición. El niño y luego adolescente p'Bitek no se separaba de su comunidad y de sus costumbres cuando cantaba himnos cristianos, primero en el colegio y luego en el instituto de Gulu.

Más tarde, en el *King's College, Budo* de Kampala empezó a conocer otras culturas y gentes, a profundizar en la propia y a experimentar con actividades creativas con todo lo que le enseñaron sus padres. El *King's College, Budo* era el centro educativo más importante de la época, originariamente para los hijos de la aristocracia

Baganda (etnia ugandesa mayoritaria), y acogía a dos culturas claramente diferenciadas: la Baganda (o autóctona; es importante saber que en el lugar de la colina *Budo* tenía lugar la ceremonia de coronación del nuevo *Kabaka* o rey Baganda) y la inglesa (el colegio formaba caballeros en la tradición de los estudiantes de *Rugby* y de *Harrow*).

En estos años p'Bitek escribió un poema largo basado en el mito Lúo de *Labongo* y *Kipir*, titulado *The Lost Spear*. En él se desarrolla el mito de la separación entre los Alur y los Acholi. En Acholilandia Occidental hay una montaña llamada Kilak, donde apareció el primer hombre, llamado Lúo, que salió de la superficie de la tierra. Lúo tuvo una hija, Kilak, que un día se perdió. Cuando volvió a casa estaba embarazada y tuvo a Labongo y a Kipir, que crecieron y se casaron.

Un día, un elefante vino a atacar el campo de mijo. Kipir cogió una lanza y se la clavó al elefante. Éste se marchó con la lanza. Labongo se puso hecho una furia cuando supo que era su lanza la que se había llevado el elefante. Tanto insistió en que se la devolviera, que Kipir siguió la sangre del elefante herido hasta llegar a la “Tierra del elefante”, donde encontró a la “Madre de los elefantes”. Tras una acalorada discusión, la Madre de los elefantes le devolvió a Kipir la lanza de su hermano y, además, le dio unos abalorios.

Una mañana, Kipir estaba trenzando sus abalorios y entró la mujer de Labongo con su bebé, que cogió una bolita y se la tragó. Ésta era la oportunidad de venganza para Kipir. Dijo que no quería ningún pago por la bolita, que él quería *su* bolita. Entonces tuvieron que abrir la tripa del niño para que Kipir la recuperase.

Por supuesto, a partir de entonces los hermanos se separaron para siempre. Cuando Kipir y su grupo llegó al río Nilo, éste arrojó su hacha y partió el río en dos. Él y sus seguidores pasaron a la ribera oeste.

P'Bitek también compuso una ópera titulada *Acan*, obra sencilla en la que se narra la historia de un hombre muy pobre que tiene que abandonar su casa para ir a la ciudad a conseguir la dote para casarse. Además, Okot formó un coro, “Los ruiseñores de Budo”, y compuso canciones que se hicieron muy famosas en Uganda. Un ejemplo es *Can-na*, que trata del rechazo de la amada al pretendiente por ser demasiado pobre:

*Can-na, can-na wi-lobo ma omiya*

*An do, Mama, can-na*

*An do wor-ra, can-na.*

\*

*My poverty, my poverty, it is*

*Fate that has given it to me*

*Oh, my mother, my poverty*

*Oh, my father, my poverty* (p'Bitek 1986: 3).

De 1951 a 1952 Okot estudió en la Escuela de Magisterio Mbarara, en Uganda Occidental. Aquí fue seleccionado para el equipo nacional de fútbol y representó a su país en el extranjero durante varios años. Además, este año terminó su primera y única novela en Lúo, *Lak Tar Miyo Kinyero Wi Lobo* (1953), que significa *I laugh only with my teeth, but my heart is bleeding*.

Esta novela es una crítica a las costumbres de las grandes dotes por las que algunas familias vendían a las hijas para darlas en matrimonio. El protagonista, Okeca Ladwong Atuk, tiene que ir a Kampala para conseguir la cantidad suficiente para una dote, pero como no encuentra trabajo, se va a Jinja, donde trabaja en una plantación de azúcar en condiciones terribles. Intenta ayudar a un compañero a escapar de este sistema de esclavitud laboral, pero un Lango (del pueblo en conflicto con los Acholi), le

traiciona. Y cuando él mismo intenta escapar, todo le sale mal: al pasar por Kampala, le roban en el autobús el poco dinero que ha conseguido y tiene que volver a casa andando. Además de una crítica ácida al sistema de dotes, hay una crítica a la corrupción en Kampala, a la ruptura del sistema de clanes, a la explotación de los africanos por parte de los asiáticos y al sistema de mercenarios Acholi, que tenían que luchar en guerras británicas que no les concernían.

También refleja la preocupación de p'Bitek por el conflicto entre la vida tradicional y la vida occidental, que va a aparecer a su vez en *Song of Lawino*. El protagonista sufre grandes desgracias cuando se va a vivir a la ciudad. La migración a las ciudades es un producto de la colonización de África. Pero, a la vez, la tradición le exige pagar a la novia en matrimonio, y en este conflicto es donde surgen los problemas.

En 1953, Okot p'Bitek fue nombrado profesor de inglés y religión en un colegio nuevo en Gulu llamado *Sir Samuel Baker*. Esta época era de gran actividad política en Uganda y Okot era una persona activa, también en política, convirtiéndose en uno de los miembros fundadores del Congreso Nacional de Uganda (UNC) de Gulu y representante del distrito Acholi. Fue por entonces (1956) cuando comenzó a escribir el borrador de *Wer pa Lawino (Song of Lawino)*, cuyo manuscrito fue rechazado por la *East African Literature Bureau*. El manuscrito se perdió y, años más tarde, p'Bitek reescribió la canción traduciéndola al inglés. Según Taban Lo Liyong, *Lawino* sería la versión final de un poema sobre el que Okot estaba trabajando en 1954 con el título de *Te Okono pe Luputu*. Este título podría traducirse como “Respetar las costumbres de tu gente, las costumbres del pueblo Acholi, enorgullecete de las tradiciones africanas y no las abandones por las de los blancos” (p'Bitek 1971: 2).



En 1956 Okot viajó con el equipo de fútbol ugandés que jugó descalzo en las Olimpiadas de la Commonwealth en Londres. Tras la gira, se quedó en Bristol, donde empezó a estudiar un curso de formación de profesores. Como él no era licenciado, le costó bastante esfuerzo. Fue en Bristol donde empezó su estudio crítico de la fe y la historia cristianas. La profundización en los textos, aunque parezca algo disparatado, le hicieron perder la fe y abandonar también su nombre cristiano, Jekeri (de Ezequiel, el profeta judío del siglo VI a.C).

En la Universidad de Aberystwyth, en Gales (1957-60), acabó su licenciatura de Derecho con la mención de *Cum laude*. Durante su estancia allí se inscribió en *The Middle Temple*, sociedad honorable que proviene del siglo XIII y es una de las cuatro *Inns of Court* donde los estudiantes practican la abogacía. Además, hizo tres meses de prácticas en la Corte Internacional de Justicia de La Haya como parte de sus estudios internacionales.

Sin embargo, estos estudios de leyes no le animaron a ejercer su profesión, sino que le inclinaron a querer aprender más sobre Uganda y África. Buscando paralelismos culturales entre Europa y África, se hizo muy consciente de su cultura y, por ejemplo, cuando el profesor de Historia Legal explicaba el juicio divino por fuego o agua, p'Bitek recordaba que esto también se hacía en el norte de Uganda. Esta actitud le dispuso para querer profundizar más en estos temas y su tutor universitario le aconsejó seguir los estudios de Antropología Social en Oxford.

Antes de hablar de esta estancia en Oxford, sin embargo, es interesante destacar que en Gales, Okot quedó impresionado por la pasión de los galeses por la música y las canciones. Por ello, asistió al festival denominado *Eisteddford*, que es un congreso de bardos donde se reúnen músicos y poetas de todas partes del país. También estuvo en el

Festival de Edimburgo, que reúne a artistas de todo el mundo, que actúan y cantan en las calles y representan sus creaciones en los teatros de la ciudad. De estos dos eventos sacó la idea de organizar festivales en Uganda y Kenia.

En 1960 fue aceptado en el *St Peter's College* en Oxford, que, casualmente, había patrocinado el infructuoso viaje evangélico del Obispo James Hannington a Uganda, infructuoso porque fue ejecutado por orden del *Kabaka* Mwanga en 1885. En *Song of Ocol* se menciona este asesinato, cuando Ocol ataca a todos los hombres negros que han hecho algo por el país y quiere conmemorar solamente a los blancos:

*To commemorate the Bishop*

*Murdered by Mwanga's men,*

*If we can trace them*

*We'll hang them*

*For the crime* (p'Bitek 1984: 151).

La experiencia en Oxford no fue muy positiva para el poeta, que dice:

*"If one entered the university with pride and curiosity, the first few months were filled with shock, anger, irritation and a feeling that one was in a totally wrong place"* (p'Bitek 1971: 6).

No es sólo que al principio se sintiera fuera de lugar, sino que no estaba de acuerdo con las teorías que allí se estudiaban. Sus profesores eran, entre otros, E. Evans Pritchard, que había estudiado a los Nilóticos y otros pueblos del Sudán y África Oriental; el Dr. Godfrey Lienhardt, que estudió a los Dinka, y el Dr. John M. Beattie, que estudió a los Banyoro. Según ellos, el mundo se dividía en el "mundo civilizado" y el resto. El resto eran "*savages, primitives, uncivilized, crude, rude, un-progressive, etc.*" (p'Bitek 1971: 6). Sus palabras eran insultantes para el poeta. Pero debían ser así,

pues preparaban a futuros funcionarios de las colonias que tenían que estar convencidos de la absoluta superioridad de la cultura metropolitana y de la inferioridad de las colonias.

Okot no podía admitir esto e hizo una tesis de investigación sobre la tradición oral de los Acholi y los Lango, que demostraría que, a través de las canciones, historias, refranes y cánticos de los pueblos y su gente, se conocen sus creencias y modo de vida. La tesis se titulaba *Oral Literature and Its Social Background Among the Acoli and Lang'o*. Por ejemplo, recogía una canción que acusa a un soldado por irse a luchar contra Hitler en una guerra que era de los blancos, dejando a su familia desatendida. Según la tradición, el marido debe cuidar de su mujer tanto material como moralmente. En el año 1963 consiguió su Licenciatura.

Uganda se había convertido en 1962, un año antes, en un miembro independiente de la Commonwealth y había subido al poder Milton Obote. P'Bitek fue nombrado profesor del Departamento de Sociología y Antropología Social de Makerere en 1963. Su pregunta principal como docente e investigador era: ¿Qué tipo de cultura vamos a construir de las ruinas del régimen colonial? Él pensaba que la universidad tenía que contestar a esta pregunta. Él mismo estaba convencido de que no se podía pedir prestada la cultura de la antigua metrópolis, sino que los africanos debían crearse una propia, que debían ser ellos mismos y no “copiar como monos” la cultura occidental.

Así, como no quería enseñar las teorías que aparecían en los libros, que rechazaba por ir en contra sus creencias, entró en el Departamento de Actividades Extra-escolares. Esto le permitió estudiar las sociedades del norte de Uganda, de cuyas investigaciones resultó su estudio titulado *Religion of the Central Luo* (1971). Además,

empezó a organizar festivales donde participaban artistas de pueblos y ciudades de la zona.

Por entonces reescribió y tradujo *Song of Lawino*, que publicó en 1966 la editorial *East African Publishing House*. Los críticos la calificaron de diferente, pues significaba el nacimiento de una literatura moderna en el África Oriental, que había alcanzado la independencia recientemente, y hablaban de la creación de una nueva “Escuela de la Canción”. En 1969 se publicaría la edición norteamericana editada por la *World Publishing Company* y la versión original en idioma Lúo.

*Song of Lawino* ha sido descrita como una de las obras más importantes de la literatura africana de los años 60. El original Lúo estaba escrito en pareados rimados y tenía una métrica regular y 14 secciones. La traducción al inglés es un *stacatto* en verso libre, con 13 secciones y un total de casi 5000 versos. Al traducirlo al inglés el poeta dijo que la traducción:

*“...clipped a bit of the eagle’s wings and rendered the sharp edges of the warrior’s sword, rusty and blunt, and also murdered rhythm and rhyme”*

(p’Bitek 1971: 3).

Esta canción es el lamento de una mujer, Lawino, cuyo marido, Ocol, la desprecia porque ha elegido a una segunda mujer, Clementina, mucho más europeizada que ella. En estas 13 partes se van desgranando los diferentes aspectos de la diferencia entre Lawino – que representa las costumbres y valores tradicionales de África – y Ocol – que acepta los valores y modos de vida europeos sin ningún tipo de reflexión.

El tema principal es la liberación de África. El poema plantea una pregunta: ¿Qué tipo de liberación quiere África? ¿Debería enorgullecerse de sus tradiciones o debería adoptar los valores europeos que ya habían entrado y se habían asentado con el

colonialismo? La respuesta de p'Bitek es que los modos europeos son buenos para los europeos, no para los africanos, que deben abrazar sus propias costumbres.

Cada capítulo se centra en un tema y, a su vez, se divide en secciones no numeradas, que suelen servir como transición para cambiar de tema o de ritmo. Los 13 capítulos son los siguientes:

1. *My Husband Tongue is Bitter*: es una introducción al poema, en la cual Lawino presenta su queja ante su marido y ante los hombres del clan. Recoge la lista de insultos con los que Ocol la ataca a ella, a su familia, al clan y, en definitiva, a todos los hombres negros, mientras abraza todo lo europeo.
2. *The Woman With Whom I Share My Husband*: en este capítulo aparece Tina, la mujer con la que Ocol se ha casado y con la que éste la compara. Se establece así la dicotomía, según Ocol, de Lawino (que representa lo viejo, lo feo, lo africano) / Clementina (que representa lo moderno, lo bello, lo europeo). Para Lawino, en cambio, Tina representa lo negativo, expresado en modo satírico. No tiene envidia de ella porque la mujer Acholi comprende la poligamia, que es inevitable y una costumbre de su pueblo, y sin embargo, se ríe de ella. Tina intenta imitar la belleza de la mujer blanca y se convierte en un monstruo a los ojos de Lawino. Al final del capítulo el tono abusivo o insultante se torna más serio para enlazar con el primer capítulo y afirmar que las costumbres de su pueblo son buenas, que Ocol debería dejar de insultar a su pueblo y querer imitar al blanco, en resumidas cuentas: *The pumpkin in the old homestead / Must not be uprooted!* (SOL 41<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> Se ha trabajado con p'Bitek O., *Song of Lawino and Song of Ocol*, Heinemann, Reading, 1984, con Introducción de Heron, G. A. A partir de aquí, *Song of Lawino* será SOL y cuando citemos, sólo pondremos el n° de página.

3. *I do not Know the Dances of White People*: este capítulo presenta la diferencia entre el baile Acholi (vigoroso, saludable, respetuoso, enérgico, provocativo, abierto, honesto, puro) y el baile europeo (apretado, vergonzoso, borracho, irrespetuoso, se baila en cuevas llenas de humo y vapores con urinarios insalubres). El tono satírico sube progresivamente hasta el clímax de la descripción del urinario. Lawino no sabe bailar los bailes europeos, pero tampoco quiere porque no le gustan y porque ella baila los bailes Acholi.
4. *My Name Blew Like a Horn Among the Payira*: el capítulo comienza con una auto-alabanza y recordando el tiempo en el que Ocol amaba a Lawino, sigue contando que ahora la desprecia, para terminar afirmando que los Acholi tienen sus costumbres y los europeos tienen las suyas, pero Ocol ha tomado las europeas porque no conoce las suyas o tiene algo que ocultar.
5. *The Grateful Giraffe Cannot Become a Monkey*: Lawino tiene que reafirmar de nuevo su pertenencia al pueblo Acholi contra los insultos de Ocol, esta vez en cuanto a los cánones de belleza. Compara la belleza Acholi con la belleza falsa de Tina. El capítulo termina como el cap. 3, expresando su orgullo de ser como es, diciendo que no tiene por qué imitar a nadie y con el refrán que da unidad al poema: *Let no one /Uproot the Pumpkin* (56).
6. *The Mother Stone has a Hollow Stomach*: este capítulo es una queja porque su marido le dice que no sabe apreciar la comida de los blancos ni sabe cocinar como ellos. Confiesa que es verdad y que sí, admira las maravillas del hombre blanco, pero que éstas y sus comidas son para el blanco, no para el negro. Pasa a describir una cocina Acholi, la leña que necesita para el fuego, los utensilios, el momento de la comida. Termina volviendo a la idea del principio.

7. *There is no Fixed Time for Breast Feeding*: el tema del capítulo es el tiempo. Lawino no sabe medir el tiempo a la manera europea como su marido, sino como su pueblo Acholi, según la luna y el sol, las estaciones y las tareas agrícolas y ganaderas, las cosechas y los acontecimientos de la vida de la persona y la comunidad.
8. *I Am Ignorant of the Good Word in the Clean Book*: este capítulo y el siguiente tratan sobre religión. En éste, Ocol acusa a Lawino de pagana y se ríe de su religión tradicional. Lawino ha intentado convertirse al catolicismo, pero se ha dado cuenta de que no entiende esta religión extranjera y que prefiere la arena Acholi, donde lo natural es juntarse con tus iguales, y no desear lo que no puedes tener, como el catequista que, borracho, la persigue y toca. El sexo es bueno y es algo natural y la religión extranjera lo intenta impedir y ocultar. Lawino también defiende los nombres Acholi frente a los cristianos, que son postizos y no tienen significado para el Acholi.  
Éste es un capítulo largo que podríamos dividir en partes: 1. Ocol insulta a Lawino por pagana, 2. Lawino critica el protestantismo, 3. Lawino critica el catolicismo (se incluye la anécdota del catequista borracho y la alabanza del sexo y la juventud), 4. Lawino critica los nombres cristianos porque no tienen sentido, en contraposición a los nombres Acholi, nombres de alabanza, o de guerra, de *Jok*, o de acontecimientos comunales o enfermedades.
9. *From the Mouth of Which River?*: este capítulo se centra en la doctrina de la religión cristiana. Lawino cuenta lo que escuchaba en la catequesis pero se queja de que nunca contestaba nadie a sus dudas, sino que las cosas se repetían sin sentido. Por ejemplo, el mito del origen: Lawino no puede entender el mito

cristiano de la creación porque su madre era alfarera y al comparar cómo se hace una cazuela de barro con cómo se supone que Dios creó el mundo, no lo comprende. Tampoco entiende la virginidad de la Virgen porque es contraria a la vida y el sexo. Este capítulo es muy expresivo, ya que las dudas de Lawino y su sentimiento de impotencia se expresan por medio de preguntas retóricas.

10. *The Last Safari to Pagak*: este capítulo muestra el desprecio de Ocol hacia la medicina tradicional africana, la falta de higiene de sus compatriotas y sus “estúpidas” supersticiones. Pero Lawino critica, a su vez, las supersticiones de la religión cristiana, defiende sus tradiciones y la medicina de los Acholi, sobre todo la creencia de que todos los males tienen una causa y que hay que atacar esa causa, pero que la muerte es inevitable y que cuando llega el día, ni la medicina Acholi ni la medicina de los blancos pueden salvarte.

11. *The Buffalos of Poverty Knock the People Down*: el tema principal es la política. Ocol es miembro del *Democratic Party* y su hermano es miembro del *People's Congress*. Los dos quieren la independencia, la paz y la unión entre los distintos pueblos ugandeses, pero entre ellos hay una enemistad que desdice sus palabras. La independencia (*Uhuru*) se ha convertido, para los políticos como Ocol, en una presa de la que aprovecharse, mientras el pueblo sigue en la pobreza y la enemistad.

12. *My Husband's House is a Dark Forest of Books*: comienza con un apóstrofe que nos recuerda el momento dramático, Lawino dirigiéndose a los hombres del clan en un grito de desesperación porque su marido ha perdido la cabeza en su biblioteca, *the forest of books*. La lectura le ha aislado de su pueblo, le ha cegado, ensordecido, le ha hecho perder su virilidad. La queja de Lawino se hace



todavía más angustiosa en la penúltima parte, cuando se dirige a Ocol (*Listen, my husband / Hear my cry* (115)) para decirle que es un perrito faldero del hombre blanco y que cómo no le da vergüenza habiendo sido un príncipe de su antiguo clan. La última parte se dirige a los hombres del clan (*o, my clansmen, /Let us all cry together!* (116)) para llorar no sólo por la muerte de su marido, sino por la de todos los hombres de la aldea que fueron a las clases (*Their testicles /Were smashed /With large books!* (117)).

13. *Let Them Prepare the Malakwang Dish*: es la conclusión, que termina como empezaba, *Let no one uproot the Pumpkin* (120), e imita las canciones funerales de dolor por la muerte de un ser querido. En este caso el muerto es Ocol y si se quiere salvar, debe seguir una serie de remedios Acholi, rezar a los ancestros y pedir perdón por todos sus insultos. Se termina con la petición de Lawino, *That you remove the road block /From my path* (120), para que le dé una oportunidad, le deje bailar ante él y, entonces, todo se habrá olvidado y volverá a la normalidad.

\*

En 1966 Okot fue nombrado el primer Director africano del Centro Nacional Cultural de Uganda, antes dominado por expatriados, e hizo florecer el teatro, la poesía, el baile, los juegos, la pintura y la escultura ugandeses. Al mismo tiempo, colaboró en la fundación de la compañía de teatro *Heartbeat of Africa Dance Troupe*, que tuvo tanto éxito que acabó recorriendo el mundo.

En su papel de director y autor cultural, p'Bitek buscaba que la cultura africana, especialmente su nativa Acholi, no fuera exorcizada por la influencia de las ideas y las artes occidentales. Su postura era la siguiente:

*“The major challenge I think is to find what might be Uganda's contribution to world culture. ... [W]e should, I think, look into the village and see what the Ugandans—the proper Ugandans—not the people who have been to school, have read and see if we cannot find some root there, and build on this. [...] I am not against having plays from England, from other parts of the world, we should have this, but I'm very concerned that whatever we do should have a basic starting point, and this should be Uganda, and then, of course, Africa, and then we can expand afterwards”* (entrevista a p'Bitek en <http://www.enotes.com/twentieth-century-criticism/p-bitek-okot>).

Pero en 1968, el poeta tuvo que marcharse de Uganda para lo que serían once años de exilio. Durante una conferencia en Zambia había criticado al gobierno de Uganda, convirtiéndose en persona non grata, por lo que tuvo que irse a Kenia<sup>7</sup>. Su sentimiento de desilusión por esta separación de su país se expresa en el poema “They Sowed and Watered”, en el que muere un cordero llamado Libertad, mientras la gente ríe cínicamente y un joven, que se preocupa por el cordero, muere de pena:

*Reside the streamlet rotting smelly*

*A lamb named Freedom*

*Dead as stone. [...]*

*The boy sobbed eyes full of pepper*

*Ten men stood on the other side*

*They roared lion-like*

*And laughed with mirth*

*The peals of laughter*

---

<sup>7</sup> Otros dicen que tuvo que exiliarse por sus críticas a los políticos incluidas en *Song of Lawino*.

*Poisoned arrows*

*Hit the boy like swords of steel*

*And blood from his heart*

*Anointing the land* (Cook and Rubadiri 1971: 130-1).

La mayor parte del tiempo en el exilio lo dedicó a actividades creativas y académicas. Enseñó en Estados Unidos, participando en el Programa de Escritura Internacional de la Universidad de Iowa en 1969 y como visitante en la Universidad de Texas, en Austin. Enseñó también en Kenia en el Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Nairobi desde 1971 y en Nigeria en la Universidad de Ife durante los años 1978 y 1979.

Participó en revistas como *Transition* con ensayos de crítica literaria como “The Self in African Imagery” y otros artículos de antropología, sociología o filosofía, como “Indigenous Ills”, que critica duramente el sistema político que siguió a la independencia:

*“...whereby independence means the replacement of foreign rule by native dictatorship. What does equality mean in newly independent African states?”*

(p'Bitek 1967: 27).

Estas críticas aparecen en *Song of Ocol*, donde se cuestiona la independencia de Uganda porque los nuevos políticos (entre los cuales se incluye él en el pronombre *we*) se han aprovechado de la nueva situación:

*We have property*

*And wealth,*

*We are in power* (p'Bitek 1984: 142).

En Kisumu, Kenia, organizó el Festival de las Artes de Kisumu y publicó *Song of Ocol* en 1970. El marido de Lawino, Ocol, presenta en esta obra su punto de vista, su “réplica”. Es un poema más corto que SOL, con sólo nueve capítulos y versos también más cortos, más fácil de leer en alto y sin tanta influencia de la literatura oral. Ocol, después de expulsar definitivamente a su mujer de casa, confirma todo lo que Lawino lamentaba, incluso se comporta de manera más agria e irracional, es más maleducado, abusivo y arrogante de lo que cabría esperar.

El tema principal es que la educación occidental ha alienado a la élite educada de negros, les ha alejado de su pueblo y ha provocado odio hacia las costumbres y modos de vida africanos, pero también hacia ellos mismos por ser negros. Quieren destruir su propia cultura y reemplazarla por los valores occidentales.

Hay en esta obra una transición hacia la preocupación política: p'Bitek critica el hecho de que la independencia de las sociedades africanas haya dado lugar a dictaduras, capitalismo, discriminación y falta de igualdad.

*Song of Ocol* fue escrita directamente en inglés. Es una réplica furiosa, precipitada, desconcertante, cercana a la histeria, destructiva. Ocol se muestra implacable con su mujer, Lawino:

*Woman,*

*Shut up!*

*Pack your things*

*Go! (SOO 121<sup>8</sup>).*

En los primeros cinco capítulos se enfurece contra ella y contra África, diciendo que todo el pasado debería borrarse y que la calabaza casi ha desaparecido:

---

<sup>8</sup> Al referirnos a *Song of Ocol*, lo haremos, a partir de aquí, como SOO.

*I see a large pumpkin*

*Rotting*

*Thousand beetles*

*In it (124).*

Todo lo que Lawino celebraba, Ocol lo ataca, incluso el hecho mismo de ser negro:

*Why,*

*Why was I born*

*Black? (126).*

¿Por qué se comporta así Ocol? En SOO se elaboran, más si cabe, los efectos negativos de la educación occidental, que lleva al odio de las élites a su propia comunidad, sus familias y a sí mismos, pues se avergüenzan de ser negros y de sus propias costumbres.

Ocol no es la voz de p'Bitek, sino todo lo contrario, habla de manera que uno se da cuenta de la ironía de la situación. Ocol, al ridiculizar a su pueblo, se ridiculiza a sí mismo. Por ejemplo, cuando habla de la mujer Acholi y critica el comportamiento de la mujer africana, exagera y malinterpreta lo que ha oído y aprendido del blanco occidental. Lo que pueda haber de verdad (si realmente hubiera una crítica de la situación de sumisión de la mujer africana) queda invalidado al usar la hipérbole de que a las mujeres se les trata como carretas y burros o que a las mujeres africanas se las compra:

*In Buganda*

*They buy you*

*With two pots*

*Of beer,*

*The Luo trade you*

*For seven cows (SOO 134).*

Como Gérard (1990: 102), pensamos que:

*“The satire takes the form of Swiftian irony as the hero celebrates modern Africa in such hyperbolic and inappropriate terms that it makes him perfectly ridiculous”.*

Ocol ataca todo lo africano y todo el pasado. Piensa que los educadores africanos deben ser destruidos, cerradas las escuelas de estudios africanos, no quiere oír hablar de nada africano, ni mirarse en el espejo del pasado, quiere incluso destruir su naturaleza.

Ocol ve un futuro negro para África y la calabaza, que se pudrirá como se pudrirán las casas tradicionales, las costumbres de los pueblos... y entonces celebra la “nueva era” de desarrollo, crecimiento, avance cultural y educativo, como consecuencia de la adopción de las costumbres occidentales:

*Ah,*

*Come,*

*Walk with me*

*In the city Gardens,*

*Hold my hand (SOO 138).*

En el sexto capítulo Ocol se convierte en un personaje que se ha beneficiado de la independencia. Con desafío nada culpable, insulta a los pobres y desposeídos y niega su responsabilidad en la pobreza de los campesinos. Así, p'Bitek critica la política africana, la dictadura, el capitalismo y la política discriminatoria llevada a cabo tras la

independencia. La élite política está alejada de la comunidad y gobierna para sí misma, creyéndose con el derecho de discriminar a la población que, según ellos, hizo poco por la libertad. La dictadura de los blancos se ve reemplazada por la dictadura de una minoría de negros, que se merece, según ellos, las riquezas que tiene.

La vida urbana occidental sustituirá la vida rural. Esa nueva ciudad africana llevará los nombres de los grandes fundadores europeos (Leopoldo de Bélgica, Bismark) y los grandes exploradores (Livingstone, Stanley, etc.).

Okot p'Bitek reta a los líderes políticos, a los universitarios africanos, a los miembros de la élite intelectual influenciados por la educación occidental a que busquen la justicia y la democracia y a que sepan sobre qué ideología deberá asentarse la nueva sociedad africana:

*Tell the World*

*In English or in French,*

*Talk about*

*The African foundation*

*On which we are*

*Building the new nations*

*Of Africa* (SOO 150).

La conclusión de Ocol es que los mitos africanos no sirven para nada, sólo han demostrado ser perdedores en la historia, mientras los europeos son ganadores.

La conclusión del autor es la contraria a la expresada por Ocol: las raíces están en África, el reto es para los africanos. Aunque esta obra resume pesimismo por la ocasión perdida por la élite educada, la solución sabemos que está en manos de los

africanos, en los héroes que Ocol desprecia: Shaka, Senghor, Nyerere, Osagyefo, Mansa Sulayman, Mohammed Askia, Labongo y Kipir, en las raíces, en la tradición.

\*

En 1971, p'Bitek publica *Two Songs*, que incluye *Song of Prisoner*, inspirado en el asesinato del político keniano Tom Mboya, y *Song of Malaya*, que significa “Canción de la prostituta”, sobre la hipocresía y la moral social. El libro, dedicado a Patrice Lumumba, el primer ministro de la República del Congo, asesinado en 1961, recibió el premio keniano de literatura en 1972. Ambas canciones defienden con pasión a los condenados y a los que sufren abusos, a la gente oprimida de la nueva África independiente que, a pesar de todos los problemas, es optimista con respecto al futuro.

*Song of Prisoner* es un monólogo dramático, como sus dos primeras canciones, las de Lawino y Ocol. Ésta es más corta y es considerada por los críticos como la obra más refinada de p'Bitek. Está dedicada a los líderes políticos africanos que fueron asesinados. La idea principal es que las esperanzas de libertad de Uganda se han visto truncadas porque los líderes de la post-independencia han seguido los mismos pasos que sus predecesores, los europeos. A su vez, esta obra, la más política, expone y critica el tribalismo, un problema presente en todas las sociedades africanas. También muestra la frustración de todo prisionero político. Han desaparecido los tintes cómicos de SOL y se aprecia una evolución hacia una visión pesimista que ya se empezó a detectar al final de SOO.

En las dos canciones anteriores hay dos protagonistas que toman la voz: Lawino y Ocol. En este poema se ha dicho que hay dos protagonistas: en las 10 primeras secciones es un prisionero vagabundo que ha sido futbolista, boxeador, cazador y bailarín. Está encerrado porque ha asesinado a un líder político. Tiene una mujer a la



que probablemente la seducirá algún hombre rico mientras él esté en prisión, y sus hijos pasan hambre. Su familia sufre una tortura porque les ha truncado las esperanzas en el futuro, mientras imagina que ha comprado una granja para ellos. Se describe una sociedad en la cual los hombres no pueden cumplir con sus deberes para con sus familias por los efectos de la pobreza o la violencia política. La impotencia del vagabundo, como la de Ocol, representa la incapacidad del hombre de mantener a la familia unida y asegurar la continuación del clan porque sus familias se rompen en la rueda de la política de la post-independencia.

En las secciones 11 y 12 es un prisionero diferente. Es un exministro arrestado por una disputa política. Tiene padres, dinero, sus hijos van al colegio. Las esperanzas de Independencia (*Uhuru*) han sido destruidas y de un modo horrible. La situación es incluso peor que la de antes porque es peor ser devorado por tu propia gente que por extraños colonos.

En las secciones 14 y 15 podría ser cualquiera de los dos prisioneros:

*At times he is a kind of Patrice Lumumba, being beaten to the point of death: a betrayed hero of Uhuru. At other times he seems to be any political detainee, imprisoned for his opinions or his political actions. Again, he is an assassin, who has rid his country of a tyrant: who pretends wildly not to understand why his captors do not form a guard of honour for him* (Blishen 1971: 14).

Sin embargo, a pesar de esta dualidad de personajes, hay unidad dramática y estilística. Hay una frase que se repite y da unidad: *Do you plead /Guilty /Or /Not guilty?* (SOP 56<sup>9</sup>), recordándonos que el protagonista está en prisión y en el juzgado y es llamado a declararse culpable o inocente. También unitario es el estilo de usos de

---

<sup>9</sup> Nos basamos en p'Bitek O., *Two Songs: Song of Prisoner and Song of Malaya*, East African Publishing House, Nairobi, 1971. *Song of Prisoner* es SOP a partir de ahora.

referencia a la vida de animales, insectos y plantas. En todos los hechos humanos hay un reflejo en la naturaleza, por ejemplo, el vagabundo ve el mundo bajo una luz misteriosa que hace que incluso una puesta de sol observada desde la celda sea una imagen de derramamiento de sangre y los colores del lago son la sangre de los animales y los humanos. También podemos observar el contraste violencia/dulzura en la naturaleza: la amabilidad de la vida familiar se refleja en una mariquita que lleva el néctar a su nido, pero la amenaza de la destrucción está en la pitón que se come a la familia de una rata o en la violencia de una hiena:

*It is the ladybird*

*Collecting nectar*

*From the banana Blossom*

*And flying back to her nest (SOP 49).*

*A pithon enters*

*Into a dead termite mound*

*And swallows the edible rat*

*And all its young (SOP 59).*

Además de los temas mencionados anteriormente, en el poema se leen también: sentimientos de impotencia, temor, desesperanza, inutilidad, pequeñez u odio; la lucha contra el tribalismo, el capitalismo y el nacionalismo; el recuerdo de una virilidad ahora agotada en la cárcel; el deseo de evasión hacia el pasado (las antiguas formas de vida) o hacia el futuro para no ver lo que está pasando en África; el anhelo de un cierto orden internacional en el que poder bailar todas las danzas del mundo, etc.

El final del poema es de gran pesimismo y desesperación por el futuro inmediato y no se dan respuestas: una melodía nigeriana se yuxtapone al llanto de los huérfanos, el

ñame y los huesos humanos yacen juntos en montones en el mercado, y la ceniza de la comida cae sobre las cabezas de los niños hambrientos. El prisionero sólo quiere olvidar:

*I want to dance  
And forget my smallness,  
Let me dance and forget  
For a small while  
That I am a wretch,  
The reject of my Country,  
A broken branch of a Tree  
Torn down by the whirlwind  
Of Uhuru (SOP 118).*

Algunos críticos han dicho que *Song of Prisoner* es la mejor obra de p'Bitek. Si no es la mejor, sí que es la más personal y lírica, aunque se eleva sobre lo personal hasta unirse al sufrimiento de todos los presos políticos, no sólo de África, sino del mundo entero.

\*

*Song of Malaya* es crítica con las hipocresías de los moralistas, que deberían practicar lo que dicen o callarse. Deberían repensarse las ideas morales por las que trabajan. La sociedad en general no debería condenar la prostitución y la promiscuidad, si de hecho fomenta su existencia. Al contrario, en la obra se alaba la promiscuidad y el placer sexual, considerado como algo bueno en las sociedades africanas, mientras el cristianismo lo ataca duramente, no por las palabras de Jesús, sino por el pensamiento paulino.

La prostituta intenta destruir el mito cristiano que rodea el comportamiento sexual y defiende el mito de las sociedades tradicionales en materia de sexualidad, con sus pocas restricciones en el placer. En *African Religions in Western Scholarship*, p'Bitek habla del “odio al sexo” de San Pablo y de la actitud ante el sexo de los Acholi, tan diferente a la actitud cristiana. Las madres Acholi animan a sus hijas a que duerman con sus novios para probar su capacidad reproductora y poder ser “*a link in the living chain of humanity*” (Blishen: 141). Esta costumbre también da una idea de la importancia de la fertilidad en las sociedades africanas, pues la dote no se pagará hasta que no nazca el bebé.

Los deseos sexuales son inevitables como el día y la noche:

*Who can command*

*The sun*

*Not to rise in the morning?*

*Or having risen*

*Can hold it*

*At noon*

*And stop it*

*From going down*

*In the west?* (SOM<sup>10</sup> 184),

igual que en SOL se decía *Who has discovered the medicine for thirst?* (SOL 40).

La prostituta recibe a todos, a los de la ciudad, al marinero, al soldado, al prisionero recién liberado, al minero, al ingeniero, etc., hasta al hipócrita, que se equivoca en sus creencias, no en sus actos.

---

<sup>10</sup> A partir de ahora, *Song of Malaya* será SOM.

El primer impedimento para la realización sexual es la enfermedad venérea, que hay que erradicar, pero el mayor y más importante impedimento es la moralidad cristiana importada de la monogamia, que es la fuente de enemistad de los que atacan a la prostituta: la iglesia, que ataca las relaciones prematrimoniales y la poligamia; las mujeres, que quieren a sus maridos sólo para ellas; la moralidad del obispo blanco, hijo ilegítimo de un polígamo; o la del profesor rural, al que la prostituta pregunta:

*How dare you*

*Throw the first stone*

*While Christ writes*

*In the sand?* (SOM 173).

Okot defiende a la prostituta dándole una fuerte personalidad, pues es amable, tierna, generosa, responsable, racional, inteligente, lista, valiente, fuerte. Sin embargo, le falta la compañía del padre de su hijo, y eso le hace sentirse sola y sin el apoyo de la familia, valor que es esencial entre los Acholi.

Sin duda, esta canción de 7 capítulos es un reto a la moralidad puritana.

\*

En 1971 p'Bitek participó en el debate sobre la integridad del mundo académico y la religión tradicional africana con su obra *African Religions in Western Scholarship*, que aseguraba que los eruditos eran unos “contrabandistas intelectuales” y que sus temas estaban alejados de las preocupaciones de los africanos.

Los intelectuales occidentales han tratado, dice P'Bitek, a los africanos y a sus gentes de salvajes e infantiles. La Antropología social occidental ha estudiado a las “tribus” africanas, considerándolas bárbaras. Este punto de vista simplemente justifica y perpetúa el colonialismo, el imperialismo y la esclavitud. Los intelectuales africanos,

por tanto, deben presentar las instituciones de los pueblos de África como realmente son. Para ello, el autor intentará conocer profundamente la religión africana, para presentar la verdad y la visión del mundo africanas.

Si los africanos estudian la Antropología social desde el punto de vista occidental, acaban odiando sus propias costumbres, como ocurre en *Song of Lawino* y *Song of Ocol*, cuando Ocol desprecia su propio continente:

*What is Africa*

*To me?*

*Blackness*

*Deep, deep fathomless*

*Darkness.* (SOO 125)

Para p'Bitek, la filosofía y la religión son inseparables en la tradición africanas y quien quiera entender los modos de vida africanos debería observar al hombre común de la aldea. También dice que el Cristianismo se introdujo en África evitando el diálogo, como dice Lawino (*We repeated the meaningless phrases /Like the yellow birds* (SOL 76)), lo que llevó a un escenario de “contrabando intelectual”:

*“They surreptitiously imported alien themes and concepts into African context and then claimed these... as indigenous to Africa”* (Oluoch Imbo 2002:113).

Los europeos helenizaron las deidades africanas, las convirtieron en dioses supremos con el fin de que se parecieran a los europeos y así poder evangelizar a sus pueblos. Pero la religión africana en realidad sólo cree en el hombre y en este mundo, en el aquí y el ahora. Los africanos deben desprenderse de la influencia occidental tanto en religión como en antropología, política y filosofía.

\*

En este mismo año, 1971, publica *Religion of the Central Luo* y estudia las religiones de su propio pueblo, los Lúo. En él demuestra lo que había afirmado en su obra anterior, que las canciones y tradiciones Acholi están unidas a su religión. Por ejemplo, cuando un anciano muere, se une a los muertos vivientes para interceder por su gente. Entonces, los miembros del clan construyen un altar en la casa del muerto. Se sacrifican vacas, cabras y pollos en una gran fiesta, luego se canta una canción para pagar tributo a los muertos y pedir intercesión. Los rituales están íntimamente ligados a la visión del mundo de los Lúo. Si estudiamos la literatura oral entenderemos la religión y los valores de su cultura.

\*

En 1971 sube al poder Idi Amin Dadá con un golpe militar, iniciándose un período terrible en la historia de Uganda: mucha gente es asesinada, la economía se derrumba. P'Bitek, mientras tanto, sigue en el exilio. En este exilio publicó *Africa's Cultural Revolution* en 1973, *Horn of my Love* en 1974, *Hare and the Hornbill* en 1979, terminó su colección de refranes Acholi *Mere Words* (inédito), y empezó a escribir *Song of Soldier*, que nunca terminó. Esta canción iba a tener una estructura distinta a las demás, con más personajes, y hablaba del papel destructivo del ejército en África. No la terminó, según sus propias palabras:

*“It is a very tearful thing to do. [...] it is a terrible book because I lost quite a lot of relatives in the Uganda coup, a lot of friends too, and after I write a few lines, I drop it because it causes a lot of tears”* (p'Bitek 1986: 9).

\*

En cuanto a una de sus obras fundamentales, *Africa's Cultural Revolution* (1973), el poeta afirma que África sigue viva, sus tradiciones, sus canciones, sus

poemas, sus teatros, su gente, y que no necesita “copiar” a los europeos. Una palabra recurrente en sus ensayos es *apemanship*. No hay que copiar, dice, sino crear:

*There is no creativity in aping* (p'Bitek 1993: xi).

Por esta obra, que reúne sus ideas sobre la cultura y la literatura africanas, a Okot p'Bitek se le ha considerado como la última voz de la Negritud, siendo ésta la posición, por ejemplo, que defienden Ali Mazrui y Taban lo Lyong. Pero Ngugi wa Thiong'o no está de acuerdo con esto: según éste (p'Bitek 1973: ix), la Negritud nació de una admiración envidiosa de los logros culturales y tecnológicos de Europa. La Negritud rechazaba el racismo inherente a los sistemas occidentales que no permitían a los negros participar de esa *excelencia europea*. Sus fundadores, como Senghor, criticaron la explotación económica, política y humana de su gente en nombre del capitalismo y el imperialismo, y vieron, además, una completa ausencia de humanidad, emoción, ritmo y sangre en el blanco. La Negritud nació en Europa en una época colonial y, además, en un contexto francófono. Sin embargo, Okot p'Bitek escribe cuando la mayoría de los países africanos ya son independientes. Ya no hay una presencia blanca visible, aunque su influencia y control permanezcan. P'Bitek escribe contra al post-colonialismo desde los valores culturales africanos. No le interesa Europa, ni quiere perder tiempo criticándola, como dice Lawino a Ocol:

*I do not understand*

*The ways of foreigners*

*But I do not despise their customs.*

*Why should you despise yours?* (SOL 41).



Por lo tanto, más que de la Negritud, podemos hablar de un movimiento iniciado por estos años en África Oriental, denominado “Estética Negra” (también “Africaneidad” o “Panafricanismo”).

Ngugi wa Thiong’o, junto con Henry Ownor-Anyumba y Taban Lo Liyong, habían firmado un manifiesto en 1968 titulado *On the Abolition of the English Department* con 3 puntos principales:

- Establecer una conexión entre la escritura de África y las tradiciones “hermanas” del Caribe y Afroamericana.
- Localizar las energías sociales y las funciones de la literatura en una tradición africana en lo que se denominaba “Renacimiento Cultural”
- Identificar la importancia del estudio de las formas literarias orales:

*“By discovering and proclaiming loyalty to indigenous values the new literature would on the one hand be set in the stream of history to which it belongs and so be better appreciated; and on the other be better able to embrace and assimilate other thoughts without losing its roots”* (wa Thiong’o 1972: 148, cit. en Gikandi 2007: 35).

Es decir, querían procurar un nuevo centro de valores culturales y literarios, alejado de la tradición europea, con raíces africanas auténticas. Este manifiesto significó el nacimiento en África Oriental de la Estética Negra y fue seguido de *Africa’s Cultural Revolution* (1973) de p’Bitek y de la colección de ensayos de Pio Zirimu y Andrew Gurr, *Black Aesthetics* (1973).

A su vez, en 1971, se publicaba *The Black Aesthetic*, editado por Addison Gayle, en Nueva York, una colección de ensayos que representó el manifiesto cultural del Movimiento de Arte Negro de los Estados Unidos. Las ideas se parecían a las que se

estaban defendiendo en África Oriental, básicamente las referentes a la autonomía cultural negra, es decir, la búsqueda de criterios de valoración y normas de belleza no sujetas a los deseos e intereses de la cultura blanca dominante. Una estética negra liberaría al artista de “*the madness of the Western World*” (Gikaldi 2007: 35). Para contrarrestar el proyecto eurocéntrico había que evitar el individualismo (subjetivismo y genio personal) e insistir en la participación y la colectividad, y repensar el modelo ya desgastado de la estética occidental.

Ngugi se basaba en el clásico de Franz Fanon, *The Wretched of the Earth* (1963), que defiende a las masas en su manifiesto filosófico de inspiración socialista. Ngugi es polémico y radical en el sentido de que abandona la postura ecléctica condescendiente con la herencia europea. Al volver de Leeds a Nairobi en 1967 se dio cuenta de que el eurocentrismo dominaba el Departamento de Inglés de la Universidad de Kenia. Si el colonialismo político había acabado, por qué no el colonialismo cultural e ideológico, pensaba. Dejó de escribir en inglés, se cambió de nombre y empezó a escribir en Gikuyu para acabar con el imperialismo cultural.

David Dorsey, un crítico literario afro-americano que enseñaba en África Oriental, definía la Estética Negra en términos de percepción y respuesta del público, señalando la importancia de una actitud positiva ante el cuerpo humano y las funciones naturales. Pio Zirimu señalaba el carácter participativo del arte negro. Para Tabang lo Liyong, el arte serviría de antídoto contra la cultura alienatoria del colonialismo.

La postura de p'Bitek en este aspecto era arrancar de raíz la influencia europea y dejar florecer la propia cultura sin injertos extranjeros. Repudiaba a los intelectuales que querían una síntesis África-Europa, los que hablaban de un “socialismo africano” o un “capitalismo africano”, y repudiaba la Negritud, pues proponía ir contra la hegemonía

européa sin alejarse de ella; estaba en contra de la teoría de F. Fanon de la revolución cultural que dependía del psicoanálisis y la historia europeos, contra el estudio de las obras occidentales en las universidades africanas e incluso la exportación de la literatura africana. Sus ideas eran radicales, pues quería cortar de raíz la herencia del colonialismo. Podríamos encuadrarle en el panafricanismo cultural radical.

Sin embargo, p'Bitek no es un mero tradicionalista, como dicen sus detractores. Él, como Grant Kamenju en *Black Aesthetics and Pan-African Emancipation* (1973), piensa que los africanos deben tener iniciativa basándose en sus propias raíces. Si no, seguirán comportándose como un perrito faldero de los blancos, como dice Lawino:

*But oh, Ocol [...]*

*You are a man,*

*You are you!*

*Do you not feel ashamed*

*Behaving like another man's dog*

*Before your own wife and children? (116).*

En todas sus obras, no sólo en *Africa's Cultural Revolution*, sino también en sus tratados antropológicos, poemas largos y ensayos, p'Bitek insiste en la construcción de una sociedad realmente africana y en el papel del arte como símbolo de la identidad africana. El arte africano no es abstracto, sino que está enraizado en la experiencia de la vida diaria:

*The true African artist has his eyes firmly fixed, not to some abstract idea called beauty "up there" as it were, but on the philosophy of life of his society"*  
(p'Bitek 1986: 23).

Todavía hoy en día continúa el debate entre tradicionalistas y críticos. Los primeros proponen un retorno a las raíces y culturas africanas porque piensan que el África tradicional aún está viva y sigue siendo una posible fuente de creatividad y alternativa a la decadente civilización occidental (O. A. Onwubiko, O. Bimwenyi-Kweshi, G. O. Ehusani, K. C. Anyanwu, etc.).

Al contrario, ante los cambios producidos en África en las últimas décadas, obra principalmente de la religión (Islam y Cristianismo) y de la modernización (enseñanza, sistema económico, urbanismo, contacto con la tecnología y ciencia occidentales, etc.) y que han afectado sobre todo a la familia y la vida social, los críticos consideran que recobrar el espíritu de la tradición africana es imposible y poco deseable (E. Njoh-Mouelle, J. M. Ela, E. Messi Metogo, E. Boulaga, A. Kabou, Elungu P.E.A., Kã Mana, etc.). Volver al pasado sólo puede ser un obstáculo para el desarrollo de los africanos, lo que hay que hacer es comprender la crisis por la que está atravesando África y, con espíritu de iniciativa y progreso, mirar al futuro, piensan los críticos.

\*

En un artículo incluido en *Africa Cultural Revolution* titulado “What is Literature?” (p'Bitek 1973: 17), p'Bitek comenta que la revolución cultural pasa por redefinir lo que es literatura. Según las clases dominantes del mundo occidental, la literatura es escrita, lo cual excluye el folklore, los cuentos y las canciones de las clases populares. P'Bitek rechaza esta visión elitista y aboga por una definición dinámica y democrática por la cual la literatura englobaría todas las obras de creación humana expresadas por palabras, ya sean habladas, cantadas o escritas. Esto incluiría toda la literatura oral africana, que las universidades africanas tienen el deber de recoger y grabar para que no se pierda, pues muchas lenguas del país están desapareciendo.

La literatura, según P'Bitek, no es una ciencia que tenga que aprenderse con dolor para conseguir un diploma. La literatura es comunicación y emoción a través de las palabras. La literatura debería ser un “festival” en el cual se cante y se baile, se intercambien historias y se acuda a los teatros a disfrutar. Según el poeta,

*The role of the “teacher” of literature must change [...] – from that of a dictator, who, like all the dictators, pretends to know all the right meanings of the song or story, which must be repeated to him by the student at the end of the year; to that of a cook whose duty is to prepare the feast for his masters – that is the students (p'Bitek 1973: 23).*

En esta línea de revalorización de la literatura popular, *Horn of my Love* es una traducción de la poesía de los Acholi de Uganda del Norte. Son ejemplos de literatura oral del pueblo Lúo desde tiempos inmemoriales. Los primeros capítulos describen las danzas y las canciones que se cantan en esas danzas y explica en qué ocasiones se bailan y cantan. Los siguientes capítulos son más de 100 canciones Acholi y sus traducciones al inglés.

En *Hare and Hornbill* Okot recoge cuentos populares que contaban los africanos antes de que supieran escribir. Estos cuentos, contados por los abuelos al anochecer alrededor del fuego servían dos propósitos de la literatura: entretener y enseñar, incluyendo principios de ética, religión y filosofía.

Al poner el énfasis en la literatura oral, que incluso los africanos habían olvidado por la influencia europea, Okot ha contribuido de manera significativa al estilo poético del África Oriental.

\*

Cuando p'Bitek vuelve en 1979 a Uganda tras el exilio, es nombrado inmediatamente Profesor Investigador en el Instituto de Investigación Social de la Universidad de Makerere, en Kampala. Pero este puesto él lo consideraría un insulto, pues significaba una degradación, cuando él era una persona reconocida ya internacionalmente. En 1982 al fin reconocieron su contribución al mundo literario y a su trabajo académico con un puesto de Catedrático de Escritura Creativa en el Departamento de Literatura de Makerere.

Okot p'Bitek murió tranquilamente el 20 de julio de 1982 en la cama de su residencia de una infección de hígado. Acababa de terminar *Artist, the Ruler* (1986), una colección de ensayos en los que sostiene que todas las misiones religiosas extranjeras, tanto cristianas como islámicas y, las ideologías políticas extranjeras, tanto capitalistas como socialistas, han fracasado y nunca serán filosofías vivas en las gentes del África negra; da una nueva definición de cultura, pues la define como una filosofía vivida y celebrada en una sociedad, y añade que el artista es un dictador que se elige a sí mismo e impone su ley. Es el escritor el que crea las ideas fundamentales sobre las que se organiza la sociedad, por lo tanto su papel es mantener la moralidad y la salud de la sociedad. Esta obra se considera su “canto del cisne”.

A su muerte, su hija, Jane Okot p'Bitek, le dedicó un volumen de poesía titulado *Song of Farewell* en el año 1994.

\*

Todas las obras de p'Bitek provocaron debate. Atacó tanto los puntos de vista reaccionarios como la irreflexiva aceptación de todo lo moderno. Fue criticado tanto por los británicos por sus teorías pan-africanas y su nacionalismo cultural, como por las feministas por su retrato satírico de la mujer africana. P'Bitek fue un estudioso del

hombre, un investigador que leía y escribía de manera prolífica, pero también fue un hombre sencillo, que creía en el buen vivir, en la vida constructiva, en contribuir a la sociedad, en la risa y el baile, lo que le atrajo envidias y críticas.

Su principal preocupación era África. En una entrevista con el Profesor Bernth Lindfors de la Universidad de Austin, USA, afirma que todos sus trabajos, actividades y escritos son municiones para la batalla, “*the battle to decide where we here in Africa are going, and what kind of society we are building*” (p'Bitek 1973: viii).

Su influencia en Uganda y en toda África ha sido enorme. Por una parte, creando la “Escuela de la Canción”, una escuela de escritores que escribieron en forma de canciones atraídos por p'Bitek: por ejemplo, Joseph Buruga en *The Abandoned Hut* y Okello Oculi en *Orphan* y *Malak*. Por otra parte, es imposible debatir sobre la crisis cultural de África Oriental sin hacer referencia al eje Lawino-Ocol-Tina. Sus personajes hoy en día han cobrado una vida independiente del autor.

También ha influido en África Oriental gracias a su estudio de la literatura oral. Su propia escritura puede considerarse literatura oral. Creó un estilo que abandonaba la influencia y formas europeas y utilizaba imágenes, refranes y canciones Acholi, para lo cual le sirvió su profundo conocimiento y estudio de dicha literatura tradicional:

*Okot has completely avoided the stock of common images of English literature through his familiarity with the stock of common images of Acoli literature. In the English version, this gives his poem a feeling of freshness for every reader, and a sense of Africanness for African readers* (Introducción a SOL: 11).

## **CAPÍTULO SEGUNDO: EL CHOQUE DE CULTURAS.**

Este capítulo entra de lleno en el tema principal de SOL, que es el choque cultural que se dio entre la colonización británica y occidental en general y la sociedad Acholi en particular y africana por extensión, lo que llevó a una inevitable aculturación de dicha sociedad. Para comprender mejor este choque cultural, nos ha parecido conveniente analizar el contexto histórico de África Oriental, dividido en los siguientes puntos: 1. Hasta el colonialismo, 2. El periodo de colonización, y 3. El nacionalismo y las independencias. Después, pasamos a estudiar el contexto histórico concreto de Uganda desde los siguientes aspectos: hasta el colonialismo; el colonialismo: Protectorado de Uganda; hacia la independencia; la independencia en 1962: República de Uganda; tras la crisis constitucional de 1966; Amin sube al poder (1971); el UNLF (1979-81); el segundo régimen de Obote (1980-85); Okello-Lutwa (1985-86); y el Movimiento de Resistencia Nacional (1986).

Asimismo, nos introducimos en el contexto literario de África Oriental hablando primero de la Conferencia sobre escritura africana de 1962, el *Makerere College*, el nacionalismo en la literatura, la Escuela de Okot, la descolonización literaria en las décadas de los 60 y los 70, y la globalización hasta nuestros días. Después, incluimos a los escritores más importantes de la Literatura de Uganda, en cuanto a novela, poesía y teatro.

### **2.1. EL CHOQUE CULTURAL: LA ACULTURACIÓN**

SOL trata de la cultura africana y de romper las cadenas con la colonización económica, política, pero sobre todo cultural, proveniente de los europeos:



*The poem is a study of the effects of colonization and Westernization of African ways of life. It is a study of the opposing approaches to cultural life taken by the African elite and the ordinary folk (Nalyaka Wanambasi 1984: 22).*

La tradición Acholi choca con la cultura de los colonizadores y provoca un terremoto en la vida de los colonizados. Si los colonizadores creían que venían a traer luz y salvar almas, lo que realmente trajeron fue oscuridad y confusión. Este choque se produce entre una cultura tradicional, preindustrial, comunal, etc. y una cultura moderna, industrial, individualizada, etc. Este es el principal tema de la obra:

*For p'Bitek this text becomes a means of defining both the tensions resulting from the clash of values brought by white colonisation, and the degree to which these values, internalized by the colonised, have been destructive of the traditional ways (Griffiths 2000: 130).*

Los culturemas Acholi, representados en Lawino (la cocina Acholi, la poligamia, el baile, la herboristería, etc.), se van modificando al mezclarse con la cultura europea, surgiendo así nuevos personajes como Ocol y Tina, mezcla de ambos mundos. Así mismo, símbolos de estos nuevos modos son la catequesis, la biblioteca de Ocol y la política de los partidos.

El pasado es Lawino y la aldea. El choque con la cultura europea produce personajes como Ocol y Tina, y el futuro es la ciudad que pregona Ocol en SOO. Podríamos esquematizarlo así:

**PASADO**

**PRESENTE**

**FUTURO**

---

Lawino, las tradiciones,  
los ancianos, la vida rural.

Ocol y Tina,  
el choque cultural.

La ciudad, la modernidad, la  
tecnología occidental.

---

Se nos presentan, por tanto, dos Áfricas: Lawino y Ocol son ejemplos de la profunda división que la cultura occidental ha producido en la familia africana. Lawino rechaza la autoridad de las instituciones occidentales y cuestiona su relevancia en la vida diaria Acholi. La catequesis y la biblioteca occidentales influyen negativamente en la integridad de la familia, los rituales, los sacrificios de la comunidad. A su vez, los europeos se mofan de los ritos de iniciación, de los bailes que califican de salvajes, de los sacrificios, etc. de los africanos y Ocol lo hace también porque quiere imitar todo lo occidental, lo cual Lawino no comprende.

Lawino asocia el contacto entre Europa y África con el sexo. Ocol se ha convertido en una mujer: *For I am sick /Of sharing a bed with a woman!* (119). Una lanza roma es una gran desgracia, y eso es lo que le ha pasado a Ocol, que ha perdido su virilidad. Lawino acepta que la lanza del enemigo, el hombre blanco, es más fuerte, por lo que hay que regresar a las raíces.

Se denomina “aculturación” al “*resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquiere una nueva cultura (o aspectos de la misma), generalmente a expensas de la cultura propia y de forma involuntaria. Una de las causas externas tradicionales ha sido la colonización. En la aculturación intervienen diferentes niveles de destrucción, supervivencia, dominación, resistencia, modificación y adaptación de*

*las culturas nativas tras el contacto intercultural*” (Wikipedia). Este es el proceso que se analiza en SOL y que el autor, en boca de Lawino, quisiera evitar.

El África de Lawino es un África fija y esencialista, enredada en sus tradiciones. Su africanidad es la conformidad con la tradición, mientras que Ocol piensa que la cultura occidental es superior y por tanto hay que abandonar la cultura ancestral. Ocol refleja la figura neocolonial en el África contemporánea. Lawino representa la actitud del autor hacia la tradición auténtica. Ocol ha rechazado el pasado, pero el futuro le rechaza a él:

*A man who has invoked the wrath of the ancestors against him and faces a future embracing a culture that secretly despises him is truly a man without a country* (Olouch 2002: 12).

Ocol representa a la clase media de la post-independencia, alejada de la cultura de su pueblo, tan influenciada por los valores europeos, que se rechaza a sí misma, que no está ni con su pueblo ni con los europeos y no ve su propio problema: Ocol quiere cambios estructurales y políticos que ayuden a la nueva clase gobernante a consolidar su poder económico y político. Lo único que quiere es sustituir a los europeos en sus puestos de gobierno, no quiere reformas para su pueblo:

*Who says*

*I am responsible*

*For the poverty of the peasantry?* (SOO 141).

Para p'Bitek, el periodo colonial fue un genocidio cultural para África: los teólogos ahogaron los dioses africanos con conceptos de contrabando, los académicos colonialistas (misioneros, antropólogos, musicólogos, folkloristas y filósofos anglo-europeos) acabaron con toda forma de expresión indígena, consideraban todo lo

africano como “exótico”, “diferente”, “lo otro”, “lo salvaje”, “lo primitivo”, en un eurocentrismo característico del imperialismo salvaje. Los africanos como p'Bitek tuvieron que salir al paso contra la Antropología social occidental para buscar las “verdaderas” tradiciones africanas, imbuidas en la sociedad y el día a día, antes de que la mirada eurocéntrica acabara con ellas.

Esta lucha o “revolución cultural” de p'Bitek puede compararse, según Olluocho (2002), con la del académico palestino Edward Said y lo que él denomina “orientalismo”. Ambos critican la construcción occidental del “otro”, basándose en presunciones dudosas y puntos de vista distorsionados. Por ej., Occidente ha creado un falso Oriente Próximo lleno de malvados y fundamentalistas islámicos, probablemente terroristas. Esto provoca ideas simplistas y dualistas. La solución sería que Europa se cuestionara su legado de “diferencia”. P'Bitek se adelanta a Said, pues ya antes que él había criticado la construcción occidental de África y su manera de imponer su propia visión a las tradiciones africanas.

SOL, por tanto, nos muestra una cultura en crisis, un choque de culturas en el que seguramente ganará la más fuerte (la occidental).

Los tratados de Literatura africana incluyen la obra de p'Bitek en la literatura denominada “de contacto” (Griffiths 2000) o “de choque de civilizaciones” (Wauthier 1978). Esta literatura, fundamentalmente novela, comienza con *Things Fall Apart* (1958) y *Arrow of God* (1964) de Chinua Achebe, narrando el cruce de culturas y el momento de contacto entre ambas y las implicaciones para las sociedades y los individuos africanos. Achebe explica las relaciones de la sociedad Ibo con el poder colonial blanco, mostrando una vida pre-colonial rica y compleja.

En África Occidental le siguen novelas como *The Concubine* (1966), de Elechi Amadi, *Efuru* (1966) de Flora Nwapa (desde el punto de vista femenino), *The Only Son* (1960) y *Obi* (1969) de John Munonye, *Chief the Honorable Minister* (1970) de T. M. Aluko, o *Death and the King's Horseman* (1975) de Wole Soyinka.

En África Oriental en los años 60 se ve la influencia de Achebe, sobre todo en Ngugi wa Thiong'o. Su novela *The River Between* (1965) muestra el choque entre el hogar Gikuyu y el mundo colonial, primero en la persona de los misioneros, luego de los colonizadores y su deseo de mano de obra para las plantaciones. Esta novela es más alegórica que la novela occidental de Achebe y se aleja de ella hacia un análisis de los conflictos internos dentro de la sociedad Gikuyu misma, que han exacerbado la modernización y el colonialismo. Viene a decir que un tradicionalismo que no se cuestiona a sí mismo no resistirá los cambios inevitables a los que la sociedad se enfrenta y que la modernización y la educación sin poder político no pueden llevar a la liberación, sino a más control y dominación.

En Tanzania, Peter Palagyo en *Dying in the Sun* (1969) trata del conflicto entre el mundo rural y las nuevas fuerzas de gobierno urbano que siguieron a la independencia, conflicto que es tan importante en África Oriental como el encuentro colonial lo es en África Occidental. En *The Outcasts* (1971), del ugandés Bonnie Lubega, se trata el conflicto entre los valores tradicionales y las nuevas demandas administrativas. El somalí Nuruddin Farah habla desde el realismo sobre el contacto con la vida urbana de una mujer en *From a Crooked Rib* (1970). La novela *Season of Migration to the North* (1966, escrita en árabe aunque traducida a más de 20 idiomas), del sudanés Tayeb Salih, es una exploración del mito colonial de la vitalidad sexual del

africano. El descubrimiento de Europa y sus prejuicios raciales es uno de los temas del camerunés Mbella Sonne Dipoko en *A Few Days and Nights* (1970).

En un tono más superficial encontramos también autobiografías que reflejan la experiencia del conflicto entre la tradición y la civilización técnica: *I Was a Savage* (1958), de Prince Modupe, *Child of Two Worlds* (1964), del keniano Mugo Gatheru, *A Nigerian Villager between Two Worlds* (1965), de Dilim Okafor-Omali, etc.

Frente a estas obras que implican una cierta fidelidad a la cultura europea (aunque sin renunciar a lo africano), nos encontramos con aquellos autores que se mofan o tratan irónicamente a los europeos: la obra de teatro de Wole Soyinka *The Lion and the Jewel* (1963) o la misma SOL de Okot p'Bitek.

Jean-Pierre Makouta-Mboukou (Wauthier 1978) ve en la muerte del héroe en muchas novelas africanas el signo de la desesperación del africano que se debate entre dos culturas, por ejemplo, en *The Voice* (1973), de Gabriel Okara, donde sus dos protagonistas mueren: Okolo, el joven que representa la educación europea, y Tuere, la joven que representa la sabiduría tradicional.

Thomas Knipp (1983) incluye a p'Bitek en una generación poética denominada “irónica” porque busca la ironía para expresar la disfunción entre mito y experiencia: el mito es la visión positiva e idealista del África pre-colonial, y la experiencia se refiere al “viaje cíclico”, en el cual el autor va a Europa y se transforma en un africano moderno, aunque los mismos occidentales le rechazan y, al volver a África, se encuentra asimismo fuera de lugar.

A continuación y como señalamos anteriormente, hemos creído necesario incluir en este trabajo de investigación un pequeño resumen de la historia y de la literatura de Uganda y África Oriental para poder comprender el terremoto que significó la llegada

del hombre occidental a esta zona de África y cómo se resolvieron las independencias, así como el modo en que esta historia se plasmó en la literatura.

## **2.2. ÁFRICA ORIENTAL: CONTEXTO HISTÓRICO.**

El contexto histórico crucial para la emergencia de la literatura africana oriental en inglés va desde el establecimiento y consolidación de la ley colonial en la región en la década de 1890 hasta la instauración de las instituciones democráticas en casi todos los países de África del Este en la década de 1990 tras las tumultuosas décadas que siguieron a la descolonización, periodo de fracaso del proyecto nacionalista y de emergencia de dictaduras militares y civiles.

### **2.2.1. HASTA EL COLONIALISMO**

Fue en la década de 1890 cuando Europa se encontró con África Oriental de manera oficial. En “Stanley Meets Mutesa” de David Rubadiri se inmortaliza este encuentro:

*“Mtu mweupe karibú”*

*White man you are welcome,*

*The gate of reeds closes behind them*

*And the west is let in* (Gikandi y Mwangi 2007: 2).

Sin embargo, podemos ir mucho más atrás en la historia. Antes del colonialismo y cristianización europea, el Cristianismo fue introducido en África del Este a Etiopía desde el Oriente Próximo en el siglo IV, mucho antes de la creación de la iglesia europea y, aunque después se asociara con Occidente, desde el principio estuvo más relacionado con valores y prácticas orientales. Por otra parte, el Islam se introdujo en el año 1000 a las costas orientales desde el cuerno de África hasta las islas Comoras y se asoció al surgir de la civilización Swahili.

Las civilizaciones mercantiles que surgieron en la costa de África oriental de 1000-1500 comerciaban por el Océano Índico hasta la India y los estados del Golfo Árabe. Entre 1300-1500 la cultura Swahili se construyó alrededor de centros urbanos como Kilwa, Mombasa, Malindi y Zanzibar.

En 1498 aparecieron los barcos del explorador portugués Vasco de Gama en la costa de Mozambique, lo cual fue el comienzo del encuentro con Europa. Los portugueses controlaron la costa este de África hasta 1699, cuando los árabes Omanes establecieron la hegemonía en la región.

El interior de la región permanecía mientras tanto aislada, con sus luchas internas, por ejemplo, en la región de los Grandes Lagos el reino Bunyoro-Kitala se desintegraba en 1600, el reino de Buganda se expandía hacia el oeste y en el norte los grupos de habla Lúo emigraban por el Nilo desde el sur de Sudán. El periodo 1600-1850 fue un periodo de colonización y recolonización en las comunidades del Este de África por la lucha por la tierra.

A veces el deseo de tierra surgía por algún desastre o cataclismo, como en la invasión de los Gala, que se movían desde el Cuerno de África barriendo todo a su paso hasta 1860 o los Zulús, que se expandían en Sudáfrica, movían a los pueblos hacia el norte hasta el sur de Tanzania y hasta el Lago Victoria en 1820. También el movimiento de los Gikuyu y otros pueblos Bantú centrales hacia las tierras altas de África oriental en el siglo XVI fue motivado por el deseo de encontrar tierras de cultivo nuevas y seguras, y el de los Maasai y Kalenjin por el valle del Rift, por la necesidad de nuevos pastos.



El mayor cambio, sin embargo, en la sociedad de África Oriental iba a darse en el siglo XIX debido al comercio de esclavos primero y más tarde por la llegada de misioneros europeos, aventureros y comerciantes.

Desde 1000, había habido comercio de esclavos entre África del Este, el mar Árabe y Asia, siendo los esclavos negros normales en mercados y hogares del Golfo y la India. Para la década de 1820, sin embargo, el comercio de esclavos y marfil había adquirido tanta importancia que el sultán de Omán, Sayid Said, decidió en 1840 asentarse en la isla de Zanzíbar. Este comercio era central en la nueva economía de la zona, introduciéndose hasta el África Central. Núcleos urbanos como Bagamoyo emergieron para facilitarlos y surgieron nuevos centros de poder como las comunidades de los Yao, Kamba y Nyamwezi, que saqueaban el interior en busca de esclavos y marfil, estableciendo así contactos culturales con este sistema de intercambio. Las caravanas de esclavos no fueron eliminadas hasta 1876 y la esclavitud en los territorios controlados por los británicos no fue prohibida hasta 1917.

Entre 1844-1866, misioneros, comerciantes y aventureros europeos se fijaron en África del Este. En 1844 el misionero alemán J. L. Krapf fue de Mombasa al interior buscando conversos y un lugar donde establecer su misión, la *Church Missionary Society* (CMS), que estableció el también alemán J. Rebmann en Kabai, cerca de Mombasa, y en 30 años se había establecido también en Buganda. Entre 1856 y 1859, Richard Burton y su compañero John Speke empezaron a explorar el interior de África Oriental en busca de las fuentes del Nilo. En 1861, los metodistas fundaron una misión en Ribe, y los Padres del Espíritu Santo se establecieron en Zanzíbar en 1864 y en Bagamoyo en 1868. La muerte de David Livingstone en Ujiji en 1873 aumentó las ganas de evangelización, exploración y comercio de los europeos en África.

Para la fecha de 1878, todos los poderes europeos deseaban una parte del pastel de la región, y la mejor manera era seguir a las misiones: los franceses tenían misiones católicas, los británicos tenían las áreas del CMS y después, de los misioneros escoceses, los alemanes tenían a los luteranos. Pero el último interés era comercial, así comenzó el proceso de colonización, no con los gobiernos, sino con compañías privadas como la *British East African Company* y la *German East African Company*. Éstas competían entre sí y en la década de 1880 se dieron cuenta de que era necesario racionalizar un proceso de colonización con el fin de obtener beneficios como imperio.

Con este objetivo, el Canciller alemán Otto Von Bismarck convocó en 1884 a los poderes europeos a la Conferencia de Berlín para establecer las normas de la colonización. En esta Conferencia se dividió la región: Kenia y Uganda para los británicos, Tanganica para los alemanes. Al final del s. XIX toda el África Oriental estaba en manos europeas.

### **2.2.2. PERIODO DE COLONIZACIÓN**

Entre 1900-45, los colonizadores europeos empezaron a reorganizar las sociedades de la zona, primero, transformando la infraestructura de los países de la región (construcción del ferrocarril Kenia-Uganda y Tanganica Central), luego introduciendo nuevas cosechas como el café, el algodón y la mandioca, con el establecimiento de colonos blancos en Kenia y las primeras instituciones de gobierno colonial.

Tras la Primera Guerra Mundial, los territorios alemanes pasaron a manos británicas, pero se administraron de modo diferente: Kenia era considerada una colonia, gobernada por un gobernador y administrada directamente por la Oficina Colonial en Londres, mientras Uganda y Zanzíbar eran protectorados gobernados “indirectamente”

por monarcas y jefes tribales, y Tanzania tenía una administración fiduciaria a favor de la Liga de Naciones y, más tarde, las Naciones Unidas.

Durante este proceso de colonización, las comunidades africanas empezaron una relación activa con el colonizador, ya fuera de colaboración, como la de Sir Apolo Kagwa, arquitecto del Acuerdo de Buganda de 1900 por el cual se le otorgaba autonomía al reino, o de violentos levantamientos, como la revuelta Maji Maji contra los alemanes en Tanganica en 1905-07.

El nacionalismo africano comenzó en los años 20, muchas veces en las mismas instituciones donde había comenzado el colonialismo, como colegios y misiones. En Kenia se formaron las asociaciones *Young Kavirondo* y *Young Kikuyu* en 1921, y en Nairobi hubo manifestaciones en contra del *Kipande* o documento identificativo de metal que tenían que llevar los africanos en 1922, después de lo cual, Harry Thuku, el líder de la *East African Association*, fue arrestado y deportado a una parte remota de Kenia.

En general, el periodo hasta la Segunda Guerra Mundial estuvo marcado por conflictos entre los intereses de los africanos y los extranjeros, principalmente problemas por la tierra en Kenia y Buganda. En Kenia el gobierno británico se vio obligado a establecer comisiones para compensar o solucionar las demandas de los africanos contra los colonos blancos. En Uganda en 1930 hubo un conflicto importante entre el *Kabaka* de Buganda y el gobierno del protectorado. En Zanzíbar había un conflicto racial entre árabes, africanos e indios por obtener el favor de los colonizadores.

### **2.2.3. NACIONALISMO E INDEPENDENCIAS**

La Segunda Guerra Mundial fue importante para la política de la región. Afectó más directamente a Etiopía y a Somalia: Benito Mussolini invadió la hasta entonces independiente Etiopía en 1936, a lo que se opuso la comunidad internacional y lo cual produjo la consolidación de la opinión panafricana contra el colonialismo. En 1940, en plena guerra, las fuerzas italianas ocuparon la Somaliland británica. En 1941, los británicos movilizaron el ejército para contraatacar, lo cual implicó a toda África Oriental en la guerra.

Hubo otro hecho que radicalizó el nacionalismo de los africanos: la movilización de jóvenes soldados africanos por parte de los colonizadores para defender el imperio en India, Burma y Palestina, lo que les puso en contacto con realidades parecidas a las suyas, les abrió los ojos y radicalizó su nacionalismo. Podemos añadir que, por ejemplo, en Kenia el gobierno regalaba tierras a los blancos que habían servido en la guerra, mientras a los soldados africanos no se les daba nada.

Todo esto creaba nuevos modos de resistencia, como movilizaciones en Uganda en 1949, levantamientos violentos de los Mau Mau en Kenia en 1952, quejas contra el poder feudal del emperador etíope Haile Sellasie que volvió tras la guerra mundial, mientras en Tanganica y Somalia (gobernados ahora por Gran Bretaña bajo el mandato de las Naciones Unidas) el proceso político tuvo más orden y se incluyó a los africanos en la política.

En Uganda surge la cuestión de Buganda, cuyas semillas se habían sembrado con el acuerdo de 1900. El tema era cómo explicar y ordenar la relación especial entre el reino de Buganda, el gobierno colonial y el resto de Uganda, ganado en ese acuerdo de preferencia. Estas relaciones problemáticas se arrastraron hasta el proceso de la

reforma constitucional de los 50. En 1952, Mutesa II, el *Kabaka* de Buganda, y el *Lukiiko* (gobierno de Buganda), pedían un estatus separado para el reino, pero lo que se consiguió fue la deportación del *Kabaka* a Londres (que volvió en 1955, a la vez que se legislaba una constitución a favor de los derechos Baganda). En una conferencia constitucional en Londres en 1961, se le retenía a Buganda el estatus de semi-autonomía en un sistema federal y en 1962, Uganda conseguía la independencia, aunque esto no significó el fin del conflicto, ya que en 1966 Obote abolía los reinos tradicionales y enviaba otra vez al *Kabaka* al exilio.

En Kenia, el proceso de descolonización fue más tortuoso y violento. Kenia era una colonia clásica con un gobernador y muchos colonos blancos participaban en política y querían mantener su supremacía. Los jóvenes africanos que volvieron de la guerra empezaron a exigir Kenia como país africano, formando partidos políticos como el *Kenya African Union* en 1946, pero el gobernador, Sir Evelyn Baring, y los colonos, resistían. Entonces comenzó la revuelta armada de los Mau Mau. El gobierno colonial respondió con medidas draconianas, en 1952 declaró el estado de emergencia y arrestó a los líderes de Mau Mau, incluyendo a Jomo Kenyatta. Se crearon campos de detención, la población fue confinada en pueblos para cortar el apoyo a las guerrillas. En 1960 se terminó el estado de emergencia, en 1961 Kenyatta fue liberado y en 1963 se declaró la independencia del país.

En Tanzania, el cambio político fue progresivo. Las Naciones Unidas obligaron una mayor representación africana en la legislatura. Las elecciones de los 50 llevaron a la independencia del país en 1961.

En la isla de Zanzíbar, el conflicto racial complicó el proceso. La independencia se declaró en 1963, pero una revolución en 1964 arrojó al sultán y a la clase gobernante

afro-árabe del poder. En 1964 Tanganica y la isla de Zanzíbar se unieron, formando la actual Tanzania.

A Somalia se le concede la independencia en 1960, Somaliland o el antiguo protectorado británico se independiza en 1991 y Putland (Norte de Somalia) lo hará en 1998 (aunque ninguno de estos países han sido todavía reconocidos por la comunidad internacional). En Etiopía, el emperador es expulsado del trono en 1974 mediante un golpe de estado.

### **2.3. UGANDA: CONTEXTO HISTÓRICO**

#### **2.3.1. HASTA EL COLONIALISMO**

Uganda es una amalgama de nacionalidades y religiones, como muchos países africanos. Incluye dos principales grupos lingüísticos, el Nilótico en el Norte y el Bantú en el Sur. Al suroeste del Nilo había pueblos muy centralizados con sistemas políticos sofisticados, reyes, parlamentos, una jerarquía de jefaturas y leyes. En el norte y el este, en cambio, había sociedades más segmentadas, cuyos únicos contactos con el exterior habían sido con los vendedores de esclavos de Jartum que habían devastado la zona, en particular la de los Acholi.

Hasta el final del s. XVIII, el pueblo dominante fue el de Bunyoro-Kitara, reino creado al final del s. XV. Sin embargo, cuando las fronteras de este reino se ampliaron demasiado, la autoridad del jefe empezó a declinar y un estado más pequeño al sudeste llamado Buganda comenzó a expandirse a su costa.

Los británicos no invadieron Uganda en el sentido clásico del término. Los primeros británicos que llegaron a Uganda en 1862 fueron Speke y Grant en busca de las Fuentes del Nilo. África siempre había sido un mito para los europeos, era un territorio misterioso, con selvas, ríos, lagos, fieras terribles, tribus hostiles, naturaleza

salvaje, que había que explorar para rellenar un mapa en blanco. En el s. XIX, en plena expansión colonial, África era un reto para los europeos y en especial para los británicos, donde la *Royal Geographical Society* fomentaba un espíritu romántico de aventura. Los exploradores irían al continente por tres razones primordiales: en busca de fama, evangelización e interés comercial. El mito más importante de entonces era el de las fuentes del Nilo.

Las fuentes del Nilo están en Uganda, en las orillas septentrionales del lago Victoria, a menos de 100 km de Kampala. El Nilo había sido un río sagrado para los egipcios, que le concedían un rango de dios, y la mitología afirmaba que nacía de las bocas del cielo, cayendo sobre la tierra en cataratas y creando vida a su paso en el camino de más de 6000 km hacia el mar. Ya en los albores de la civilización occidental, Herodoto navegó su corriente, el geógrafo griego Tolomeo lo llamó el Padre de los Ríos y trazó un mapa casi exacto donde marcaba su nacimiento en dos grandes lagos, el Alberto y el Victoria. A la cordillera que vertía su agua para alimentar el río la llamó *Montañas de la Luna*, y aún mantienen este nombre (*Ruwenzori*), en la frontera entre el antiguo Zaire y Uganda.

El mito continuó hasta 1862, cuando el capitán británico John H. Speke se proclamó descubridor del nacimiento del Nilo. La expedición de Speke y Burton partió en 1857 desde las costas del Índico hacia el occidente, siguiendo las rutas de las caravanas de los mercaderes esclavistas árabes. La ruta se había abierto en 1825 por el esclavista Sayd Bib Said Muameri, pero sólo dos misioneros alemanes, Rebmann y Krapf, con misión en Mombasa, se habían internado en el interior en la década de los 40 y habían descubierto los montes Kilimanjaro y Kenia, los dos techos de África.

La expedición llegó al lago Tanganika y Burton pensó que allí estaba la cuna del Nilo, mientras Speke estaba seguro de que estaba en un lago más al norte, al que denominó Victoria en honor de la reina. Speke partió en una segunda expedición en 1861 al lago Victoria, esta vez con el capitán James August Grant y una buena financiación, pues la cabecera del Nilo era estratégica como lo era todo Egipto, un país vital para la seguridad del tráfico del Canal de Suez, que iba a abrirse enseguida.

Los dos exploradores llegaron al lago Victoria, entraron en el reino de Buganda donde conocieron a Mutesa, y descubrieron las *Ripon Falls*, punto de encuentro entre el Nilo y el lago. Después subirían desde *Karuma Falls* hasta Gondokoro, el último punto navegable del Nilo subiendo desde el Mediterráneo. Aquí se encontraron con Samuel Baker, un cazador y explorador que había recibido el encargo de la *Royal Geographical Society* de encontrar a Grant y Speke, y que, al ser informado por éstos, se internó en el corazón de África en un viaje penosísimo junto a su mujer y descubrió para los europeos el lago Alberto, llamado así por el marido de la reina.

Henry Stanley también tiene cabida en nuestra historia, pues fue probablemente el más grande de los exploradores y disipó las dudas que existían en cuanto al descubrimiento de Speke. En 1869, este galés nacionalizado americano trabajaba en Madrid como reportero para el periódico *The New Yorker Herald* y su director le envió mensaje de que fuera a África a buscar al famoso explorador David Livingstone, del que hacía mucho no se tenían noticias. No lo dudó y partió para Zanzíbar en 1871. Se internó hacia el oeste, llegó al lago Tanganika en Ujiji y encontró a Livingstone con la famosa frase: “El doctor Livingstone, supongo”.

En 1874 regresó a África con el deseo de más fama, y, con una expedición de 356 personas, de las cuales sólo sobrevivieron 114, demostró que del lago Victoria salía



una corriente de sus orillas septentrionales, que eran el Nilo (por lo tanto Speke tenía razón, en contra de la opinión de Burton, y había sido el descubridor de las fuentes del Nilo, aunque éste no llegó a saberlo pues murió antes de la hazaña de Stanley) y también circunnavegó el lago Tanganika y navegó el río Lualaba o Congo, llegando al Atlántico en 999 días. Después, entre 1879 y 1884, y tras escribir su crónica *Through the Dark Continent*, fue contratado por el rey Leopoldo II de Bélgica para viajar por el territorio del Congo y convertirlo en colonia de la Corona Belga.

Fue Stanley el segundo europeo que visitó la corte del *kabaka* Mutesa I<sup>11</sup> y quien llevó una carta de éste a la reina Victoria pidiéndole misioneros, carta que apareció en el *Daily Telegraph* y que era un modo de pedir ayuda frente a una inminente incursión militar de Egipto y la amenaza de Kabarega, el rey de Bunyoro, pueblo del oeste de Uganda.

Fue Frederik Dealtry Lugard, el fundador de Kampala, un militar que había luchado en India y en la frontera afgana, quien sentó las bases para que Gran Bretaña se anexionase casi una sexta parte del continente africano. En 1890, Alemania tenía aspiraciones en el territorio ugandés del norte del lago Victoria y Lugard partió para allá contratado por la compañía Mackinnon's, interesada en esos territorios, al mando de una tropa de 70 askaris y algunos soldados somalíes. Llegó a Kampala e hizo firmar a Mwanga II, el *kabaka* de Buganda, un pacto por el que aceptaba poner el reinado bajo la protección británica y establecer el libre comercio en la zona, a la vez que se prohibía el tráfico de esclavos.

Después, para conseguir refuerzos, partió al norte del lago Alberto, en la antigua provincia de Ecuatoria, donde unos 800 soldados sudaneses, con Emin Pasha a la

---

<sup>11</sup> Encuentro inmortalizado por Rubadiri (ver cap.2.2.1).

cabeza, resistían para Egipto contra el empuje del fundamentalista islámico El Mahdi. En el camino, Lugard conquistó Ankole y Toro y luego entró en Kampala con los sudaneses, a la vez que apoyaba a los misioneros ingleses (*The Church Missionary Society*, inglesa) contra los franceses católicos (*The White Fathers*, francesa), en su guerra civil por el poder político de la zona. Los franceses fueron derrotados en la colina de Mengo en 1892, con su aliado el rey Mwangi II. El resultado fue el ascenso al poder de una minoría protestante, mientras los católicos, en clara mayoría numérica, y los musulmanes, con un poder considerable en la década de 1880, quedaron en un segundo plano. Desde un primer momento, la religión se convirtió en fuerza de división y no de unión en el colonialismo de Uganda.

Esta victoria propició la declaración de Protectorado británico en 1894. Sin embargo, Lugard era partidario no de imponer una administración británica, sino de controlar la administración local, por lo que devolvió al *kabaka* su poder, devolvió a los *franza* sus derechos y propiedades, estableció acuerdos con los musulmanes y unificó el actual territorio de Uganda excepto Bunyoro, donde Kabarega y sus guerrillas resistieron unos años.

Los británicos extendieron su mando apoyándose en la élite Baganda, en contra de los Bunyoro. El Tratado de los británicos con los Baganda en 1900 establecía un sistema de administración por el cual Gran Bretaña gobernaría Buganda por medio de su monarquía, lo que se denominó *indirect rule* o *Buganda sub-imperialism*. Al *Lukiiko* o Consejo de Jefes de los clanes se les dio reconocimiento estatutario y se les recompensó con territorios de los Bunyoro, lo que fue fuente de discordia y odio entre los dos pueblos. Para extender el orden colonial al norte y este, también utilizaron a los Baganda como agentes de su imperialismo, reclutándolos como funcionarios en toda

Uganda, lo que convirtió a Buganda en un estado dentro del estado o protectorado británico y creó tensiones muy fuertes en el país que continuarían hasta después de la independencia.

El Tratado de Berlín de 1884-5 había dividido los países africanos según los accidentes geográficos, no de acuerdo a los pueblos o clanes. Esto produjo países con muy distintas etnias que no habían tenido nunca contactos históricos y con sociedades muy diferentes, lo cual daría lugar a problemas muy graves cuando acabara el colonialismo y la *pax británica*.

### **2.3.2. EL COLONIALISMO: PROTECTORADO DE UGANDA**

Una vez terminadas las conquistas iniciales y establecida una administración pacífica, en 1905 los Baganda ya no eran necesarios en el ejército sino en el servicio civil. Los soldados y la policía empezaron a ser reclutados del norte y el este del país, zonas menos desarrolladas y educadas, fundamentalmente Acholi y Langi. Esta política sembraría la discordia en el futuro, ya que el ejército estaría formado por los pueblos que habían sido explotados por los Baganda y cuando tuvieran una oportunidad, ejercerían su poder sobre ellos.

El desarrollo económico, educativo y social se restringía al sur, a Buganda. A partir de 1906 se crearon granjas de café, algodón y caucho con mucho éxito, superando incluso a la economía de Kenia y Tanganika. Llegaron muchos inmigrantes a trabajar en el campo desde Ruanda, Burundi o Tanzania, pero sus condiciones de trabajo eran inhumanas. En los años 20 se empezó a construir el ferrocarril y en 1931 ya se había unido Mombasa, en la costa keniana, con Kampala, la capital Baganda. También hubo un desarrollo en la educación: *Makerere College* fue fundado en Kampala en 1922.

Los asiáticos, mientras tanto, formaban una clase privilegiada como mediadores entre los europeos y los africanos. Dominaban el comercio urbano y rural, lo cual produjo resentimiento entre los que deseaban y no podían abrir pequeños comercios. En 1945 y 1949 hubo levantamientos contra los empresarios y jefes asiáticos.

Políticamente, en 1921 se estableció un *Legislative Council*, donde fueron incluyéndose miembros indios (en 1926) y africanos (en 1945). Sin embargo, el éxito de esta cámara se veía debilitado por la escasa participación de los Baganda, que consideraban esta legislatura central una amenaza a su autonomía.

### **2.3.3. HACIA LA INDEPENDENCIA**

Desde la imposición del colonialismo, los movimientos nacionalistas en Uganda se articularon sobre una base tribal porque no existía la idea de nación. Los principales movimientos surgieron en Buganda: *Young Baganda Association*, de jóvenes Baganda, a la que siguieron *Baganda Bataka Party* y las asociaciones de comerciantes, taxistas, granjeros o profesores, que formaron cooperativas precursoras de los partidos políticos en los años 30, o en los 40 la *Uganda Farmers' Union*, que quería elevar la voz de los granjeros.

El primer signo de resistencia fueron las revueltas de Buganda en 1945 y 1949 contra el *kabaka*, la oligarquía que gobernaba en Mengo, la administración colonial y el monopolio asiático y europeo del campo. Fue la antorcha del nacionalismo, pero fueron revueltas tribales y no recibieron el apoyo del resto de la población pues no había unión en el país.

El primer partido político, el *Uganda National Congress* (UNC) se formó en 1952 por Bagandas y, predominantemente, protestantes.

En 1953, el *kabaka* Mutesa II fue deportado a Londres por negarse a firmar una federación en África Oriental parecida a la que se había formado en África Central. A su vez, había pedido la independencia de Buganda, para lo cual el país no estaba aún preparado. En ese momento, el rey recibió el apoyo de los Langi, los Acholi, los reinos del Oeste y Busoga. Sin embargo, en vez de aprovechar este apoyo y unir a todos al volver del exilio en 1955, haciendo la causa de Buganda causa de Uganda como nación, el *kabaka* se plegó a los conservadores, que le alejaron del resto del país.

En 1954, se formó el *Democratic Party* (DP), también en Buganda y con Bagandas, pero sus miembros eran católicos (sus detractores le llamarían *Dini ya Papa*, *Religion of the Pope*). Un año más tarde se formó el PP (*Progressive Party*), Baganda y protestante, formado por viejos alumnos del colegio protestante *King's College, Budo*, un colegio de élite al que acudió p'Bitek.

En 1958, tuvieron lugar las primeras elecciones políticas directas y los Baganda no quisieron participar. Entonces se creó el UPU (*Uganda People's Union*), formado por líderes fuera de Buganda miembros del *Legco* (*Legislative Council*). Se trataba de un partido contra Buganda, y no es de extrañar que más tarde se uniera con el ala anti-Buganda del UNC, liderado por Milton Obote, para formar el UPC (*Uganda People's Congress*) en 1960. Los seguidores del DP llamarían a este partido el *United Protestants of Canterbury*.

A finales de 1960, por tanto, había dos partidos mayoritarios, el DP y el UPC, que compartían el punto de vista de que Uganda debería continuar siendo un país unido y que las demandas de Buganda amenazaban esa unidad. Sin embargo, querían establecer un compromiso con los líderes de Buganda para no retrasar la independencia

del país y porque sabían que era una parte importante de Uganda y tenían un papel histórico en la creación y desarrollo del protectorado.

En 1960, Buganda, de nuevo, había pedido la independencia del país y de la colonia, sin éxito. En 1961 se dieron cuenta de que todo el país estaba en su contra y, con el fin de asegurar su supremacía en una Uganda independiente y un estatus federal, los líderes de Mengo fundaron un movimiento político denominado *Kabaka Yekka* (*The King alone*, KY o, según sus oponentes, *Kill yourself*).

Cuando Londres aceptó el autogobierno de Uganda en marzo de 1962, el líder del DP, Kiwanuka, fue nombrado Primer Ministro (antes *Chief Minister*). El KY y el UPC, liderado por Obote, se unieron y en las elecciones de abril de 1962, ganaron juntos las elecciones contra el DP, que de otro modo habría obtenido la mayoría. Milton Obote, un Lango, se convirtió en el Primer Ministro de Uganda y llevó la independencia del país el 9 de octubre de 1962.

#### **2.3.4. INDEPENDENCIA (1962): LA REPÚBLICA DE UGANDA**

Cuando al fin llegó la independencia, Uganda heredaba muchos problemas. Milton Obote tenía la misión de unir las diferentes comunidades en una nación moderna. Estos problemas eran los siguientes:

- a. La Constitución, que garantizaba el estatus federal a Buganda y una relación semi-federal con los otros reinos Ankole, Bunyoro y Toro, mientras los otros distritos iban a ser gobernados de manera centralizada. Por tanto, el gobierno era semi-federal y semi-unitario cuando el último gobernador británico, Sir Andrew Cohen, se fue del país.

- b. La coalición de conveniencia UPC-KY, con bases étnicas y políticas distintas, sólo unida por el deseo de expulsar al DP.
- c. El problema de los *lost counties*, no resuelto con la independencia. Eran territorios Bunyoro entregados a Buganda en el siglo XIX como reconocimiento al apoyo militar de los Baganda a los británicos en la conquista de Bunyoro y muy queridos para éstos porque guardaban las tumbas de sus reyes. La Constitución decía que se llevaría a cabo un referéndum para su devolución.
- d. Las rivalidades entre los protestantes y los católicos. Obote era protestante y llegó al poder contra el partido de los católicos.
- e. Problemas étnicos ya mencionados: Uganda tenía muchas tribus con tres grupos lingüísticos: el Bantú, el Nilótico y el Sudánico, que venían de dos familias lingüísticas principales: el Nilótico-Sahariano y el Congoleño-Kordofaniano. Además, Buganda era una nacionalidad avanzada que amenazaba con dominar sobre el resto del estado.
- f. Las regiones que tenían reinos se consideraban, a su vez, superiores sobre las zonas que no los tenían.
- g. Aparte de todos estos problemas, Obote, en Entebbe, la capital administrativa, no tenía una personalidad aglutinadora. Existían otros centros de poder, como Mengo, que tenían más poder y exigían más lealtad a sus súbditos. El propio partido, el UPC, tenía rivalidades internas. Sin embargo, y aunque las ideas de

Obote no coincidían con las de la mayoría de la población pues su ideal era un estado de partido único, un nacionalismo militante y un panafricanismo con grandes dosis de socialismo, en 1962, cuando formaba el gobierno de la independencia, era muy popular porque parecía que iba a ser el arquitecto de una transición pacífica a la independencia.

En los años que siguieron a la independencia, se dio una consolidación del poder de Obote y del partido del gobierno, pero también se dieron muestras de intereses egoístas y poca visión de los líderes políticos, que fueron erosionando la democracia: leyes al servicio del grupo dominante, sindicatos manipulados, control de los colegios católicos y grupos musulmanes, transfuguismo del DP y el KY a las filas del UPC, etc. El partido se dividió en dos facciones: Obote estaba a favor de un movimiento nacionalista y socialista a favor de los “desfavorecidos” del norte y el este, mientras Ibingira se convertía en el ala conservadora a favor de los intereses de los Bantú. También se rompió la alianza entre KY-UPC debido al referéndum sobre los *lost counties*. El *kabaka* y su gobierno intentaron influir en este resultado, pero al fin los habitantes de Buyaga y Bugangaizi votaron por unirse a Bunyoro, con lo que el prestigio de Buganda se hacía pedazos y también las esperanzas de reconciliación con Obote y el UPC. En agosto de 1964, Obote expulsó a los miembros del KY del gobierno y los ministerios.

Como consecuencia de estos hechos, el KY se disolvió y se unió al ala conservadora de Ibingira del UPC en un partido denominado Buganda UPC, con el intento de derrocar a Obote. Levantaron una moción de censura contra él y el entonces Subcomandante en Jefe Coronel Idi Amin Dadá, acusado de llevarse dinero, oro y



marfil de la ayuda a los rebeldes en el Congo-Leopoldville (Zaire). Al final se abrió una investigación para investigar este caso.

Obote respondió a la creación de la comisión sobre el tema del Congo arrestando a cinco de sus miembros, incluyendo a Ibingira, y promocionando a Idi Amin a Comandante en Jefe del Ejército, deponiendo a Opolot. Estos pasos llevaron a Mutesa II a liderar la oposición al gobierno de Obote, lo que hizo que se repitiera el problema que el gobernador Sir Andrew Cohen tuvo en los 50 con Buganda cuando intentó la secesión.

La solución a este problema, llamado “crisis de 1966” fue, por parte de Obote, suspender la Constitución de la Independencia de 1962 y tomar los poderes del gobierno con la excusa de favorecer la unidad nacional y la tranquilidad. En Mengo se aprobaba una resolución para pedir ayuda al Secretario General de las Naciones Unidas y separarse de Uganda, pero las tropas de Idi Amin atacaron el palacio del *kabaka* en la “batalla de Mengo” en mayo de 1966, el *kabaka* se escapó y se refugió en Inglaterra y Amin llevó a cabo una sangrienta y brutal carnicería de 2000 Bagandas. Los metieron en camiones y los arrojaron, vivos o muertos, por las cataratas Murchison o los enterraron vivos en fosas comunes. Esta violencia habría de repetirse e incluso institucionalizarse en el futuro en Uganda.

Por todo el país se acabó con cualquier resistencia a Obote. Fue en este momento cuando los ugandeses se dieron cuenta de que la liberación del poder colonial no iba a ser tan esperanzadora. Mucho más tarde, en 1986, el gobierno afirmaría, en la conmemoración de la liberación de la dictadura de Idi Amin:

*When political independence was won from Britain in 1962, the people had hoped for a better future. Little did the people know that colonial domination*

*would be replaced with indigenous dictatorship and ruthless administration under the first Obote regime (Mutibwa: 41).*

### **2.3.5. TRAS LA CRISIS CONSTITUCIONAL DE 1966.**

Tras la batalla de Mengo en mayo 1966 y la huida del *kabaka* a Londres, Obote no tardó en tomar las riendas centrales del país. Aprobó la Constitución de 1967, por la cual los poderes del Primer Ministro pasaban a manos del Presidente, que se convertía en el hombre más poderoso de Uganda. El punto de cambio más importante fue la abolición de la monarquía y el establecimiento de la República. Obote abolió los reinos de Buganda, Ankole, Bunyoro y Toro. Daba más poderes al gobierno central y aumentaba los poderes ejecutivo y legislativo del Presidente a expensas del gabinete, el poder legislativo y el judicial. La democracia que había comenzado con la Constitución de 1962 se veía amenazada, comenzando el camino a la dictadura. Las mayores víctimas fueron los Baganda, que habían defendido la Constitución de 1962 y el pluralismo, pero los otros reinos tampoco perdonarían la abolición de una tradición de más de cinco siglos.

El ejército emerge de esta crisis fortalecido porque ha ayudado al vencedor, por tanto recibirá un premio: se mejorará su cantidad y su calidad. Casi todo el ejército estará formado por gente del Norte, como Obote, y se apoyarán mutuamente. Mientras, Idi Amin había ascendido a límites insospechados para él: a General en Jefe. Tendría más poder del que necesitaba y todo esto acabaría en el Golpe de Estado de 1971.

En cuanto a la política y control administrativo, se estableció un estado de partido único. Obote eliminó toda oposición: Mengo, el DP y la facción de Ibingira. De 1966-1971 el país vivió en un estado de emergencia. Se emitieron leyes dacionianas, se erosionaron las libertades individuales, se cometieron violaciones de los derechos

humanos. Dio comienzo una dictadura. Se detuvieron a políticos como el líder del DP Benedicto Kiwanuka, ministros del UPC, líderes religiosos como el veterano líder musulmán Prince Bauru Kabungulu, abogados, hombres de negocios, profesores, estudiantes, editores de periódicos, etc.

En el plano económico hubo un giro hacia la izquierda, hacia un socialismo muy dudoso. Obote quería emular a sus amigos Julius Nyerere en Tanzania o Kenneth Kanunda en Zambia. Quiso controlar los beneficios comerciales de los indios, pero al fin quienes se beneficiaron de éstos iban a ser los grupos gobernantes (ministros, jefes de partido, altos funcionarios y oficiales del ejército).

Este intento de arrinconar a la comunidad india condujo a dificultades económicas: carencia de alimentos, precios altos, descontento entre los trabajadores y campesinos. Hubo una crisis en 1969, acentuada en 1970 cuando Obote presentó su plan de estrategia hacia la izquierda denominado *Common Man's Charter*.

La sociedad recibió el plan con escepticismo porque los grupos en el poder precisamente eran los menos socialistas, se habían convertido en una nueva clase corrupta llamada *Wamabenzi* o *Mercedes Benz Owners*. El pueblo odiaba esta corrupción y este descontento se notaba sobre todo en Buganda.

¿Cómo se fraguó el golpe de estado de 1971? El ejército había sido fiel a Obote tras la crisis de 1966. En 1971 más de un tercio del ejército era Acholi. Sin embargo, desde 1969 estaba dividido en dos facciones: Obote confiaba en los soldados Nilóticos, principalmente Acholi y Langi, mientras que Amin se apoyaba en los del Nilo Oeste, especialmente los Sudánicos como él.

Todo el ejército en general estaba descontento con el movimiento hacia la izquierda de Obote, que les rebajaba privilegios, y se veían amenazados por otras

unidades militares como la Fuerza Especial y una unidad llamada *General Service Unit* (GSU) formada por el Presidente.

Pero la puntilla la puso el distanciamiento entre Obote y Amin. Se sabe que en 1970 Obote reorganizó el ejército en ausencia de Amin, degradándolo a Jefe de las Fuerzas de Defensa. Al volver de su ausencia en el Cairo, Amin empezó a identificarse con la Comunidad Musulmana de Uganda, que representaba la oposición Baganda al régimen, y unió a este grupo con el ejército y grupos civiles opuestos a Obote. En Buganda se le empezó a considerar a Amin como “salvador” del país.

En octubre de 1970, en el nombramiento como *Chancellor* de la Universidad de Makerere, Obote anunció que iba a tomar medidas drásticas contra oficiales del ejército corruptos, lo cual todo el mundo sabía lo que significaba. Aún así, en enero de 1971 abandonó el país para acudir a Singapur a una conferencia de líderes de la Commonwealth. Dejó para Amin un memorándum donde se le pedía que justificara unos gastos del Ministerio de Defensa, y se dice que antes de partir dejó instrucciones de que se le arrestara. Amin aprovechó para atacar antes de que volvieran el Comandante de la *General Service Unit* y los tenientes del ejército. Los británicos lo apoyaron porque no estaban contentos con la postura socialista y anti-británica de Obote.

### **2.3.6. AMIN SUBE AL PODER**

El golpe de estado no fue difícil, hubo sangre pero en general fue bien recibido por los civiles, sobre todo en Kampala, es decir, Buganda, que no estaba contenta con Obote. Fuera, hubo planes para entrar en Uganda y abortar el golpe de estado porque Sudán, Tanzania, Somalia y otros países (no Kenia) no lo aprobaban, pero al fin no se llevaron a cabo, aunque Obote se refugió en Tanzania a la espera de poder hacerlo.

Otros pueblos, aparte de los Baganda, como los Basoga, creían realmente que una nueva era de prosperidad se abría para el país. La prensa internacional, sobre todo británica (ya que Obote había sido muy crítico con la política de los británicos en Sudáfrica) mostró un país entusiasmado con Amin. Todos alababan el golpe, dentro y fuera de Uganda, incluso anteriores ministros de Obote y periódicos como *The Times*, *Daily Telegraph* o *The Guardian*. El nuevo régimen fue pronto reconocido por la Organización de la Unión Africana (OAU en inglés) y por países y organizaciones no africanas.

Toda esta euforia daría alas a Amin, que prometía una rápida vuelta a la ley civil y a las elecciones en un año. Su actitud en los meses siguientes al golpe fue de reconciliación, parecía un hombre de paz, preocupado por asegurar la unidad nacional, la paz y la prosperidad. Liberó presos, anunció la creación de un Ministerio de Asuntos Religiosos, trajo los restos de Mutesa, primer Presidente de Uganda y *ex-kabaka* de Buganda y celebró un funeral de estado, gesto que los Baganda y todos los ugandeses agradecieron, y le llamaron el “salvador” y *man of peace*.

Mientras tanto, y oculto a los ojos de los civiles, se llevaba a cabo una limpieza étnica revanchista en el ejército: Amin y sus hombres eran Nubios y habían tomado el poder sobre todo en contra de los Acholi y los Langi, que habían apoyado a Obote. Las matanzas en el ejército en los primeros 20 meses tuvieron lugar en cuatro fases: primero en un intento fallido de golpe de estado en julio de 1971, cuando soldados Acholi y Langi fueron masacrados en los barracones de Jinja, Moroto y Mbarara; segundo, en Mutukula, en la frontera Uganda-Tanzania en febrero de 1972; luego en otro golpe fallido en junio de 1972, y en una cuarta fase tras la invasión de Tanzania en septiembre de 1972, coincidiendo con la expulsión de los asiáticos.

Las matanzas de 1971 no las conocía la población civil, ni los periodistas ni los diplomáticos occidentales, que se mofaban de estos “rumores” de matanzas en masa. Pero pronto se empezó a saber y, para distraer la atención, se expulsó primero a los israelíes, y luego a los asiáticos.

Los israelíes tenían buena relación con el gobierno civil, incluso parece ser que apoyaron el golpe de estado de Idi Amin Dadá. Pero éste rompió con ellos porque, decía, estaban sabotando la economía y la seguridad del país. Podemos añadir que Israel se negó a venderle todo el armamento que él quería para defenderse de sus oponentes en Tanzania. Al ver que ni Inglaterra ni Alemania le iban a apoyar, decidió acercarse a los árabes, siendo, además, aliados naturales, pues él mismo era musulmán. El presidente egipcio, Sadat, no podía satisfacer sus deseos, pero sí Gadafi, presidente de Libia. Después de sus negociaciones con Libia, expulsó a los israelíes y antes de abril de 1972 se habían marchado todos.

La expulsión de los asiáticos, por otra parte, significó un cambio más importante, pues si los israelíes eran casi visitantes, más de la mitad de los asiáticos expulsados tenían nacionalidad ugandesa. A finales del s XIX llegaron muchos indios como trabajadores de la construcción del ferrocarril de Mombasa a Entebbe (“el Tren de la Luna”) y al término del contrato, se quedaron en el país 6.724 de ellos. Luego vendrían más, animados por sus compatriotas, que serían utilizados por los británicos para consolidar su imperio. Se dedicaron primero al comercio, después a la industria, la agricultura y los servicios.

Desde el punto de vista económico, Amin, al llegar al poder tras el golpe de estado y la proclamación de la Segunda República de Uganda, prometió muchas cosas, pero al cabo de un año la situación seguía igual, no se reducían los impuestos, los

precios básicos subían, el coste de la vida subía, había menos trabajo, se institucionalizaba la violencia y el asesinato, etc. Expulsar a 50.000 asiáticos, la mayoría millonarios y controlando casi la mitad del país, significaba apropiarse de esta riqueza.

Amin pensó que podía capitalizar el odio de los africanos contra los asiáticos, considerados extranjeros en su propio país, pues nunca se habían mezclado con los africanos y quiso así también castigar indirectamente a Gran Bretaña porque los expatriados se dirigirían hacia ese país. Gadafi le animó a ello, pues él mismo había expulsado a los italianos de Libia.

En tres meses se habían marchado del país y el botín se repartió entre los civiles y el ejército. Se acuñó el término “guerra económica”, que se extendió a los intereses británicos, apropiándose de sus propiedades e intereses como campos de té, la Compañía de Transportes de Uganda, la Corporación Británica del Metal, etc.

Mientras tanto, en septiembre de 1972, las tropas de la guerrilla de Obote cruzaban la frontera de Tanzania. Consideraron que éste era el mejor momento para atacar porque la opinión internacional estaba en contra de Amin y porque éste amenazaba a Tanzania por el extremo noroeste, el río Kagera y el lago Victoria, que consideraba frontera natural entre los dos países. Sin embargo, esta invasión fracasó por completo, entre otras razones porque Amin todavía tenía el apoyo del pueblo. Pero después de ella, el reino del terror se desató sobre la población: estudiantes de universidad pertenecientes al NUSU (*Nacional Union of Students of Uganda*), alcaldes, antiguos ministros del gobierno de Obote, oficiales del ejército, etc., cayeron en desgracia por la sospecha y fueron eliminados. La luna de miel con Amin había terminado. Comenzaba su consolidación en el poder y una violencia sin precedentes.

El periodo entre enero de 1973 y agosto de 1975 puede denominarse de consolidación para Idi Amin, siendo su estrategia doble: por un lado tenía que asegurarse el poder en el ejército y la administración, y, por otro, llevar a cabo un cambio en la política exterior.

En abril de 1973 hubo un primer intento de golpe de estado liderado por el Coronel Wilson Toko, Comandante de la Fuerza Aérea, y otro en marzo de 1974, liderado por el Brigada Charles Arube. Hubo rumores de invasiones de guerrillas en Tanzania en agosto y de Sudán en noviembre, y se pensaba que existía una conspiración internacional para desestabilizarle, desde medios de comunicación como la BBC y los periódicos británicos y kenianos, por lo que Amin prohibió los periódicos “imperialistas” y muchos ugandeses inocentes murieron o desaparecieron, sospechosos de tramas contra el presidente.

Tras el golpe fallido de Arube, Amin tomó medidas para reforzar su posición en el ejército a la vez que expulsaba a civiles y gente que no fueran del Nilo Oeste (Nubios o musulmanes) de los puestos del gabinete y de la administración provincial. Además, convirtió al Consejo de Defensa en el órgano de decisiones del país y reorganizó la administración dividiendo el país en 9 provincias en vez de 5 y poniendo un gobernador oficial de alto rango al frente de cada una.

En cuanto a la política exterior, Uganda abrazó al mundo árabe y al bloque soviético, en particular a Libia y Arabia Saudí. En la Guerra de Kippur en 1973, Amin convenció a casi todos los estados independientes de África a cortar las relaciones con Israel, y toda la OAU, incluyendo los países francófonos más moderados, lo apoyaron.

La Cumbre de la OAU celebrada en Kampala en 1975 fue muy importante para reforzar el prestigio de Amin fuera y dentro del país. La cumbre comenzó con protestas



por las violaciones de los derechos humanos en Uganda, pero los líderes africanos acudieron y nombraron a Amin Presidente de la organización.

En junio de 1976, un avión de la *Air France* fue secuestrado por unos terroristas palestinos en Entebbe con más de 100 pasajeros, en su mayoría judíos. Amin se puso al lado de los palestinos, pero los israelíes rescataron a los rehenes en una operación de 90 minutos. Después de este evento, Amin y sus soldados se sintieron humillados y temían ser el hazmerreír de todos, lo que produjo más abusos a civiles. La violencia y el asesinato se institucionalizaron. Los ciudadanos estaban expuestos a humillaciones, violaciones y desposesiones. Se perdieron muchas vidas, incluyendo personalidades importantes como el Arzobispo anglicano Janani Luwum y dos ministros que le acompañaban, por no informarle sobre un intento de golpe de estado. Se prohibieron 26 organizaciones cristianas que trabajaban en Uganda, hubo un flujo de exiliados de toda etnia, lengua y política. Fuera del país, USA aprobó una resolución en el Congreso condenando su violación de los derechos humanos.

Mientras tanto, y aunque Amin parecía intocable, había grupos civiles fuera y dentro del país intentando derrocarlo y un número importante de estos grupos de liberación formaron el *Uganda National Movement* (UNM) en Lusaka en agosto de 1977.

Entonces Amin cometió un error importante: en 1978 algunos de los miembros de su armada y algunos de sus ministros se unieron al Batallón Simba, con base en Mbarara, y Amin les atacó adentrándose en Tanzania, en el “saliente” Kagera al Noroeste de Tanzania, afirmando que entraba dentro de las fronteras de Uganda. Fue el momento en que todos los opositores al régimen de Amin se unieron al ejército de Tanzania e invadieron Uganda. Los tanzanos y los libertadores ugandeses llegaron a

Kampala en abril de 1979 y Amin y sus soldados tuvieron que escapar. Comenzó la era del UNLF o *Uganda Nacional Liberation Front*, un gobierno de coalición cuyo presidente fue el Profesor Yusuf Kironde Lule. Todo el país aceptó jubiloso a los libertadores.

### **2.3.7. EL UNLF (1979-80).**

Después de esta euforia, llegó otra vez la desilusión. Los años que siguieron a la expulsión de Amin Dadá estuvieron plagados de problemas, pues reconstruir la nación era un reto titánico. El principal problema que tenían que afrontar era que existían demasiados grupos de liberación con ideologías y aspiraciones contradictorias. Se habían reunido más de 25 grupos en Moshi, Tanzania, con el fin de derrocar al tirano. La Conferencia de Moshi estuvo presidida por Dr Tarsis B Kabwegyere, y Yusuf Lule, un profesor Baganda, fue elegido Presidente de la Uganda liberada. Pero no tenía experiencia política y no duraría más de 68 días en el puesto.

Lule fue reemplazado por Godfrey Lukongwa Binasisa, que había sido mano derecha de Obote al principio de los 60 y había redactado la Constitución republicana de 1967. Pero igual que Lule, tan rápido como subió al poder, cayó en el olvido. Era un líder débil que quería mantenerse en el poder y enriquecerse mientras la brutalidad y el sufrimiento del pueblo continuaba.

No se atrevió a dismantelar un ejército liderado por Oyite-Ojok y formado por soldados reclutados por las guerrillas de Obote, en su mayoría del norte, que llegaron a ser más crueles que los soldados de Amin. Por tanto, el periodo de Binasisa estuvo marcado por la confusión, la destrucción y la corrupción, si bien su mayor acierto fue “la política del paraguas”, que quería conseguir que todos los partidos políticos se

cobijaran bajo el paraguas del UNLF, evitando la política de la religión, del sectarismo, la rivalidad y el odio, para trabajar en consenso.

La Comisión Militar le acusó y destituyó en mayo de 1980, por sustituir a Omite-Ojok por Nanywumba, un oficial Busoga. Muwanga entonces se convirtió en Jefe de la Comisión Militar y Yoweri Museveni sería su vicepresidente. Mientras se preparaban las elecciones hubo un caos y destrucción de vidas y propiedades llevada a cabo por los cacos de la UNLA (*Uganda National Liberation Army*), de la cual hay que destacar la masacre del Nilo Oeste en Octubre de 1980. Igual que cuando Obote fue destituido por Amin, en 1971, hubo una masacre de Acholi y Langi, ahora las milicias formadas por estas etnias masacraron a sus enemigos. La ciudad de Arua quedó completamente arrasada, gente y edificios destruidos.

En diciembre de 1980 se celebraron elecciones. Los partidos en liza eran el UPC, con Obote a la cabeza, y el DP. Un partido nuevo, el UPM (*Uganda Patriotic Movement*) liderado por Yoweri Museveni, nació para contrarrestar el poder de Obote. Sin embargo, no pudieron hacer nada contra unas elecciones fraudulentas, donde Obote y su UPC volvieron al poder, apoyados por Muwanga. Otra vez la esperanza de los ugandeses por un futuro mejor se veía traicionada.

### **2.3.8. EL SEGUNDO RÉGIMEN DE OBOTE (1980-85)**

El segundo régimen de Obote fue peor que el primero y, según algunos, peor que el régimen de Idi Amin Dada. En diciembre de 1980 Obote juró su segunda presidencia de Uganda, nombró a Paulo Muwanga su Comandante en Jefe, puso a los miembros del UPC en la administración y convirtió al ejército, dominado por Acholi y Langi y algunos Bantús del sur, en su mejor aliado. Como en los 60, Obote gobernaría entre el

enemigo, pues los Baganda no le apoyaban. No venía con ánimo de reconciliación, sino decidido a acabar con todos los que habían apoyado a Amin.

Los miembros del DP aceptaron las elecciones y se unieron al Parlamento a cambio de algunos puestos y favores, pero Museveni se negó a apoyar este gobierno y formó una guerrilla llamada NRM (*National Resistance Movement*). Además de oponerse al fraude de las elecciones, se oponían a un gobierno dominado por un ejército de norteros, especialmente Acholi, y un sistema corrupto que persistía desde el sistema colonial.

La Guerra de guerrillas comenzó en febrero de 1981 y acabó en enero de 1986. A los guerrilleros se les acusó de tribalismo, pues eran principalmente Bagandas o Bantús y atacaban a los Lúo. La reacción de Obote fue de urgencia y salvajismo contra la guerrilla y contra la población. Estimaciones conservadoras hablan de masacres de 300.000 personas y 500.000 desplazados en el Triángulo Luwero, alrededor de la capital, Kampala. A los ugandeses se les confinó a campos de concentración en su propio país, se les torturó hasta la muerte “para vengarse del orgullo Baganda”. Esta venganza no tenía precedente en África y se puede comparar con las masacres de PolPot, y mientras tanto la opinión internacional no decía nada, Obote conseguía el beneplácito de Margaret Thatcher, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial.

En julio de 1985, por segunda vez en su carrera política, su propio ejército derrocó a Obote con un golpe de estado liderado por Okello en su ausencia de la capital. Okello se había aliado con los seguidores de Amin y antiguos soldados del FUNA (*Former Ugandan National Army*), bajo el liderazgo del General Luwago, que estaban

al sur de Sudán, para formar una alianza de Acholi y Nilóticos y entrar en Kampala para derrocar a Obote. Éste se dirigió a la frontera de Kenia y escapó a Zambia.

### **2.3.9. OKELLO-LUTWA (JULIO 1985-ENERO1986).**

La característica de este golpe de estado liderado por el Brigada Bazilio Okello fue que era una aventura Acholi contra los Langi. No hubo resistencia a la llegada de los Acholi, pero éstos llevaron a cabo el pillaje en la ciudad de Kampala. El General Tito Okello-Lutwa se nombró Jefe del Consejo Militar y Jefe de Estado, mientras su hermano Okello era nombrado Comandante en Jefe de las Fuerzas de Defensa y del ejército. Paulo Muwanga, Ministro de Defensa con Obote, fue nombrado Primer Ministro, pero cayó pronto por su responsabilidad en las atrocidades del triángulo de Luwero.

Los golpistas llamaron a todos los políticos y grupos de lucha a formar una administración nacional. El DP se unió a los golpistas, así como otras formaciones en lucha como el UFM (*Uganda Freedom Movement*), el FEDEMU (*Federal Democratic Movement*), o el UNRF (*Uganda Nacional Rescue Front*). Países como USA, Israel, Bélgica, Holanda y otros países africanos apoyaron la Junta porque no querían apoyar una guerrilla del pueblo. Sin embargo, las fuerzas en lucha NRM/NRA de Museveni, no se unieron a la Junta de Okello porque querían seguir luchando contra todo el sistema de represión.

La guerra de guerrillas dio paso a una guerra convencional cuando el NRA empezó a ocupar posiciones fijas en el país. En agosto de 1985 se formó un gobierno interino en Fort Portal, en Toro, liderado por Moses Kikongo y en diciembre de 1985 se firmó un acuerdo de paz que al fin se revocó. La NRA ganó la decisiva batalla del

puede Katonga en la carretera Kampala-Masaka y el 26 de enero de 1986 comenzaba la administración del NRM/NRA.

### **2.3.10. EL MOVIMIENTO DE RESISTENCIA NACIONAL**

Con un programa de 10 puntos, Yoweri Kaguta Museveni comenzó a reconstruir un país que había sufrido durante 20 años un conflicto que había provocado un millón de muertes, dos millones de refugiados, medio millón de heridos, la ruina de la economía y de las infraestructuras.

El NRM gobernó el país por medio del NRC (*National Resistance Council*), que funcionaba como un parlamento. Tras las elecciones de 1989 y mientras se redactaba la constitución, se establecieron 8.096 “consejos de resistencia” en los pueblos, basados en la participación de todos los ciudadanos. Museveni siguió una política de partido único, para evitar las divisiones étnicas que existían en el país tras la guerra civil.

En 1992 se levanta la prohibición sobre los partidos políticos, en 1993 se restaura la monarquía en Buganda con la consiguiente coronación de Mutebi II, hijo de Mutesa II y se restauran los antiguos reinos de Toro, Bunyoro y Ankole, se promulga la Constitución de 1995, y en 1996 se celebran elecciones para la presidencia y el parlamento. Con el 75% de los votos, Museveni se confirma como Jefe de Estado y en las elecciones de 2001 es elegido para otros cinco años. Sin embargo, y aunque se reclama el pluralismo político desde dentro y fuera, sobre todo desde USA, una ley en 2002 restringe las actividades políticas a Kampala, prohíbe a los funcionarios y miembros de la seguridad social pertenecer a un partido político y da a éstos seis meses para registrarse como empresas, lo que se niegan a hacer.

Cuando en 2004 Museveni se retiraba del ejército, se abría la posibilidad del multipartidismo y se prometían reformas en la constitución. Sin embargo, antes de las

elecciones de 2006, las primeras realmente democráticas en 25 años, se acusó y arrestó a su principal contendiente, Kizza Besigye, por traición y terrorismo. Aunque salió de prisión justo antes de las elecciones, Museveni fue de nuevo elegido y sigue actualmente en el poder, tras las elecciones en febrero de este año 2011.

Podemos enumerar varios hechos importantes durante la presidencia de Museveni: la ruptura de relaciones diplomáticas con Sudán por una serie de incidentes fronterizos; el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con Israel; el apoyo activo a los tutsi que se hicieron fuertes en Ruanda y a los rebeldes zaireños, para después atacar al régimen de Kabila, que habían apoyado (en 2005 el Tribunal Internacional acusó al país de participar ilegalmente en la guerra civil del Congo, violar los derechos humanos allí y apropiarse de sus recursos); la creación de la Comunidad Económica de África Oriental entre Uganda, Kenia y Tanzania; el retroceso de la epidemia del SIDA por las campañas activas de prevención; y, más recientemente, las conversaciones de paz con la guerrilla del norte, el LRA (*Lord's Resistance Army*), un grupo rebelde dirigido por Joseph Kony y que ha sido acusado por la Corte Internacional de asesinatos, esclavitud sexual, secuestro, mutilación y reclutamiento de niños soldados.

#### **2.4. ÁFRICA ORIENTAL: CONTEXTO LITERARIO**

En África Oriental, en torno a la región de los Grandes Lagos, existen tres países que ofrecieron una literatura de gran calidad en lengua inglesa en torno a los años 60 y los 70: Uganda, Tanzania y Kenia, que pertenecieron a la *East African Federation* bajo la tutela del Reino Unido. En el período inmediatamente posterior a la independencia floreció la literatura en estos países hasta el punto de ser referencia en todo el continente. Sin embargo, los acontecimientos políticos de los años 70 supusieron un

gran retroceso que llevó a muchos intelectuales a la cárcel o al exilio. Incluimos en este estudio dos países limítrofes: Etiopía y Somalia, donde hasta los años 60 no hubo literatura escrita en inglés y donde los escritores recurrieron a este idioma para contrarrestar la tradición literaria conservadora del amárico y el somalí.

Esta literatura tiene unas características que le diferencian de las de África Occidental y Meridional:

- 1 Su presencia es más escasa por una serie de razones: es más tardía, tiene una población menor; pero sobre todo, hay que tener en cuenta que las otras regiones del continente estuvieron en contacto con Europa desde el siglo XIV, mientras, excepto las ciudades de la costa, África Oriental no fue colonizada hasta las dos últimas décadas del s. XIX. Así pues, las literaturas en lengua inglesa en esta región no emergieron y se desarrollaron hasta después de la II Guerra Mundial.
2. África Oriental tiene una larga tradición en escritura en lenguajes africanos: el árabe, el swahili, el somalí y el amárico. La literatura en geez, por ejemplo, la lengua de la vieja Etiopía, data del primer periodo cristiano y floreció en la Edad Media, la literatura en amárico comenzó a mediados del XIX, y en swahili empezó en el x. XV.
3. Esta literatura está producida fundamentalmente por escritores asentados en la región. Mientras otros países africanos estaban sufriendo revoluciones políticas y crisis económicas, en África Oriental se vivió una época estable hasta la década de los 70, lo que propició una industria editorial (*East African Literature Bureau* y *East African Publishing House*), organizaciones de escritores y una universidad efervescente. Esta característica, sin embargo, hizo que muchos



escritores como Okot p'Bitek no se conocieran fuera de la región hasta que se publicaron en Europa y EEUU.

Antes de analizar el contexto literario de África Oriental, nos gustaría comentar la importancia de otras literaturas distintas a la de habla inglesa, como la literatura en lengua Swahili que se desarrolló especialmente en Tanganica (Tanzania y Zanzíbar) y cuyos manuscritos más antiguos datan de 1728: *The Epic of Heraklios* y *The Books of the Battle of Tambuka*. Con la colonización se siguió estudiando y escribiendo en Swahili, pero esta tendencia queda circunscrita a la costa Este (Kenia y Tanzania). En Uganda, sin embargo, antes de la llegada de los europeos, la literatura era oral y con la colonización y la posterior independencia se desarrolló una literatura en lenguas indígenas (en Ganda, Nyoro, Soga y Runyankore sobre todo), pero parece ser que sin mucha calidad estética. Okot p'Bitek escribió sus dos primeras obras en Acholi (*Lak Tar*, que significaba “diente blanco” y *Wer pa Lawino*, luego publicada como *Song of Lawino*), Ngugi wa Thiong’o escribiría en Gikuyu a partir de 1972, Grace Ogot escribió varios de sus cuentos en lengua Lúo, en Somalia se escribía en somalí, en Etiopía el Amárico. No es hasta 1962 (otros, como Gérard 1994, hablan de 1958) cuando podemos hablar del nacimiento de la literatura en lengua inglesa en África del Este.

#### **2.4.1. 1962: CONFERENCIA SOBRE ESCRITURA AFRICANA.**

En 1962 una importantísima conferencia sobre escritura africana tiene lugar en Kampala, Uganda, titulada “Of English Expression”. Es un hecho relevante en la historia de la literatura africana en lengua inglesa que reunió a escritores como Chinua Achebe o Peter Abrahams, y donde se trataron temas importantes, como la cuestión de la lengua. África del Este no presentó a ningún escritor reconocido, aunque sí que acudirían algunos que en ese momento eran estudiantes, como Ngugi wa Thiong’o,

Rebeka Njau y Grace Ogot. La literatura de la zona no surgiría con toda su fuerza hasta mediados de los 60, y quizás esta conferencia sirviera como revulsivo. El escritor y crítico sudanés/ugandés Tabang Lo Liyong, desde la universidad de Howard en Estados Unidos, sintió su orgullo nacional herido por la escasa representación de africano-orientales en este panteón de estética africana y años más tarde, en 1965, escribiría al respecto el ensayo titulado “Can We Correct Literary Barrenness in East Africa?”, sobre la “esterilidad literaria” en África Oriental, el papel de escritores y artistas en las sociedades descolonizadas y las medidas a tomar para conseguir una producción literaria que pudiera llamar la atención de la esfera internacional.

Es difícil evaluar el impacto tanto de la Conferencia como del ensayo de Lo Liyong, pero lo cierto es que hubo una explosión de escritura creativa en los 60, periodo que vio la publicación de las principales novelas de Ngugi wa Thiong'o y los primeros trabajos de Okot p'Bitek. Entre los 60 y los 70 se vivió una verdadera fiebre cultural con revistas como *Transition*, *Penpoint*, *Dhana* o *Zuka*. También entonces se crearon centros artísticos como *Chem Chem*, liderado por Ezequiel Mphahlele, un escritor sudafricano exiliado en Uganda, y *Paa ya Paa*, fundado por el artista tanzano Elimo Njau y la escritora keniana Rebeca Njau. Al final de los 60 la editorial *East African Publishing House* podía considerarse rival de Heinemann. Autores jóvenes como Ntiru, Jared Angira y Okello Oculi se publicaban junto a autores maduros como Ngugi y Okot p'Bitek.

#### **2.4.2. MAKERERE COLLEGE**

Fue en las élites universitarias donde se formó la cultura literaria de las colonias. Una historia de la escritura en inglés en África Oriental debe comenzar con la importancia de la universidad como centro vital de producción literaria, sobre todo, el

Departamento de inglés de la Facultad de Makerere y la revista *Penpoint*, bajo la tutela de los expatriados británicos Hugo Dinwiddy, Margaret MacPherson y David Cook. Los trabajos de los estudiantes y escritores en Makerere, David Rubadiri, Jonathan Kariara, Elvania Zirimu y Ngugi wa Thiong'o, fueron recogidos y publicados en *Origin East Africa: A Makerere Anthology* (1965), que constituye el texto fundacional de la literatura africana oriental en inglés. La Facultad de Makerere se había fundado en 1939 y tuvo un papel tan importante en África del Este como la de Fort Hare en Sudáfrica y la de Ibadan en Nigeria.

La educación literaria en Makerere College seguía a Mathew Arnold y F. R. Leavis, que promovían “*valores morales universales, interioridad e individualismo*” (Gikandi y Mwangi: 10). Fue esta alienación de los escritores africanos, a los que se les negaba una tradición propia y se les obligaba a copiar la tradición inglesa, lo que promovió su creatividad. Así, los autores africanos copiaban a los europeos, pero a la vez introducían elementos y contextos africanos. Supieron utilizar la tradición a su servicio.

Por ejemplo, el famoso poema de Rubadiri, “Stanley Meets Mutesa”, imitaba a T. S. Eliot en *The Journey of the Magi*, pero a través de esta consciente imitación, el poeta pudo dramatizar el encuentro entre el agente anglo-americano Henry Morton Stanley y el rey de Buganda. El tema era africano, aunque la forma fuera europea. La literatura afro-oriental temprana se caracteriza por la obvia tensión entre las formas europeas de expresión literaria y los temas y materiales locales y el conflicto moral entre la individualidad y las presiones comunitarias. Los grandes modernistas más admirados eran D. H. Lawrence y Joseph Conrad. A los escritores de Makerere se les acusaría, sin embargo, después, de *cultural slavery* (Gikandi y Mwangi: 10).

Casi todas las obras recogidas en *Origin East Africa* pueden considerarse como intentos de la élite colonial por recuperar una tradición africana precolonial en el discurso literario, luchando por reconciliar su propia subjetividad con la posición de sus comunidades.

### **2.4.3. NACIONALISMO Y LITERATURA**

Pero, al mismo tiempo que esta élite universitaria, se desarrollaba una cultura literaria que quería recordar las historias comunales que una educación colonial había intentado reprimir. Podemos denominarla literatura nacionalista.

La primera obra dentro de esta tradición es la de Jomo Kenyatta, *Facing Mount Kenya* (1938), un relato antropológico de la cultura Gikuyu para el seminario de Malinowski sobre el cambio cultural en la universidad de Londres. Esta obra articuló los grandes temas del nacionalismo cultural de los 20 y los 30. Describía una cultura Gikuyu autónoma, con sus propias tradiciones, que no tenía nada que envidiar a las sociedades modernas.

Debido al encarcelamiento de Kenyatta entre 1952-61, el efecto de su trabajo no se dejó sentir hasta los años 60. Entonces se convirtió en un modelo para los escritores nacionalistas que desde entonces podrían utilizar sus experiencias políticas como representación de la respuesta africana a la ley colonial. Tenemos buenos ejemplos: *Mau Mau Detainee* (1963) de J. M. Kariuki, *Freedom and After* (1963) de Tom Mboya, *A Child of Two Worlds* (1964), de Mugo Gatheru. Todas recogían estas experiencias nacionalistas o sindicalistas en Kenia. Estas líneas anticolonialistas eran una alternativa a lo que se estaba escribiendo en Makerere.

La obra de Kenyatta sirvió también para que los escritores de Makerere salieran de su claustro literario y confrontaran la cultura del colonialismo fuera de la institución

académica. Los nacionalistas les habían abierto los ojos para encontrar un discurso en el que la relación entre los escritores y sus comunidades era dinámica y simbiótica y un discurso en el que podían hablar del pasado colonial y sus penas.

Esta influencia de las “memorias nacionalistas” entre la élite universitaria se puede ver bien en las dos primeras novelas del keniano Ngugi wa Thiong’o, *Weep not, Child* (1964) y *The River Between* (1965). Son novelas tenían todavía un estilo europeo (el romance de la niñez, la novela de evolución y la búsqueda personal sobre intereses colectivos), que expresaban la angustia modernista de unos personajes burgueses, pero los temas dominantes se tomaban directamente del discurso nacionalista. Estas primeras novelas de Ngugi sirvieron de ejemplo a una generación de jóvenes universitarios escritores que buscaban una forma de representar la narrativa ambivalente de la descolonización.

Otros escritores, sin embargo, no estaban implicados en la política del Mau Mau y la descolonización, por ejemplo, la keniana Grace Ogot, quien utilizó un estilo gótico que era inusual en la escritura africana. Pero este estilo gótico era una vehículo a través del cual las tradiciones Lúo, místicas y misteriosas, podían llegar a un lector moderno. Sus novelas *The Promised Land* (1966) o *Land Without Thunder* (1968) presentaban la tradición como baluarte contra la alineación moderna.

Esta preocupación por la tradición era importante en Etiopía en los 60 debido a causas contrarias a las que había en países como Kenia. Si en Kenia se quería atacar el colonialismo, en Etiopía, como único país de África Oriental que había escapado a la conquista europea, la tradición se asociaba al sistema feudal y por tanto, tenía que ser atacado porque retardaba la modernidad y la racionalidad. En obras como *Oda Oak Oracle* (1965), de Tsegaye Gabre-Medhin o *The Afersata* (1969), de Sahle Sellasie o

*The Thirteenth Sun* (1973), de Daniachew Worku, se acudía a las fuentes religiosas y legales etíopes para cuestionar un orden imperial resistente al cambio.

#### **2.4.4. LA ESCUELA DE OKOT.**

Para los historiadores de la literatura de África Oriental el hecho literario más importante puede considerarse la publicación en 1966 de *Song of Lawino*, de Okot p'Bitek. La primera versión fue escrita en Acholi con el título de *Wer pa Lawino*, pero fue rechazada por las editoriales porque pensaban que no tendría suficientes lectores. Pero en 1965 Okot leyó algunas secciones de la traducción en un congreso de escritores en Nairobi y en el norte de Uganda, con gran aclamación, lo que le hizo decidirse a publicarla en inglés.

*Song of Lawino* marcaría un antes y un después en la escritura en inglés porque enseñó a los escritores de la región que las formas orales africanas y el tema del conflicto cultural y político podían introducirse en la poesía.

Aunque él mismo era universitario, Okot p'Bitek pensaba que la literatura no debía ser epistemológica, es decir, objeto de estudio e interpretación, sino un medio de comunicar emociones profundas entre el escritor y el lector, el cuentista y sus oyentes. La literatura servía para contar historias y acudir a los teatros. Esta idea de la literatura como representación convirtió su literatura y sus canciones en únicas, e hizo de la tradición oral Acholi y su uso del baile, los dichos y canciones el centro de su proyecto.

En esta tradición de canciones llamada *Okot school* se pueden incluir, además, sus obras *Song of Ocol* (1970) y *Two Songs* (1971), las de Okello Oculi, *Prostitute* (1968), *Orphan* (1968) y *Malak* (1976) y la de Joseph Buruga, *The Abandoned Hut* (1969). Estos largos poemas se caracterizan por su negación de la tradición poética europea y su celebración de la cultura oral.

Muchos poetas siguieron escribiendo con las formas europeas pero utilizaban sus versos para intervenir en las guerras culturales y se apropiaban de formas poéticas orales. Por ejemplo, en los 70, los poetas líricos Jared Angira (*Juices*, 1970, *Silent Voices*, 1972) y Richard Ntiru (*Tensions*, 1971), keniano y ugandés respectivamente, utilizaban su poesía para comentar temas públicos como la corrupción y la urbanización.

El nigeriano Christopher Okigbo fue una figura enriquecedora para los jóvenes poetas a finales de los 60. Su verso presentaba un modelo de lenguaje modernista rico y abstracto africanizado. En la poesía de este periodo se podía apreciar que, por debajo del homenaje a los maestros modernos, influían tanto o más los hechos locales y los escritores de la tradición africana y la literatura de la diáspora.

Pero las canciones de Okot comenzaron una nueva tendencia sobre todo porque se atrevía a tratar temas que se creían fuera de la fina tradición literaria inglesa. Incluso el irreverente Taban Lo Liyong (*Frantz Fanon's Uneven Limbs*, 1971), que llegó a parodiar a Okot, incluía formas orales para comentar las complejidades irónicas de la vida post-colonial.

#### **2.4.5. LA DESCOLONIZACIÓN LITERARIA.**

##### **2.4.5.1. LA DÉCADA DE LOS 60**

Durante los 60 y los 70 la literatura de África Oriental fue predominantemente regional. Los escritores se habían educado en las tres facultades de la región, algunos escritores trabajaban en alguno de estos tres países, las editoriales (*East African Literature Bureau* luego llamada *East African Publishing House*) eran regionales, las revistas literarias y periódicos circulaban dentro de las fronteras. Pero al final de los 60 se veía claro que estos países comenzaban a desarrollarse en diferentes direcciones. Con

la Declaración de Arusha en 1967, Tanzania se embarcó en una política de desarrollo socialista con el Swahili como motor cultural. En Kenia, el inglés continuaba floreciente con el apoyo del gobierno postcolonial. En Uganda, Somalia y Etiopía los golpes militares y la emergencia de dictaduras restringieron la expresión literaria enormemente.

A pesar de estas diferencias, todavía entre 1967 y 1977 se vieron obras importantes preocupadas con lo que se había de denominar *politics of disillusionment*. *Not Yet Uhuru* (1967), las memorias de Oginga Odinga, un líder nacionalista keniano y líder de la oposición, es el mejor ejemplo, así como *A Grain of Wheat* (1967) de Ngugi, que, con técnicas modernistas, contaba la lucha por la independencia en Kenia como un drama de traición e irónica inversión. Claramente, las técnicas del modernismo se aplicaban perfectamente a la crisis de la descolonización (temporalización rota, monólogo interior, narración dialógica).

La mayoría de novelas escritas a finales de los 60 se encuadran en una tradición vanguardista africana que seguía los pasos de novelas fundacionales como *The Interpreters* (1965) de Wole Soyinka y *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) de Ayi Kwei Armah, de África Occidental. Las novelas más importantes en el este siguiendo esta tradición son *No Bride Price* (1967) de Rubadiri (Malawí que vivió en Uganda y Kenia), *Return to the Shadows* (1969) del ugandés Robert Serumaga, *Dying in the Sun* (1968) del tanzano Peter Palangyo, *Voices in the Dark* (1970) del keniano Leonard Kibera y *The Trial of Christopher Okigbo* (1971) del keniano Ali Mazrui. Las novelas de la desilusión en África Oriental fueron un importante símbolo de la división de caminos entre los escritores y los políticos nacionalistas. Estaban en contra de la retórica de la clase política y se hicieron eco de una retórica de fracaso modernista. La energía narrativa de estas novelas (sobre todo el conflicto entre los altos ideales



filosóficos y las restricciones de la política real) venía de George Lukacs, que en un contexto diferente, hablaba de “romanticismo de la desilusión” en estos términos:

*A certain imaginative retreat from the public sphere was seen as the only way that the intellectual class could give meaning to its life in an age of postcolonial disillusionment* (Gikandi y Mwangi: 16).

Pero también tenemos novelistas como el keniano Meja Mwangi y el somalí Nurruddin Farah, los más prolíficos de los 70 y 80, que presentan otro tipo de escritura, que mezcla tanto las técnicas modernistas como las realistas para representar y, a la vez, trascender la política del día a día. La fama de Meja Mwangi descansa en *Kill Me Quick* (1973), *Going Down River Road* (1976), y *The Cockroach Dance* (1979), que tratan la dureza de la vida con las técnicas de la ficción popular. En cambio, las novelas de Nurruddin Farah, *From a Crooked Rib* (1970) y su trilogía sobre la dictadura (*A Naked Needle*, 1976, *Sweet and Sour Milk*, 1979, *Sardines*, 1981) destacan por la intertextualidad con otros textos modernistas de África. Sus novelas son altamente intelectuales, con un gran conocimiento de la política y cultura literaria somalí y africana y un lenguaje experimental para encapsular los hechos, más reales que la ficción, de la dictadura.

#### **2.4.5.2. LA DÉCADA DE LOS 70**

De los 70 a los 80 se detectan 3 tipos de escritura en la región oriental: el primero marcaba la desilusión con la política de la independencia, expresando problemas como el espacio urbano, la corrupción pública, etc. Tenemos escritores kenianos como Charles Mangua (*Son of Woman*, 1971) y Mwangi Ruheni (*The Future Leaders*, 1973), que unían entretenimiento y comentario social, y otros, sobre todo la keniana Rebeca Njau (*Ripples in the Pool*, 1976) y Grace Ogot (*The Other Woman*,

1976), que escribían sobre la represión de la mujer, sinónimo de la consolidación de las oligarquías políticas.

El segundo tipo incluye escritores que respondían directamente a las crisis sociales y políticas en cada país. En Tanzania, por ejemplo, la preocupación era la reescritura de hechos históricos reales en un debate sobre el papel de la cultura en el desarrollo nacional: Gabriel Ruhumbika en *Village in Uhuru* (1969) hablaba del desarrollo de una comunidad desde su creación, pasando por el colonialismo alemán y británico, hasta la consolidación de la independencia. Ebrahim Hussein escribió la obra de teatro *Kinjekitile* (1970), una reconstrucción de la rebelión Maji Maji de 1904 contra el poder alemán en Tanzania. Ismael Mbise escribe *Blood on Our Land* (1974), basada en un caso real de lucha por la tierra del pueblo Meru del norte de Tanzania llevado a las Naciones Unidas.

El teatro se ajustaba bien a las demandas políticas y sociales del momento. Así, las primeras obras de los ugandeses John Ruganda (*The Burdens*, 1972), Robert Serumaga (*The Elephants*, 1974 y *Majangwa*, 1974), Elvania Zirimu (*When the Hunchback Made Rain*, 1975) y el keniano Francis Imbuga (*Betrayal in the City*, 1976) hablaban de los problemas de las clases medias: ¿Qué había llevado al fracaso de la descolonización? ¿Qué papel tenía en este fracaso la élite africana? ¿Qué papel tenían los derechos individuales y cívicos en la política corrupta de la poscolonización?

Un tercer tipo de escritura en los 70 quería participar en el debate sobre el subdesarrollo político y cultural. Este debate se inició con la publicación de *How Europe Underdeveloped Africa* (1972), de Walter Rodney y *Underdevelopment in Kenya* (1975) de Colin Ley. Las principales obras en esta línea fueron *Muntu* (1976), una obra de teatro del expatriado ghaniano Joe de Graft y *Petals of Blood* (1977), la

gran novela de Ngugi sobre el colonialismo en Kenia. Estas dos obras fueron modelo de optimismo en el sentido de creer que el lenguaje podía capturar la totalidad de la realidad y dar una solución a los problemas de la época.

#### **2.4.6. LA GLOBALIZACIÓN.**

Estas novelas, en retrospectiva, marcaron el fin de una época en la literatura de lengua inglesa en África Oriental, pues los 80 empezaron una crisis política, cultural y económica totalmente inesperada en la descolonización. Es una época de colapso de las instituciones modernas que se habían creado en las primeras dos décadas de la independencia, el fracaso de los experimentos políticos en Kenia y Tanzania, el orden destructivo de Idi Amin en Uganda, la revolución etíope y el alzamiento y caída de la dictadura de Siyad Barre en Somalia. Aun así, se escribieron obras importantes. En el régimen de Idi Amin Dadá en los 70, algunos escritores como Pio Zirimu y Byron Kadadwa entre otros, murieron en circunstancias misteriosas y muchos fueron al exilio, pero se siguió escribiendo sobre todo para responder al reto de esta situación de opresión.

En el exilio en Kenia, John Ruganda escribió y produjo *The Floods* (1979), un drama político ugandés sólo igualado en el género sobre las dictaduras por Wole Soyinka en *A Play of Giants* (1984). Robert Serumaga respondió a la política del silencio de Idi Amin con obras de teatro experimental como *Renga Moi* (1979), donde no se usaba el lenguaje sino el mimo y el baile para recrear la política de terror ugandesa. Dicen que incluso Idi Amin disfrutó de la obra en Kampala, sin saber descifrar su oscuro significado.

En Etiopía y Somalia también se hablaba de las dictaduras militares. La novela *The Firebrands* (1979) de Sahla Sellassie presentaba un retrato de la Etiopía imperial en

vísperas de la revolución de 1974, y la trilogía de Nuruddin Farah atacaba la dictadura de Somalia. También en Etiopía, Hama Tuma escribía *The Case of the Socialist Witchdoctor* (1993), una sátira sobre la revolución y la dictadura de Etiopía.

Los escritores ya establecidos siguieron escribiendo entre los 80 y los 90: Grace Ogot con *The Graduate* (1980) e *Island of Tears* (1980) examinaban el efecto de la política en la vida privada de las mujeres. Dramaturgos y poetas como Ruganda (*Echoes of Silence*, 1986) y Angira (*Tides of Time*, 1996) hablaban del efecto psicológico de la situación de decadencia en los individuos. También las nuevas ficciones de Ngugi, *Devil on the Cross* (1980) y *Matigari* (1987), fueron aclamadas por incluir formas orales y la cultura popular en su crítica de la realidad postcolonial.

Las obras más importantes de los 80 y 90 se producían y publicaban en el exilio: las últimas novelas del somalí Nuruddin Farah (*Gifts*, 1993, *Secrets*, 1998, y *Links*, 2004), del zanzíbar Abdulrazak Gurnah (*Memory of Departure* (1987), *Pilgrim's Way* (1988), *Dottie* (1990) y *Paradise* (1994)), y del tanzano M. G. Vassanji (*The Gunny Sack* (1989), *No New Land* (1991) y *Uhuru Street* (1991)), donde destaca la separación de sus tierras natales.

La obra de estos tres escritores destaca por ser literatura de emigrantes, fundamentalmente: M. G. Vassanji representa a los asiáticos que contribuyeron a levantar Kenia, Uganda y Tanzania; Abdulrazak Gurnah encarna al nuevo colonizador cultural que aporta su visión al mundo occidental y construye la historia colonial desde el otro lado; y Nuruddin Farah es la voz crítica del neocolonialismo y de las estructuras de poder que aún ejercen una fuerte presión sobre la mujer en el seno de la propia familia.

Otros escritores que se quedaron en África, como la anglokeniana Marjorie Oludhe Macgoye (*Coming to Birth*, 1986) y Margaret Ogola (*The River and the Source*, 1994), trataban del tema de África con historias y tradiciones específicas y conceptos como la familia, el hogar, la religión, la nación.

Para terminar, no podemos dejar de hablar de la literatura feminista en África Oriental. La imagen de la mujer en la literatura de los escritores africano-orientales ha sido generalmente negativa, pues la mujer ha representado un objeto sexual para consumo del hombre o un símbolo de la madre tierra en el proyecto nacionalista, pero sin acción ni subjetividad.

Sin embargo, en los años 80 y gracias al análisis de género, se dieron grandes cambios porque se repensó el papel de la mujer en la sociedad. La primera en intentar redefinir el papel de la mujer en la literatura africana fue Florence Stratton en *Contemporary African Literature and the Politics of Gender* (1994). Otras feministas son Elleke Boehmer, Marise Conde, Gloria Chukukere, Kathleen McLuskie, Lynn Innes, Sophie W. Macharia, Jean F. O'Barr o Grace Ify Achufusi.

Los retos de la crítica feminista son: rechazar el feminismo occidental y centrarse en el estudio de género en el contexto de África y estudiar la poca visibilidad de las mujeres escritoras y los temas femeninos en el mundo académico.

En este contexto se creó *Femrite* en 1996, una editorial de mujeres que quiere contrarrestar el dominio masculino en la literatura ugandesa y que se ha beneficiado del impulso del debate feminista en los últimos años y de los estudios de género en la Universidad de Makerere. Su propósito es dar voz a las mujeres escritoras, entre las que se incluyen a Mary Okurut, Rose Rwakasini, Lilian Tindyebwa, Goretti Kyomuhendo, etc.

Concluyendo: en el espacio de 50 años desde los 60, la literatura de África oriental ha sido capaz de establecer una identidad única en las letras africanas. Desde finales de los 90 y debido a la globalización y el multiculturalismo, las preocupaciones han cambiado, fundamentalmente debido al exilio de los escritores.

## **2.5. LITERATURA EN UGANDA**

Dice Lindfords (1997) en su artículo “Are There Any National Literatures in Black Africa Yet?” que todavía no puede hablarse de literaturas nacionales en África (aunque hay dos países que podrían estar alcanzando la madurez, que son Nigeria y Sudáfrica) por la complejidad de su población y su historia. Una literatura nacional presupone una experiencia nacional distinta de otras experiencias nacionales y en África tenemos países con una población muy heterogénea con lenguas distintas, con un desarrollo histórico y organización política complejos, distintos colonizadores y problemas regionales más que nacionales (África Occidental, Oriental, Central), etc. Cuando el territorio nacional coincida con un grupo mayoritario de hablantes se podrá hablar de literaturas nacionales, como el Swahili en Tanzania o el SudSotho en Lesotho.

Teniendo esto en cuenta, podemos hablar de la Literatura en inglés de Uganda sin desligarla de los movimientos y etapas analizadas en la Literatura de África del Este. En Uganda los primeros ejemplos de literatura creativa aparecen en los años 50. Como ya hemos comentado, el Departamento de Inglés del *University College* de Makerere, que poco después se convertiría en universidad independiente, tuvo un lugar muy destacado en la cultura de estos años. Tenía un gran prestigio y venían estudiantes de todo África Oriental, por ejemplo, Ngugi wa Thiong’o. Este departamento colaboró en la organización de la Primera Conferencia de Escritores Africanos, celebrada en Kampala en 1962, que tuvo una gran incidencia en el desarrollo de la literatura

postcolonial africana. Tras la subida al poder de Idi Amin Dada, sin embargo, comenzó un periodo de dictadura sangrienta, persecuciones, encarcelamientos y exilios de muchos intelectuales. El florecimiento cultural de Uganda se vio truncado por completo, aunque en el país quedaron voces que, a través de la sátira política, intentaron retratar el régimen. Un ejemplo muy significativo es un relato en la forma tradicional del cuento de animales titulado *Field Marshall Abdula Salim Fisi; or, How the Hyenna Got His!* (1976), que corrió clandestinamente en forma manuscrita y luego se publicó, pero siempre bajo seudónimo. Nunca se llegó a saber el autor real.

A continuación analizamos las principales figuras literarias ugandesas en novela, poesía y teatro:

### **2.5.1. NOVELA**

Destacamos primeramente a la escritora **Barbara Kimenye** (n. 1930), una de las primeras mujeres escritoras de esta región de África y la que abrió definitivamente el camino de la literatura ugandesa en inglés. Nació en Inglaterra, estudió enfermería en Londres, y ya en Uganda, trabajó de secretaria personal del *kabaka* de Buganda y como periodista en el periódico *The Nation*. Sus obras para niños incluyen la serie de *Moses* (1991), *The Smugglers* (1966), *Kayo's House* (1995), *The Gemstone Affair* (1978), *The Scoop* (19778), *The Mating Game* (1992) y *The Money Game* (1992). También ha escrito cuentos ligeros que examinan el conflicto entre el modo de vida moderno y las instituciones del poder tradicional: *Kalasanda* (1965) y *Kalasanda Revisited* (1965).

**Bonnie Lubega** (n. 1929) es novelista, autor de literatura infantil y lexicógrafo. Sus obras en inglés incluyen dos novelas, *The Burning Bush* (1970) y *The Outcasts* (1971) y dos obras de literatura infantil, *The Great Animal Land* (1971) y *Cry, Jungle Children* (1974).

**John Nagenda** (n. 1938) nace en Ruanda de misioneros ugandeses, estudia en *Makerere College* y edita la revista *Penpoint*. Ha sido editor de la editorial *Oxford University Press* en Nairobi, productor de radio y televisión en Londres, Nueva York y Kampala, miembro de la Comisión por los Derechos Humanos en Uganda y Consejero presidencial en Uganda.

Sus novelas y poemas tratan principalmente de las tensiones entre la vida rural y la vida urbana y están cargadas de alegorías bíblicas y una visión moral seria. Su novela *The Seasons of Thomas Tebo* (1986) es una alegoría de la violencia política que el pueblo ugandés sufrió a manos de los sucesivos regímenes, sin perder nunca la esperanza en medio del horror. Otros trabajos importantes son *Mukasa* (1973) y poemas incluidos en antologías como *Origin East Africa* (1965), editado por David Cook y David Rubadiri.

**Peter Nazareth** (n. 1940) es novelista, dramaturgo, poeta y crítico. Obtuvo su licenciatura con honores de inglés en la Universidad de Makerere y luego en la Universidad de Leeds junto a un distinguido grupo de escritores y críticos de África Oriental que incluía a Ngugi wa Thiong'o, Pio y Elvania Zirimu y Grant Kamenju. Al volver a Uganda aceptó un puesto en el Ministerio de Hacienda, y en 1973 se fue a trabajar a la Universidad de Yale y más tarde a la de Iowa.

Se le conoce por su novela *In a Brown Mantle* (1972), que profetizó la ascensión al poder de Idi Amin y la expulsión de los asiáticos. *The General Is Up* (1991) presenta la experiencia de los inmigrantes asiáticos en un país africano, Namibia, sobre todo el periodo traumático desde su expulsión y su salida del país. Sus obras de teatro *The Hospital* y *X* fueron producidas por la BBC en los 70. Sus escritos críticos incluyen



*Literature and Society in Modern Africa* (1972), *The Third World Writer: His Social Responsibility* (1978) y ensayos literarios.

**Godfrey Kalimugogo** (n. 1943) es novelista y cuentista. Estudió en Makerere y Dar es Salaam y desde los 70 es funcionario. Sus obras se servirán de su experiencia en el gobierno y las preocupaciones del funcionariado en África.

Su primera novela, *Pilgrimage to Nowhere* (1974), se basa en el conflicto entre la vida tranquila de una aldea y la degradación de la vida en la ciudad. Bwengye, una viuda del campo, se va a la ciudad a buscar a su hijo Cuita y descubre que ya no es su hijo querido, sino un borracho, ladrón y chulo. *The Department* (1976), más conocida, es una novela satírica que critica los absurdos de una burocracia deshumanizada.

Otras obras de Kalimugogo son una colección de cuentos titulada *Dare to Die* (1972) y cuatro novelas: *Trials and Tribulations in Sandu's home* (1976), *The Pulse of the Woods* (1974), *The Prodigal Chairman* (1979) y *Sandu, the Prince* (1982), que tratan los temas de la destrucción de valores tradicionales de la familia y el enquistamiento de la corrupción en el país.

**Emiko Seruma** (Henry Kimbugwe) (n. 1944) es novelista y poeta educado en Uganda y Estados Unidos. Se le conoce sobre todo por su novela *The Experience* (1970), que presenta los problemas de los negros en América. Tom Miti viaja a Hampshire con una beca, donde conoce la obra de Hemingway, Fitzgerald, Orwell, Richard Wright y otros. A la vez, se da cuenta de las tensiones raciales en una comunidad de blancos donde él es el único negro y sufre todos los chistes raciales. Pero cuando regresa a África, lo que hace es reírse y despreciar a los negros que no están occidentalizados. La élite africana apenas se diferencia de los racistas y colonialistas

que Miti critica. Seruma también publicó una colección de cuentos, *The Heart Seller* (1971), sobre sus experiencias en África y América.

**Moses Isegawa** (n. 1963) estudió en un seminario católico en Uganda y enseñó historia en Kampala antes de emigrar a Holanda en 1990. *Abyssinian Chronicles* (2000) es una novela que retrata la corrupción, el caos y la carnicería ocurrida tras la independencia en Uganda, por lo cual nos puede ayudar a comprender mejor la historia del país. Primero se centra en los años de Idi Amin en los 70, pero sugiere que los regímenes anteriores y posteriores sólo parecen democráticos cuando se les compara con la monstruosidad del periodo de Amin. El narrador, Mugezi Muwaabi, narra en primera persona, aunque es omnisciente, lo que le sirve para presentar la historia nacional además de la experiencia personal: la expulsión de los indios, la corrupción de los regímenes y la plaga del SIDA en un país abatido por las guerras.

Su otra novela, *Snakepit* (2004) detalla la corrupción y violencia de Uganda en los 70 a través de la historia de Bat Katanya quien, como Obi Okonkwo en la novela de Achebe *No Longer at Ease* (1960), cae en la corrupción del funcionariado. Habla de la imposibilidad de regeneración individual en una nación pervertida. La novela utiliza detalles de masacres, violaciones y pillajes de la primera década de la independencia y estudia la paranoia, las luchas por el poder, rivalidades y venganzas del régimen de Amin.

**Violet Barungi** (n. 1948) escribe *Cassandra* en 1999, sobre una niña del campo que aprende a salvaguardar su integridad de género en una sociedad que cree que una mujer debe sacrificar su sexualidad si quiere triunfar. Escribe también la obra de teatro *Over my Dead Body* (1997), la novela *The Shadow and the Substance* (1998) y la colección de cuentos *Tit for Tat* (1999).

**Arthur Shatto Gakwandi** (n. 1943) estudió en *Makerere University* y la Universidad de Edimburgo y fue embajador. Su primera novela, *Kosiya Kifefe* (1998) es una historia de madurez en la Uganda de la post-independencia. También escribe cuentos, *Short Story International* (1995), pero es más conocido por su trabajo de crítica literaria, *The Novel and Contemporary Experience in Africa* (1977).

**Hope Keshubi** (-2002) fue novelista y profesora, miembro del Femrite o movimiento de escritoras feministas. Sus principales trabajos son *Going Solo* (1997), *To a Young Woman* (1997) y *Lopsided Justice* (inédito).

**Goretti Kyomuhendo** (n. 1965) también fue editora. Primera mujer ugandesa que participó en el Programa de Escritura Internacional de la Universidad de Iowa en 1997, también perteneciente a Femrite. Su primera novela es *The First Daughter* (1996), sobre la experiencia de las niñas que nacen en familias polígamas en las zonas rurales africanas y sus problemas para mejorar su condición social. Alaba la resistencia de las mujeres que trabajan sin cesar para superar la dominación patriarcal y la discriminación de género. *Secrets no More* (1999) retrata los problemas de los refugiados ugandeses y su resistencia en el exilio. *Whispers from Vera* (2002) es una confesión en primera persona de una mujer africana emancipada que describe y habla de sus relaciones con los hombres.

**Mary Karoro Okurut** (n. 1954) sirvió en la administración de Yoweri Museveni. Okurut critica las condiciones sociales en Uganda por medio de la sátira y la parodia. La educación y la autorrealización de la mujer son temas centrales en su obra. En *Invisible Weevil* (1998) compara la política ugandesa con la epidemia del SIDA y habla de los problemas de género. *The Official Wife* (2003) explora las contradicciones de la poligamia en un contexto cristiano. Otras obras son *The Curse of the Sacred Crow*

(1993), *Child of a Delegate* (1997) y la colección *Milking a Lioness and Other Stories* (1999).

### **2.5.2. POESÍA**

Sin duda, el escritor ugandés más destacado de todos los tiempos es **Otok p'Bitek** (1931-82). Si el keniano Ngugi wa Thiong'o es considerado el mejor narrador de África oriental, Okot p'Bitek es el mejor poeta.

La influencia de p'Bitek fue enorme. Varios jóvenes autores siguieron sus pasos en los años 60, entre ellos **Okello Oculi** (n. 1942), quien, de cultura Langi, muy próxima a las Acholi y Lúo, se graduó en ciencias políticas en la Universidad de Makerere y obtuvo un máster en la Universidad de Essex, UK y un doctorado en la Universidad de Wisconsin, Madison. Enseñó en la Universidad de Makerere y en Zaria, Nigeria.

Interesado por la intersección de literatura y política, Oculi se sirve de su pasado para producir largos poemas que mezclan diferentes tradiciones literarias pero se estructuran con imágenes, dichos y refranes africanos. Quiere afianzar la vida rural africana criticando la imitación de culturas dominantes.

Su primer poema, *The Orphan* (1968), se escribe en la “tradición de la canción” iniciada por Okot p'Bitek. A través de la figura de un huérfano, este largo poema dramático explora los problemas de los pobres en la sociedad postcolonial africana. Sus personajes se mueven entre la modernidad y la tradición, el pasado y el futuro. Utilizando una mezcla de verso y prosa, el poeta lamenta la pérdida de valores y tradiciones y la traición que supuso la independencia. En su primera novela, *Prostitute* (1968), Oculi comenta en prosa los problemas sociales que plagan el periodo de post independencia en Uganda utilizando a una prostituta, Rosa Nakintu. *Malak* (1976) y

*Kookolem* (1978) son poemas largos enmarcados en el régimen de Idi Amin. *Kanta Riti* (1972) es su segunda novela. Otros poemas se recogen en la antología de David Cook y David Rubadiri, *Poems from East Africa* (1971) y en su colección de 2000 *Song for the Sun in US*.

De la misma generación es **Joseph Buruga** (n. 1942), que habla de la pérdida de los valores africanos en un mundo occidentalizado en su obra *The Abandoned Hut* (1969), que tiene semejanzas con *Song of Lawino* y con *Orphan*, pero se diferencia en la opinión sobre cómo preservar las tradiciones autóctonas. Okot p'Bitek hace hincapié en los rasgos culturales como la música, danza, relatos, etc., mientras Buruga se fija en los aspectos morales como las relaciones familiares, actitudes ante los anticonceptivos y el aborto, la educación de los hijos, etc., en contra del afán y moral hedonista de los europeos. En este caso es un hombre el que critica a una mujer occidentalizada, Basia, que se aleja de su cultura y sus formas, aunque el poeta no avale completamente la hostilidad del hablante hacia la modernidad y el desarrollo.

**R. C. Ntiru** (n. 1946) fue compañero de estudios en Makerere del poeta keniano Onyango Ogotu, con el que firmó guiones para radio y relatos cortos. Participó en la edición de las dos revistas universitarias de Makerere, *Makererean* y *Penpoint*. Su libro de poemas más conocido es *Tensions* (1971). Es un ferviente defensor del panafricanismo, sin embargo, la métrica y la construcción formal de sus versos siguen los cánones de la poesía europea, lo que le ha acarreado críticas de distante y academicista. Este libro trata de temas contemporáneos de África Oriental. Su poesía reconoce la brecha entre pobres y ricos, la indiferencia de las élites locales y la comunidad internacional ante los problemas de la gente corriente. Es famoso su poema “The Pauper”, donde afirma que el destino del mendigo tiene un origen político y “First

Rain”, donde utiliza el decorado rural para hablar de temas como la pobreza, alternando desesperanza y esperanza.

**Taban Lo Liyong** (n. 1939) es una figura polifacética y un tanto controvertida e iconoclasta, pero original. De etnia Acholi, fue alumno de Okot p'Bitek en *Sir Samuel Baker School*, estudió en los EEUU, en particular en las Universidades de Howard y Iowa, y a la vuelta ascendió rápidamente en el panorama literario africano. A finales de los 60 se especializó en las tradiciones orales de los Lúo en el Instituto de Estudios Culturales de la Universidad de Nairobi y en 1968 entró en el Departamento de Inglés donde, junto a sus colegas Ngugi wa Thiong'o y Ognor Anyumba, quiso abolir el Departamento de inglés y crear un Departamento de Literatura que tuviera como finalidad estudiar las literaturas escritas y orales de los pueblos africanos. Ha enseñado en las universidades de Papua Nueva Guinea, Australia, Japón y Sudáfrica.

Su poesía entronca con toda la lírica de carácter oral, pero no sólo africana, sino también norteamericana, por ejemplo, el *blues* y la música *pop*. Su estética y actitud provocadoras recuerdan a la *Beat Generation* estadounidense. Como crítico y profesor está en contra de conceptos para él anticuados, como la negritud, el panafricanismo, el valor de la tradición, etc. y anima a su público a romper con todo lo anterior para construir una nueva identidad africana que no se fije en las diferencias, sino en lo que le aproxima al resto del mundo. En cuanto a su postura en relación con el compromiso de los intelectuales, es el contrapunto al keniano Ngugi, ya que piensa que es mínima la influencia política de los escritores y que la autonomía del artista no debe estar supeditada a ninguna finalidad social o ideológica. Es interesante la crítica que hace a Okot p'Bitek, con el que estudió, en su *Defence of Lawino* (2001).

Destacan su pasional ensayo sobre la literatura africana “Can We Correct Literary Barrenness in East Africa?” y el prefacio a *The Uniformed Man* (1971), donde afirma que la cultura y la naturaleza se han roto, por lo que el arte, que los refleja, también está roto. De ahí su gusto por lo fragmentario e incompleto, lo repetitivo e indeterminado.

Sus obras poéticas son *Eating Chiefs* (1971), *Frantz Fanon's Uneven Ribs* (1971), *Another Nigger Dead* (1972) y *Ballads of Underdevelopment* (1976). En sus relatos breves, *Fixions* (1968) y *The Uniformed Man* (1971) se ve su experimentación narrativa. Entre sus ensayos, algunos polémicos, están *The Last Word: Cultural Synthesism* (1969), *Another Last Word* (1990) y *Culture is Rutan* (1991). Además, podemos mencionar libros misceláneos que recogen meditaciones, ficción autobiográfica y reflexión meta-literaria: *Meditations in Limbo* (1970) y *Meditations of Taban Lo Liyong* (1978).

Cuando regresa a África en los 80, su poesía se hace más lírica e involucrada con los problemas africanos a través del prisma de su experiencia de exilio y retorno. Destacan *Carrying Knowledge up a Palm Tree* (1997) y *The Cows of Shamba* (1992).

**Timothy Wangusa** (n. 1942) es un poeta y novelista que enseña en la Universidad de Makerere y fue ministro de educación un tiempo. En su obra influye tanto el folklore como las formas poéticas occidentales, lo que se ve en *Salutations: Poems 1965-1975* (1977) y *A Pattern of Dust: Selected Poems, 1965-1990* (1994). Un tema recurrente es las relaciones de poder entre pobres y ricos, como en “Mother Teresa's Wish”, donde se satiriza el hábito occidental de honrar a los iconos del Tercer Mundo con carísimos banquetes, en vez de utilizar el dinero para aliviar la pobreza.

Su novela *Upon This Mountain* (1989) usa las técnicas del cuento tradicional africano para contar la historia de un joven ugandés que se hace mayor después de la Segunda Guerra Mundial. Se retrata el conflicto de la cultura occidental y los valores tradicionales y la hipocresía de los colonialistas y misioneros.

### **2.5.3. TEATRO**

En 1965 se creó en la Universidad de Makerere el primer grupo estable de teatro, que representaba habitualmente en 4 lenguas: inglés, luganda, swahili y Nyoro. David Cook y Betty Baker se plantearon el usar únicamente el inglés, que dominaban sólo una minoría de ugandeses, o usar también las lenguas vernáculas, aunque sus obras no fueran tan conocidas en Occidente. Se decidieron por lo último; sin embargo, si una obra tenía mucho éxito, se traducía al inglés, por ejemplo *The Famine* y *The Mirror*.

Los dramaturgos ugandeses más destacados son **Robert Serumaga** (1939-80) y John Ruganda (n. 1941). Serumaga nació en una pobre familia católica de Buganda, estudió gracias a becas y pudo ir al *Trinity College* de Dublín a estudiar economía. Aunque trabajó para el gobierno primero como economista y después como ministro de comercio con el Presidente Yusuf Lule, su interés fue el teatro. Fundó la Compañía Nacional de Teatro en 1967 y la *Theater Limited*, una compañía privada. Durante los 70 llevó sus obras por Europa y Asia, pero cuando Idi Amin subió al poder en 1972, el renacimiento cultural de los 60 sufrió un retroceso enorme por la presión política. Serumaga se quedó en Uganda excepto unos años. Desarrolló formas dramáticas basadas sobre todo en el ritual y el mimo, que pudieran representar el clima de violencia y muerte que dominó el periodo sin llamar la atención de la cruel clase política. Murió en circunstancias misteriosas en Nairobi en 1980.



Su primera obra de teatro es experimental, *A Play* (1967), y habla del desencanto del país tras la euforia de la independencia. En su única novela, *Return to the Shadows* (1969) se trata de la inevitabilidad de la muerte.

Su obra de teatro más famosa, *The Elephants* (1971), representa sus grandes preocupaciones: el efecto de la violencia política en las relaciones humanas, la tensión entre la obligación de recordar y el deseo de olvidar, y el papel de la muerte como árbitro final del destino. En *Majangwa* (1974) por primera vez aparece gente corriente, no intelectuales, como centro de la escena. Tiende al minimalismo en la escena, la acción y el diálogo centrados en la lucha entre un actor callejero ya mayor y su mujer, cuyas angustias y sentimientos se convierten en las de todo el mundo. Esta obra se aleja del teatro burgués, tomando elementos de ritual, mito y leyenda. En sus obras finales, *Renga Moi*<sup>12</sup> y *Amanyirikiti* (1972), el autor abandona el diálogo para explorar los temas de la violencia y la muerte por medio del mismo, el baile y la coreografía ritualística.

**John Ruganda** (n. 1941), muy influido por Soyinka, ha dado a conocer sus obras sobre todo en el exilio. Su carrera en el teatro comenzó cuando era estudiante en la Universidad de Makerere. Tras graduarse en 1967, trabajó en una editorial y fue profesor asociado de escritura creativa en Makerere. Se mudó a Kenia y fundó el *Free Traveling Theatre* en el Departamento de Literatura de Nairobi. Durante los 70 y los 80 enseñó y promocionó el teatro en Kenia. Hizo un doctorado en Canadá y luego enseñó teatro en la Universidad del Norte de Sudáfrica.

Como dramaturgo y director, se le asocia con el teatro minimalista, con autores como Atole Fugard y Wole Soyinka, frente a un teatro más grandilocuente de Ebrahim Hussein y Ngugi wa Thiong'o. Sus obras fluctúan entre las relaciones personales en la

---

<sup>12</sup> Ver p. 95.

vida burguesa común y la necesidad de hablar de política y moral, encuadrando todo en una matriz alegórica.

Dos primeras obras son *Black Mamba* (1971), que habla de las relaciones personales, sociales y sexuales entre un antropólogo blanco, su siervo negro y su mujer, que es a la vez amante del primero, y donde surgen cuestiones de clase, raza y prejuicios, y *Convenant with Death* (1971), cuyos personajes tienen un papel alegórico más que personal. *The Burdens* (1972) es una obra burguesa parecida a las de Ibsen combinada con la ira de John Osborne y los “angry young men” para producir uno de los retratos más devastadores del fracaso postcolonial. *The Floods* (1980) habla del papel del arte en la sociedad. En *Music Without Tears* (1982) y *Echoes of Silence* (1986) el autor no consigue el equilibrio entre lo personal y lo alegórico, tendiendo a esto último. En *Igereka and Other African Narratives* (2002), Ruganda experimenta con la épica y la narrativa oral.

**Elvania Namukwaya Zirimu** (1938-1979) fue actriz, escritora de cuentos y dramaturga. Destacan *Family Spear* (1975), una obra en un solo acto que trata del género y las tensiones generacionales en una familia donde se supone que el hombre es el proveedor, pero la mujer trabaja mucho más duro, o *Snoring Strangers*, producida en 1973, basado en los rituales aldeanos. Su obra más conocida es *When the Hunchback Made Rain*, producida en 1970, que dramatiza la interacción entre seres humanos y poderes sobrenaturales. Los humanos sufren la amenaza de una sequía y tienen que hacer un sacrificio a Dios. El jorobado sirve de intermediario entre la gente y Dios, porque los pobres no pueden tener relación directa con Él. La obra alaba la astuta habilidad de los más débiles para ser dueños de su destino sin tener que contar con la generosidad de las élites “sobrenaturales”.

**Austin Bukenya** (n. 1944) es novelista, poeta, teórico literario, actor y dramaturgo. Nació en Masaka, Uganda y estudió en Tanzania e Inglaterra. Su obra de teatro en verso *The Bride* se representó por primera vez en 1973 y presenta el conflicto entre una generación de jóvenes africanos que se definen como modernos y un grupo de viejos que se consideran custodios de la tradición.

Su otra obra de teatro, *The Secrets* (1968), también utiliza el idioma local pero no es tan completa como *The Bride* en estructura y lenguaje. Su novela *The People's Bachelor* (1972) es un desternillante examen de los excesos de las élites educadas de África, que se bañan en placeres y en teorías de cambio social mientras la comunidad a su alrededor sufre la pobreza.

Además de poesía, Bukenya es un investigador pionero de la literatura oral que ha sabido alejarse del sabor nacionalista de los 70 para que este tema adquiriera seriedad como disciplina. Así, *African Oral Literature for Schools* (1983), coeditada junto con Jane Nandwa, ofrece las definiciones y procedimientos de clasificación en el estudio de la literatura oral de la región. *Understanding Oral Literature* (1994) recoge sus ensayos sobre el arte oral junto con los de Wanjiku Mukabi Kabira y Okoth Okombo. En sus obras, el autor advierte contra la tendencia de considerar la literatura oral como una “reserva” de los africanos, pues piensa que es una forma dinámica que incluso utilizan las sociedades más avanzadas tecnológicamente para representar la cercanía del arte y la comunicación diaria.

**Cliff Lubwa-p'Chong** (1946-97) explora las culturas de las comunidades tradicionales de Uganda en el momento del cambio del colonialismo al postcolonialismo. Dramaturgo político, la mayoría de sus obras se representaron sin ser

publicadas: *Generosity Kills* (1975), *The Last Safari* (1975), *Words of my Groaning* (1976) y *The Minister's Wife* (1982).

**Mukotani Ruyendo** (n. 1949) escribe una colección de tres obras, de las cuales la primera es *The Barbed Wire and Other Plays* (1977), sobre una revuelta de campesinos ugandeses que quieren que les devuelvan sus tierras, que se ha apropiado Rwambura, el rico del pueblo; la segunda se titula *The Contest* (1977) y usa recursos literarios orales de las comunidades africanas; y la tercera, *The Storm Gathers*, dramatiza las consecuencias de un golpe militar.

## **CAPÍTULO TERCERO: ESTUDIO DEL LENGUAJE: LA LITERATURA POPULAR, ORAL TRADITION, EN SOL.**

En este capítulo, vamos a estudiar el poder de la palabra hablada y la tradición oral en África, y en concreto las dos formas orales que utiliza p'Bitek en SOL: la canción Acholi y el monólogo dramático. Además, analizaremos el ritual verbal del poema para ver sus relaciones con el mundo poético más tradicional. Para ello, vamos a estudiar el vocabulario de un texto representativo de SOL, la semántica de ese vocabulario, haremos el análisis gramatical desde la perspectiva de la estadística lingüística, y el análisis del texto elegido con todas las figuras del habla que en él aparecen. Por último, hablaremos de la cuestión del lenguaje, es decir, el debate entre la utilización del lenguaje del colonizador o las lenguas autóctonas, para explicar por qué p'Bitek tradujo la obra del Acholi al inglés.

### **3.1. LA PALABRA HABLADA**

En África, la palabra tiene un poder y una fuerza creadora, mágica y simbólica. En algunos mitos genesíacos la palabra interviene junto al soplo divino que insufla la vida a la criatura humana (mito de los Baluba y de los Dogón, por ejemplo), como en el Génesis Bíblico. Numerosos mitos nos enseñan que la palabra y los signos gráficos son de origen divino (por ejemplo, entre los Mandé), y en numerosas lenguas africanas, el símbolo tiene relación directa con las creencias trascendentes:

*El símbolo es el instrumento a través del cual el hombre logra la comunicación con la realidad sobrenatural y accede a un nivel superior de conocimiento (Álvarez Martínez 2009: 138).*

Así, por ejemplo, entre los Dogo, “fallar a un símbolo” es cometer una falta grave y perder la correspondencia entre lo visible y lo invisible, y entre los Acholi,

“romper un tabú” significa romper con una norma, cometer una falta que significará romper la armonía entre el mundo físico y espiritual y, por tanto, traerá algún mal a la persona o a la aldea.

También en la tradición cristiana la palabra se relaciona directamente con la divinidad:

*Al principio ya existía la palabra,*

*la palabra se dirigía a Dios*

*y la Palabra era Dios (Juan 1, 1),*

y en la tradición hebrea del Golem, la palabra *emet*, que significa “verdad”, otorgará la vida a la criatura de barro. Igual que Dios creó el universo a partir de las 22 letras, los hombres pueden crear vida si conocen las combinaciones adecuadas.

Asimismo, los esquimales dicen:

*En aquel tiempo las palabras eran magia.*

*La mente humana poseía poderes misteriosos*

*Y una palabra pronunciada a tiempo*

*Podía tener extrañas consecuencias:*

*Podía de improviso dar vida*

*Y lo que el hombre quería lo tenía.*

*Bastaba con decirlo (López-Vega 2009: 13).*

En los poblados del África subsahariana, bajo unos majestuosos y centenarios árboles se reúnen regularmente los ancianos y notables de la aldea, solos o con el grupo más amplio de iniciados, y en ciertos casos, con todos los implicados en un conflicto que haya que resolver. Es el “árbol de la palabra”, bajo el cual se habla, se escucha, se resuelven conflictos, se fijan fechas para las celebraciones y se baila. La gente del

poblado se reúne en comunidad en torno a la palabra. Estas reuniones también reciben el nombre de *African palaver* y en verdad que recuerdan las conversaciones socráticas.

La palabra (hablada) es el centro de la vida en las culturas africanas, ya que gracias a ella los hombres reciben la fuerza vital y alcanzan el sentido de la vida al transmitir la historia y la tradición del grupo, es decir, al unir a la comunidad por medio de sus historias, su sabiduría y su relación con los antepasados y espíritus: “*La palabra es un precioso y apreciado bien común que hay que intercambiar*” (Reche F. julio 2009: 34).

Existen muchos dichos que corroboran la importancia de la palabra: “Es bueno que la palabra vaya y venga porque es bueno recibir las fuerzas de la vida” (dicho dogón), “Al sabio no se le conoce por el ojo, se le conoce por la oreja”, “A la persona se la atrapa con su palabra” (proverbio bámbara), etc.

Sólo un hombre completo y maduro tendrá derecho a participar en las asambleas de las palabras y tendrá la madurez suficiente para no hablar a la ligera, sino con responsabilidad, pues la palabra también puede llevar a la muerte.

El *griot* es el hombre que transmite la tradición oral del pueblo, el líder de la palabra hablada, con un papel importantísimo dentro de la comunidad, lo mismo que los *seanchaí* irlandeses, que son los “que saben cosas”, “los que cuentan cosas”, o los “habladores” machiguengas del Perú (Vargas Llosa). Pero la mujer también tiene un papel importante, pues es la que se encarga de la educación de niños y niñas hasta la iniciación (en la cultura Lúo es una mujer mayor, generalmente viuda, llamada “*pim*” la encargada de esta educación).

Durante siglos, por tanto, la sabiduría, las experiencias, la historia y los mitos se han transmitido por medio de la palabra oral, lo que se denomina “literatura oral”,

“oratura”, “tradición oral”, “folklore”, etc. Joel Abedeji define la tradición oral como “*the complex corpus of verbal or spoken art created as a means of recalling the past*”, basado en “*the ideas, beliefs, symbols, assumptions, attitude and sentiments of peoples*” y adquirido “*through a process of learning or initiation and its purpose is to condition social action and foster social interaction*” (1974: 134, 136).

Hay muchas formas dentro de la literatura oral: adivinanzas, trabalenguas, refranes, poesía, leyendas, mitos del origen y de héroes, historias etiológicas, y cuentos populares. Estos géneros pueden interactuar, pues en las narraciones podemos encontrar canciones y refranes, por ejemplo, o un refrán puede alargarse en forma de canción o narración. Abedeji clasifica la tradición oral en dos: literaria e histórica. La literaria incluye géneros poéticos (como *oriki*, cantos de alabanza y tótems, poemas de adivinación y canciones), así como proverbios, parábolas y encantaciones. La categoría histórica incluye narraciones basadas en mitos, leyendas y canciones históricas o épicas. Harold Scheub (1985) divide la tradición oral en tres: la adivinanza y el poema lírico; el proverbio; el cuento, la poesía heroica y la épica.

Existen otras clasificaciones de literatura oral y, aunque no nos vamos a detener a explicarlas pues no nos parece crucial para nuestro estudio de SOL, sí que creemos que mencionarlas nos ayudará a situar la canción que tenemos entre manos dentro de un corpus más amplio. Por ejemplo, Miruka O. (1994: 44), cuya obra se centra sobre todo en la literatura oral de África Oriental, divide la literatura oral en: prosa, poesía y música, y drama. A su vez, en la prosa distingue entre narraciones y formas cortas, incluyendo en las últimas los dichos (refranes, adagios, apotegmas, aforismos, sentencias, máximas, eslóganes, expresiones hechas y eufemismos) y los juegos de palabras (adivinanzas, albures y trabalenguas).



Abrahams R. D. (Miruka 1994: 45-46) clasifica las representaciones orales en: género conversacional (vulgarismos, jergas, coloquialismos, lenguajes especiales, intensificadores, nombres, refranes, supersticiones, encantamientos, maldiciones, nemónica, oraciones, insultos, réplicas tradicionales), teatral (adivinanzas, bromas, concursos verbales, canciones, juegos y bailes, deportes de espectadores, debates y concursos tradicionales, actividades como festivales, rituales religiosos y teatro popular), ficticio (fábulas, cuentos, repuestas cantadas, épica, balada, lírica, panegíricos, himnos, leyendas, anécdotas, chistes y otras formas narrativas) y estático (pintura folklórica, escultura folklórica y diseño folklórico).

El estudio de la literatura oral es un fenómeno reciente en África, porque fue un tema desprestigiado en la época colonial, y ha tardado en quitarse los prejuicios de encima. Pero es un tema que preocupa no sólo a África, sino a muchas culturas y muchas literaturas, como por ejemplo la griega (Homero), la épica eslava (Albert Lord), etc. *Beowulf* y *El Mio Cid* forman parte de la literatura oral, incluso Shakespeare escribía sus obras pensando que no serían leídas, sino representadas. Hoy en día la oralidad coexiste con la literatura escrita no sólo en África, sino en nuestras sociedades occidentales.

Su estudio está creciendo y adquiriendo importancia en todas las universidades africanas. Actualmente se considera no sólo desde un punto de vista antropológico para el estudio de las tradiciones, sino multidisciplinar. Desde el punto de vista literario se estudia su literariedad, o, como decía Roman Jakobson, “*that which makes a certain work into a literary work*” (cit. en Nkem Okoh: 8). Así, Jane Nandwa y Austin Bukonya definen la literatura oral como “*those utterances, whether spoken, recited or sung, whose composition and performance exhibit to an appreciable degree the artistic*

*characteristics of accurate observation, vivid imagination and ingenious expression* (1983: 49, cit. en Gikandi 2007: 134). Estos estudios contribuyen al conocimiento de las capacidades creativas del entorno africano y a la eliminación de los prejuicios eurocéntricos.

La literatura occidental ha asociado siempre la literatura con la escritura, por lo cual ha negado la existencia de la literatura en las sociedades no letradas, como es el caso de África. El erudito occidental no ve en formas imaginativas como el cuento, la canción, la adivinanza, el refrán o el teatro una sensibilidad artística digna de estudio. Pero hoy día podemos decir que la literatura oral es un fenómeno único y acabado, un medio de expresión vibrante y vivo, con sus propias características y funciones y con su propia calidad estética.

P'Bitek rechaza la definición de “literatura” como conjunto de las formas imaginativas puestas por escrito, pues para él la literatura no es sólo escrita:

*“We are forced to reject this elitist, restrictive and discriminatory definition; and to frame instead a dynamic and democratic definition by which literature stands for all the creative works of man expressed in words. Writing is a mere tool for expressing ideas”* (p'Bitek 1973: 6).

Para evitar este problema, el lingüista y crítico literario ugandés Pio Zirimu inventó el término “oratura” para referirse a la literatura que no es escrita, sino que se transmite de manera oral de generación en generación, de lugar en lugar y de boca en boca.

La relación entre la literatura oral y la literatura escrita se estudia en crítica literaria africana. Por ejemplo, en 1968 Bernth Lindfors estudió la deuda de Achebe con las tradiciones Igbo, Moore estudió la relación entre la poesía de Awoonor y las

canciones tradicionales Ewe, etc. La influencia de las tradiciones orales en la literatura escrita africana contemporánea es enorme, especialmente en poesía. Poetas como Okigbo o p'Bitek han pedido prestados símbolos, imágenes, refranes, mitos y otras técnicas estilísticas tradicionales que han enriquecido su literatura.

Osuagwu considera la poesía “tradicional” como la que es propia del pueblo rural africano. No importa si es escrita o es oral, lo importante es que la forma, el tema, el estilo y el lenguaje envíe “*ripples of passion down the nervous system of the average countrysider*” (Osuagwu 1988: 2). En cambio, considera que la poesía “moderna” es fruto del urbanismo, el colonialismo, la tecnología y la educación, a la que se le suma la decadencia como resultado de todos estos factores. Por supuesto, está convencido de que p'Bitek es un poeta tradicional, si bien vestido de modernidad.

Según Chinweizu (1985), existen tres grandes tendencias en poesía africana durante el periodo 1950-75:

1. Los euromodernistas, que imitaban las prácticas de los modernistas anglosajones del siglo XX, entre los que encontramos a Wole Soyinka, J. P. Clark y el primer Christopher Okigbo,
2. Los tradicionalistas, que intentaban hacer una poesía en lengua inglesa con los elementos de la poesía tradicional africana, entre los que encontramos a Mazisi Kumene, Kofi Awoonor, Okot p'Bitek y el último Okigbo,
3. Los que están en medio, sin características distintivas, como Gabriel Okara, Lenrie Peters o Dennis Brutus.

Los primeros, de la escuela poética Ibadan Nsukka de Nigeria, promovieron, según Chinweizu, una escuela anticuada, poco musical, oscura e inaccesible, llena de imagería importada, es decir, divorciada de las tradiciones orales, con algún intento de

revitalismo, pero sin alma. Chinweizu está en contra del oscurantismo gratuito, de la imitación de lo europeo, de una poesía demasiado formalista basada en una sensibilidad extranjera, de la ambigüedad, de la sintaxis retorcida y la necesidad de las notas a pie de página para explicar lo que se quiere decir.

En cambio, el crítico aboga por una poesía tradicionalista, que utiliza la imaginería, los refranes, lamentos, invocaciones e insultos africanos auténticos, una poesía que habla directamente con la gente y no con los académicos, que comunica y que imita la oratura.

Una de las principales características de la oratura es la economía de medios. Esto se manifiesta en la densidad de significados de los refranes y en la épica, cuentos populares y crónicas de la corte. La oratura da importancia a la lucidez, la sintaxis normal y las imágenes precisas y adecuadas. En la oratura se necesita una estructura eficiente y una logística para llegar al clímax sin tediosos e innecesarios desvíos, así como una lírica del discurso, musicalidad, fluidez, intensidad emocional, poder evocativo, corrección en las imágenes y los personajes, fidelidad a las formas y temas tradicionales y un compromiso con el tema social. Dice que el poeta debe presentar a las audiencias o los lectores lo que ellos son, su propia vida, más que los problemas psicológicos y privados del poeta (a menos que sean en sus manifestaciones públicas), para que esta poesía sea realmente africana aunque esté escrita en otra lengua:

*Because in Africa we recognize that art is in the public domain, a sense of social commitment is mandatory upon the artist (Chimweizu 1985: 252).*

Esta idea está en consonancia con lo que p'bitek considera que debe ser la literatura:

*“Literature is the communication and sharing of deeply felt emotions. The aim of any literary activity must be to ensure that there is communication between the singer and the audience, between the story-teller and his hearers. There must be full participation by all present” (p’Bitek 1973: 22).*

Sin caer en la demonización que hace Chimweizu de la poesía de autores tan importantes como Soyinka, sí que estamos de acuerdo en que una poesía como la de p’Bitek es más comunicativa y más africana, por lo que puede llegar a más gente y emocionar a un público más amplio. Su uso de la canción Acholi y de formas como refranes, repeticiones, apóstrofes, imágenes del imaginario de este pueblo ugandés, etc. le hace autor de la mejor poesía tradicional de Uganda.

Nkem Okoh (1993) va más allá y cree que p’Bitek, no sólo toma prestados aspectos formales y culturales de la literatura oral Acholi, sino que SOL es literatura oral llevada a la forma escrita, haciéndola así preservar en el tiempo.

En adelante nos dedicaremos a probar que SOL está dentro de la tradición oral del pueblo Acholi: iremos señalando las técnicas de la oratura y las veremos reflejadas en SOL. Más tarde analizaremos el mundo de las ideas tomadas del mundo Acholi presentes en SOL, ya que el poema está inmerso en una cultura que es identificable y el crítico debe ir más allá de lo meramente literario para conocer la filosofía, la religión, la historia, la forma de vida, etc. de la comunidad a la que el poema pertenece. Pero primeramente, tenemos que analizar la elección del término “canción”, que pone a la obra ya en un contexto tradicional y oral cercano a la audiencia: *Song of Lawino* o Canción de Lawino (subtítulo: *A Lament*).

### 3.2. LA CANCIÓN ACHOLI

La cultura tradicional Acholi es una cultura viva en la que el folklore contribuye al gobierno de la sociedad. El folklore es tan antiguo como la sociedad, forma parte del subconsciente de ésta. Un género tradicional profesionalizado es la canción o *wer*, acompañada siempre de un instrumento, ante una audiencia en un momento concreto de la vida Acholi, y unida al baile. Un cantante puede crear nuevas canciones, que se convertirán en públicas y serán usadas por otros cantantes, que podrán hacerlas suyas y modificarlas.

Según D. E. Ongo, las canciones son “*the books of our ancestors*” (cit. en Masonetta Smiley 1976: 46) y sirven para que no se olviden las guerras de los antepasados, las hambrunas y desastres, para hablar de amores, reinos, recordar a los muertos, etc. Todo se plasma en la canción, que sirve a la comunidad para que estas cosas se recuerden a lo largo del tiempo. Además, la canción está viva porque es expresión de lo que el pueblo piensa y cree, de los valores morales, del sentido del humor, los miedos y la alegría, enseña a los niños lo que les va a ser útil para la vida en grupo, etc., es decir, tiene una función social.

Tres características principales diferencian la literatura oral de la escrita y fundamentalmente la primera de éstas (Miruka: 88-95):

1. *Interpretación (performance)* oral, es decir, se usa la palabra hablada y, por lo tanto, hay una dependencia de los rasgos suprasegmentales del lenguaje, rasgos como el tono, el volumen o la entonación, que puede hacer variar el significado y el tono del poema. El texto no es fijo, sino que puede alargarse o acortarse dependiendo de las necesidades del momento, de la audiencia, la situación, etc., es decir, que el poema es elástico y

espontáneo (aunque no totalmente). Existe una audiencia excepto en poemas “privados” como los poemas amorosos que cantan las jóvenes cuando van al río. Al haber una interpretación o dramatización, se usa el cuerpo, el rostro y el movimiento para reforzar las palabras y la voz, se usa vestuario y parafernalia especial y hay acompañamiento de instrumentos (tambor, cascabeles o lira). Por este motivo, a veces se confunde el poema con la canción, aunque no sean lo mismo. Una canción puede no ser poesía y una poesía puede no ser cantada. A veces, el poema/canción es recitada/cantada por un solista, pero también puede haber un coro que cante el estribillo, e incluso dos partes que se complementen (tipo antífona).

2. *El estilo:* aunque esta característica no sea exclusiva de la poesía oral, sí que es imprescindible e inseparable de la poesía tradicional. Destaca el uso de la repetición: se repiten los sonidos (aliteración, asonancia, rima, onomatopeya, ritmo), las palabras, los versos, el estribillo, las ideas o las emociones. También hay paralelismo, que ayuda al contraste y la comparación. La repetición tiene una finalidad estética, temática y memorística. La poesía oral también utiliza imágenes (símbolos, metáforas, símbolos, hipérboles, personificaciones) y expresiones hechas, como dichos y refranes locales tomados del entorno en el cual está inmersa.
3. *La composición:* la poesía oral está compuesta por un poeta, un cantante, recitador o intérprete, pero después se convierte en parte de la comunidad al formar parte del repertorio de otros poetas que pueden modificarla

dependiendo de la situación y el público, que no escucha en silencio y de manera neutral, sino que participa en el evento.

Los folkloristas, basándose en la visión romántica de África como una sociedad igualitaria, donde primero está la comunidad y luego el individuo, creen que la composición del poema es comunal, que todo el pueblo es poeta o puede serlo. Es cierto que en el poema oral importa más la función social que el propio autor y también es cierto que se transmite rápidamente y así se convierte en algo público, que se modifica con el paso del tiempo y según pasa por varios intérpretes. Pero también es cierto que el poema lo compone alguien en primer lugar. En contra de los folkloristas, el punto de vista de la especialización de la poesía oral se fija en los poetas y cantantes especializados, que requieren de aprendizaje y dedicación. Ejemplos son el bardo ruandés que canta poemas dinásticos, el *dabtera* etíope, el sacerdote yoruba ifa, el instrumentista naga Acholi, etc. En resumen, la especialización y el populismo coexisten:

*In a way then, poetry is both specialist and populist in as far as there is need to acknowledge individual authors, and also in as far as the poem becomes public property on performance and in many cases involves more than one person (Miruka 1994: 95).*

Okot p'Bitek dice que el poeta es un agente de la sociedad que tiene el talento, que otros no tienen en su comunidad, de destilar los pensamientos, alegrías, temores, ira o pena, no sólo del individuo, sino de todo el grupo, para verterlo en poemas melódicos. Luego, estas palabras serán cantadas



en la arena y el público las bailará al ritmo de los tambores y las calabazas.

No hay baile sin canción, no hay canción sin baile.

Ya hemos comentado la formación de p'Bitek en la canción y el baile Acholi y su fidelidad a la cultura de su pueblo, lo cual influyó en todo su arte. En 1953 publicó su primera novela, *Lak Tar*, en Lúo, a la cual siguieron *Wer pa Lawino*, que no pudo ser publicada, su tesis dedicada a la literatura oral de los Acholi y los Lango, el estudio de la poesía Lúo que recogió en *Horn of my Love* y su antología de cuentos, *Hare and Hornbill*. En los festivales de Gulu disfrutó en la arena del baile y como Director del Centro Cultural Ugandés, promovió el baile, el teatro y todas las artes tradicionales en general.

Su padre era un cuentacuentos reputado y su madre era una cantautora (34 de sus canciones aparecen en *Horn of my Love*). El nombre de Lawino, de hecho, es uno de los nombres de su madre, Lacwaa Cerina (significa “nacida con el cordón umbilical alrededor del cuello”), quien también había sido *Chief of girls* del Clan Palaro.

La importancia de la canción entre los Acholi se hace explícita en SOL:

*You dance with confidence*

*And you sing*

*Provocative songs,*

*Insulting and abusive songs*

*Songs of praise*

*Song of broken loves*

*Songs about shortage of cattle,*

*Most of the songs make someone angry (42).*

Lawino comenta así las canciones que se cantan en la arena, en los bailes de los jóvenes (*orak*). Todo es posible en estas canciones, se puede hablar de amor, de los problemas diarios, se pueden expresar alabanzas, y no quedan fuera las provocaciones y los insultos.

Lawino es una buena cantante, y eso le da prestigio entre sus compañeras y entre los hombres:

*I sang sweetly*  
*When I was grinding millet*  
*Or on the way to the well,*  
*Nobody's voice was sweeter than mine!*  
*And in the arena*  
*I sang the solos*  
*Loud and clear*  
*Like the okilo bird at sunset (48).*

Las niñas casaderas Lúo cantaban unas canciones de amor llamadas *oigo* cuando visitaban la cabaña (*simba*) de los hombres que cortejaban. Las niñas ensayaban por el bosque o cuando iban a por agua. Aunque expresaran emociones tristes y casi histéricas, la cantante cantaba a la manera de un pajarillo y repetía sin parar. Estas canciones eran un orgullo para las cantantes y para la comunidad en general. Ocol odia estas canciones como odia todas las tradiciones en general y por eso quiere acabar con ellas:

*We will arrest*  
*All the village poets*  
*Musicians and tribal dancers,*  
*Put in detention*

*Folk-story tellers*

*And myth makers,*

*The sustainers of*

*Village morality (SOO 129).*

En el cap. 4 de SOO, Ocol arremete contra el cantante más famoso de *nanga* de Acholilandia, Onal Lakang, que fue apresado por cantar una canción de protesta contra el Comisario del Distrito porque éste envió a todos los hombres capaces a trabajos forzados. Estuvo dos años en la cárcel y se cambió su nombre a Adok Too por un poema que escribió en la cárcel:

*Adok Too,*

*Adok Too,*

*Kono apoto i wi munu.*

\*

*If I could become Death,*

*If I could become Death,*

*I would fall on the white man (O. p'Bitek 1974: 13).*

Existen 5 subgéneros de canciones: canciones de niños, canciones históricas, canciones funerales (*dirges*), canciones satíricas y canciones de posesión de espíritus. Okot añade a éstas las canciones de guerra y las canciones de amor.

En SOL se mezclan los tipos:

1. La sátira domina al principio (10 primeras secciones). Las canciones satíricas Acholi contienen críticas abiertas (danzas *orak*, que Okot denominaba de *poetic justice*) a los que no se amoldan a las normas sociales. Ocol y Clementina se alejan de la sociedad tradicional y, por tanto, mueren para esa

comunidad, que es lo que Lawino lamenta. Esta sátira, que algunos comparan con el verso goliardo, con Skelton, con las quejas Isabelinas o la sátira de Swift, no es más que literatura oral Acholi, según explica el mismo p'Bitek cuando habla de ésta en *Horn of my Love*:

*“These poems do not cause social strife among the clansmen. On the contrary, they provide a channel through which members of this close-knit group pour out their grievances and jealousies against one another, in public. These attacks, with all the abuse, ridicule and cruel insults, act as a cleansing activity”* (p'Bitek 1974: 155).

La misma sociedad Acholi es competitiva (*When a girl knocks you /Strike back* (42), *No one touches another's testicles* (42)), vigorosa, fuerte, y el silencio es característico tan sólo de los brujos. Todo se dice abiertamente: *You sing provocative songs, /Insulting and abusive songs* (42) y se enseña sin pudor: *It is danced in broad daylight /In the open, /You cannot hide anything* (43). El insulto y la crítica son propios de las canciones Acholi.

Ejemplo de canción satírica es:

*Her lips are red-hot  
Like glowing charcoal,  
She resembles the wild cat  
That has dipped its mouth in blood* (37).

Esta parte satírica termina con una nota de lamento reminiscente de los cantos funerales:

*But when Death comes  
To fetch you*

*You do not resist.*

*You cannot resist! (102).*

2. Luego se adopta el modo crítico directo de las canciones *bwola*, *otolo* y *apiti*, modelo que es muy apropiado para criticar a los políticos (sección 11) y a los misioneros católicos (sección 8). El paso de la sátira a la crítica abierta es sutil en SOL. El cantante se quita la máscara, explota de enfado y quiere corregir lo que se ha hecho mal. Okot dice: “*I really hold that an artist should tease people, should prick into everybody so that they do not go to sleep and think everything is fine*” (Lee Nicholas 1981, cit. en Okumu 1992:13). En SOL, los puñales de Okot van dirigidos a la clase media y educada de africanos que heredaron el sistema multi-partidos introducidos por sus maestros coloniales con el fin de sembrar la discordia entre los africanos. Los políticos están más preocupados por sus estómagos que por eliminar la pobreza, la enfermedad y la ignorancia, mientras las masas nunca se benefician del botín y la política rompe la familia:

*I do not understand*

*The meaning of Uhuru!*

*I do not understand*

*Why all the bitterness*

*And the cruelty*

*And the cowardice,*

*The fear,*

*The deadly fear that*

*Eats the heart*

*Of the political leaders!* (107).

3. Y al final (caps. 12 y 13) hay un lamento que recuerda a las canciones funerales o *dirges*. De hecho, el subtítulo de la obra es *A Lament*. Lawino lamenta la “muerte” de Ocol en dos niveles: la pérdida de un marido que no puede consumar su matrimonio, y la pérdida del Hijo del Jefe, que ahora sigue las costumbres europeas en vez de las de su pueblo:

*Let us mourn the death of my husband,*

*The death of a Prince*

*The Ash that was produced*

*By a great Fire!* (116-7).

Sin embargo, hay una pequeña esperanza de que Ocol cambie y, a pesar de que sus lágrimas son inútiles, Lawino baila con su *nanga* antes de retirarse de la competición con Tina:

*Let me dance before you*

*My love*

*Let me show you...*(120).

Aunque no se puede decir que SOL sea una canción Acholi como tal, ya que:

- a) es escrita (y por tanto no efímera),
- b) es demasiado larga
- c) y no tiene melodía (en una entrevista, p'Bitek cuenta su frustración cuando quiso leer a su madre el primer borrador de SOL y ella le pidió que, si era una canción, se la cantase. Su madre le escuchó pero dijo: “*I wish there was some tune to it*” (Lindfords, “Interview with Okot”: 283, cit. en Ramazani 2001: 6),

sí que podemos decir que la poesía de p'Bitek posee características de literatura oral tomadas de la canción Acholi, entre ellas, como veremos a continuación, el humor y la ironía, el símbolo, el refrán, el símil y el apóstrofe, además de un ritmo y un estilo más vocal que visual.

Además de imitar la canción Acholi, en SOL se incluyen canciones o retazos de canciones Acholi típicas. Lawino, por ejemplo, canta sus canciones de alabanza:

*O! Lawino!*

*Come let me see you*

*Daughter of Lenga-moi*

*Who has just shot up*

*Young woman come home!*

*O Lawino!*

*Chief of the girls*

*My love come*

*That I may elope with you*

*Daughter of the Bull*

*Come that I may touch you (78)*

Las canciones de alabanza (*praise-names* o *mwoc*) son poemas cortos que se gritan en algunos momentos críticos como una pelea, la lucha, la caza, el baile, etc. Se llaman así porque van unidos a un momento de orgullo, pero más que nombres de alabanza, son poemas personales que identifican al individuo, como su cuerno o su trompeta. También existen nombres de alabanza del Clan, que cantan la fuerza y la gloria del mismo: *We are like the hottest pepper oh; [...] / We make the enemy run, oh* (p'Bitek 1974: 174).

Se incluye también una nana:

*O baby*

*Why do you cry?*

*Are you ill?*

*O baby stop crying*

*Your mother has fried the aluru bird*

*In ghee!* (115).

Se incluyen canciones como la de Odure, que es un niño que se quemó el pene porque se acercó demasiado al fuego de la cocina, como los hombres que se arriman demasiado al fuego y de los cuales hay que librarse con el humo de la madera del *labwori*:

*Odure, come out*

*From the kitchen.*

*Fire from the stove*

*Will burn your penis!* (60).

La canción donde un hombre pide a su padre que reúna la dote para que pueda tener una mujer en casa (*O father /Gather the bridewealth /That I may bring a woman home* (79)) es la primera parte de la canción tradicional *Wora kel lim* (*Father, bring the bridewealth, /Let me bring my love home* (p'Bitek 1974: 48)).

La canción funeral *Fate has brought troubles /Son of my mother /Fate has thrown me a basket* (83) es una parte de la canción *dirge Woko okelo ayela* (*Fate has brought troubles [...] Fate has thrown me the largest basket to fill with dead children* (p'Bitek 1974: 133)).



Casi al final del poema se incluye *She has taken the road to Nimule* (120), la canción sobre *the Chief of all women, Alyeka, the brown one: Okwanyo ger Lumule* (*She has taken the road to Nimule; /She will return tomorrow. /As she walked away her buttocks danced* (p'Bitek 1974: 42)).

Muchas veces las palabras de Lawino recuerdan la letra de canciones del folklore Acholi y que p'Bitek recogió fundamentalmente en *Horn of my Love*. Cuando dice *Words cut more painfully than sticks!* (16), está recordando una canción *orak* que dice: *Kop loyo ado* (“Las palabras duelen más que un palo”) (Heron 1976: 47); asimismo, el recuerdo nostálgico de los tiempos pasados con Ocol: *...only recently / We would sit close together, touching each other!* (21), es un eco de una canción funeral que empieza *Ceng pud bedo / Gikwed cware atena* (“Solía sentarse con su marido, tocándose”) (Heron 1976: 48); la tradición oral también influyó en el ataque de Lawino a su marido porque *the dark glasses ... cover up / The husks of exploded eye balls* (49), que repite la idea de una canción *orak* contra un profesor, cuyas gafas le permiten leer los libros del hombre blanco pero como nunca levanta la vista, sus ojos han muerto para los de alrededor.

Como vemos, hay multitud de extractos de canciones Acholi reales, así como ecos de otras. SOL está claramente relacionada en contenido, tono y estilo con las canciones Acholi. Incluso su línea de tres acentos es lo que más parecido al verso Acholi y el que usaron por esa misma época poetas africano-orientales como Taban lo Liyong, John Mbiti, Joseph Mutiga o John Ruganda.

### **3.3. EL MONÓLOGO DRAMÁTICO**

SOL se encuadra también dentro del formato de “monólogo dramático”. En la tradición europea, el monólogo dramático es una forma en verso para ser hablada que

nos dice mucho de los sentimientos del hablante y se dirige a una audiencia. Tiene su origen en la literatura victoriana, cuando un personaje de ficción o histórico daba un discurso en el que explicaba sus sentimientos, acciones o motivaciones.

Según M. H. Abrams (2005: 70-71), sus características son las siguientes:

1. Una sola persona, que no es el poeta, pronuncia un discurso en una situación particular en un momento crítico,
2. esta persona se dirige e interactúa con más personas o con la audiencia, que se sabe presente por ciertos comentarios del hablante,
3. la principal finalidad es revelar al lector el temperamento y carácter el hablante/monologante.

Se dice que el monólogo dramático surgió en la época victoriana con el *Ulysses* de Lord Tennyson, además de sus *Tithonus*, *The Lotus Eaters*, *St. Simon Stylites* y otros monólogos incluidos en *Idylls of the King*. Matthew Arnold escribió *Dover Beach* y *Stanzas from the Grand Chartreuse*, dos populares monólogos semi-autobiográficos. Pero es Robert Browning quien destaca por ser el maestro del monólogo dramático y por perfeccionarlo: *Fra Lippo Lippi*, *Caliban upon Setebos*, *Soliloquy of the Spanish cloister*, *Porphyria's Lover* y *Men and Women* son buenos ejemplos.

P'Bitek pudo verse influenciado por este género inglés en sus estudios universitarios en Oxford y Gales, y en una entrevista, dijo lo siguiente acerca de sus canciones:

*"I don't think they are much influenced by the African oral tradition; they cannot be sung, for instance. Possibly they are influenced by The Song of Hiawatha by H. W. Longfellow and also by Song of Solomon. These books I*

*enjoyed very much when I was a student and I consider Song of Solomon the greatest love song ever”* (Goodwin 1982: 3).

Parece que estos comentarios no pueden tomarse muy en serio, pues p'Bitek no era muy amigo de influencias literarias, y menos europeas. De *Hiawatha* podría haberle gustado el modo repetitivo y discursivo de su narración, su héroe atlético, su amor por la música y las historias, y su necesidad de mujer, así como, quizás, el verso corto (tetrametro trocaico). La influencia de *El Cantar de los Cantares* es más plausible porque Okot es un poeta expansivo y extravagante en el amor.

En el Bachillerato que p'Bitek estudió, seguramente entró en contacto con el monólogo dramático de Robert Browning y con Coleridge, Donne, Eliot, Milton, Pope y Shakespeare. Pero su influencia no sería tan importante como la que supuso para otros autores como Achebe, Clark, Ngugi, Okigbo o Soyinka, que siguieron un estudio formal de la literatura europea. P'Bitek no lo hizo.

Lo que sí es claramente una broma en el comentario de p'Bitek es negar la influencia de la tradición oral africana en su poesía. De lo contrario, esta tesis llegaría aquí mismo a su fin. El monólogo dramático de p'Bitek es totalmente africano en su forma y su contenido. El contexto es un ritual en el cual se presenta la queja de un miembro del clan o aldea y los miembros de dicho clan intentan dar una solución al problema en una especie de juicio popular. Lawino es el personaje principal, pero la audiencia escucha (*Listen, my clansmen*), entre la cual se incluye a los hombres del clan y al causante de sus pesares, su marido Ocol (*My husband, my man*).

El monólogo dramático está a medio camino entre la poesía y el teatro. Hay que tener en cuenta que p'Bitek creó un grupo de teatro, un festival de artes escénicas y fue Director del Centro Nacional Cultural de Uganda, haciendo hincapié en el teatro, la

poesía y el baile ugandeses. SOL se pudo representar en Uganda con gran éxito de público. Este género está en consonancia con su concepto de literatura como comunicación y como arte creativo que sirve para ser disfrutado.

SOL está a medio camino entre el poema/canción oral largo y el monólogo dramático:

*Generically hybrid, Okot's poems compound the oral, brief, communal, occasional, proverb-laden songs of the Acoli with the written, single-authored, long dramatic monologues of the West (Ramazani 2001: 6).*

Según Wanambisi (1984), las canciones de p'Bitek son monólogos dramáticos con intención didáctica. Sus canciones tienen una estructura dramática con un personaje que se dirige a uno o varios oyentes y comenta problemas sociales, económicos o políticos de África. Las técnicas del monólogo dramático coinciden mayoritariamente con las técnicas de la oralidad y la canción y son las siguientes:

1. Secuencia temática: Lawino introduce la situación del poema al principio (Lawino se lamenta de que su marido prefiere a otra) y luego comenta un aspecto particular de la influencia occidental en la tradición Acholi en cada capítulo. La canción se divide en secciones o capítulos, que hablan de diferentes temas relacionados con el tema general y que tienen fundamentalmente una intención didáctica. Al final, Lawino quiere que Ocol vuelva a ser como antes.
2. Caracterización: Hay unos personajes en la situación dramática que discuten las ideas de Okot sobre África Oriental. La protagonista es tolerante, abierta, orgullosa de sí misma y su familia, concedora de sus costumbres, ejemplar en su pueblo, bella y elocuente según los estándares Acholi. Lawino critica la hipocresía e inmoralidad de las sociedades occidentales en la persona de su

marido Ocol, pero no únicamente, pues también a través de otros personajes secundarios se consigue este propósito: el hipócrita cura católico que va a la fiesta de los jóvenes y Clementina, con su imitación de la belleza occidental. Ocol es maleducado, abusador, arrogante, intolerante e irracional y se odia a sí mismo. P'Bitek critica así a la élite de africanos que estudiaron en las misiones o en el extranjero y odian sus propias costumbres.

3. Argumento: El drama también necesita tener un argumento, y existe una trama en todas las canciones de Okot p'Bitek. Lawino tiene un argumento completo, una historia con pasado y una red de relaciones que se dirigen al momento de crisis presente. Ocol, sin embargo, no avanza en la historia. Además del argumento central, se emplean “viñetas” o historias dentro de la historia con un esquema breve y una breve descripción del personaje, por ejemplo, se narra el momento tenso en el que Lawino sale de la catequesis y se dirige al baile, donde le sigue el catequista borracho.
4. Recursos retóricos: Al ser, por tanto, teatro, destacan características del lenguaje hablado: el apóstrofe, las preguntas y exclamaciones, el lenguaje fácil y sencillo, la gramática no muy complicada, la repetición y paralelismos, y rasgos propios de la oratura: el refrán, la comparación, etc. Los deícticos relacionados con el contexto directo demuestran que nos encontramos ante una dramatización, por ej.:

*She jumps here / She jumps there* (46)

*I threw my long neck / This way and that way* (64)

*Moving this / And that way* (200).

Estos deícticos nos indican que hay una actriz/intérprete que está actuando ante una audiencia con los recursos propios de la poesía Acholi.

Chimweizu alaba el estilo de p'Bitek en los siguientes términos:

*In Okot we find an informal, humorous, witty, unvarnished style of great vigor.*

*The utterance is tuned for public outcry by the power of direct address and dramatic evocation (1985: 279).*

### **3.4. ESTUDIO DEL RITUAL VERBAL DE SOL.**

Analizaremos la parte del ritual verbal de SOL para ver qué puntos comunes tiene con la literatura popular o tradicional.

Partiendo del análisis y comentario de una porción de texto, podremos hacer generalizaciones. Hemos elegido la primera parte del cap. 4 (*My Name Blew Like a Horn Among the Payira*) en la cual Lawino se auto-alaba porque en el pasado ella era la favorita y querida de Ocol, aunque ahora la desprecie y la cambie por otra. Son los 74 versos primeros del capítulo:

*I was made chief of girls*

*Because I was lively,*

*I was bright,*

*I was not clumsy or untidy*

*I was not dull,*

*I was not heavy and slow.*

*I did not grow up a fool*

*I am not cold*

*I am not shy*

*My skin is smooth*

*It still shines smoothly in the moonlight.*

*When Ocol was wooing me*

*My breasts were erect.*

*And they shook*

*As I walked briskly,*

*And as I walked*

*I threw my long neck*

*This way and that way*

*Like the flower of the lyonno lily*

*Waving in a gentle breeze.*

*And my brothers called me Nya-Dyang*

*For my breasts shook*

*And beckoned the cattle,*

*And they sang silently:*

Father prepare the kraal,

Father prepare the kraal,

The cattle are coming.

*I was the Leader of the girls*

*And my name blew*

*Like a horn*

*Among the Payira.*

*And I played on my bow harp*

*And praised my love.*

*Ocol, my husband,*

*My friend,*

*What are you talking?*

*You saw me when I was young.*

*In my mother's house*

*This man crawled on the floor!*

*The son of the Bull wept*

*For me with tears,*

*Like a hungry child*

*Whose mother has stayed long*

*In the simsim field!*

*Every night he came*

*To my father's homestead,*

*He never missed one night*

*Even after he had been beaten*

*By my brothers.*

*You loved my giraffe-tail bangles,*



*My father bought them for me*

*From the Hills in the East.*

*The roof of my mother's house*

*Was beautifully laced*

*With elephant-grass;*

*My father built it*

*With the skill of the Acoli.*

*You admired my sister's*

*Colourful ten-stringed lion beads;*

*My mother threaded them*

*And arranged them with care.*

*You trembled*

*When you saw the tattoos*

*On my breasts*

*And the tattoos below my belly button;*

*And you were very fond*

*Of the gap of my teeth!*

*My man, what are you talking?*

*My clansmen, I ask you:*

*What has become of my husband?*

*Is he suffering from boils?*

*Is it ripe now?*

*Should they open it*

*So that the pus may flow out? (47-48).*

El análisis del ritual verbal está basado en el análisis lingüístico estilístico estadístico y se subdivide en: estudio del vocabulario, de la semántica del vocabulario, análisis gramatical y análisis del texto.

### **3.4.1. ESTUDIO DEL VOCABULARIO**

Primero hemos contado las palabras de esta porción de texto:

Número total de palabras: 347

De las cuales: 113 no se repiten, 234 se repiten.

El If (índice de frecuencia) es:

$[Vt \text{ (palabras totales del texto) = 347}] : [V \text{ no r (palabras no repetidas) = 113}] = 3,07.$

El índice de frecuencia nos habla de la diversidad o riqueza de vocabulario de un autor. El índice ideal es 1, por lo tanto 3,07 se aleja del ideal. Como veremos, se debe a la utilización de muchas palabras gramaticales (pronombres y conjunciones, sobre todo), con un fin preciso, más que a la repetición deliberada, y nunca a la pobreza de vocabulario.

Después, hemos contado y analizado las partes del discurso:

Sustantivos: 76

Nombres propios: 3

Adjetivos: 21

Adverbios: 8 + 7 negaciones + 2 integrantes de verbos frasales = 17

Auxiliares. 12

Verbos léxicos: 42

Verbos copulativos: 13

Pronombres personales: 33

Otros pronombres y determinantes: 66

Preposiciones: 32

Conjunciones subordinantes: 10

Conjunciones coordinantes: 15

Pronombres interrogativos: 3

Verbos modales: 2

Predominan las palabras gramaticales (preposiciones, pronombres, artículos, etc.) sobre las léxicas. No son los sustantivos, los adjetivos o los verbos los que se repiten en mayor medida, sino, sobre todo, pronombres como *I* (16 veces), *my* (25 veces) o *me* (4 veces), que ponen la primera persona en un primer plano expresivo con una protagonista claramente visible en su queja y la expresión de su sentimiento, pero también pronombres de segunda persona singular como *you* (8 veces) o de tercera persona como *he* (4), ambos referidos a Ocol, con el que directamente habla o al que se refiere cuando se dirige a los *clansmen*, con los que también habla directamente (*you, my clansmen*). A su marido se dirige con varios apóstrofes cuando habla con él directamente (empieza hablando con los hombres del clan, sigue con su marido y, al final, vuelve a dirigirse a los hombres del clan), recordándonos que está presente: *Ocol, my husband, my friend, my man* y cuando habla de él en tercera persona es *this man = the son of the Bull, = he*. Ella, su marido y los hombres del clan son los personajes que participan en el monólogo dramático de Lawino.

Las preposiciones *like* y *of* se repiten, ya que hay 3 símiles, característicos del estilo oral de p'Bitek (*like the flower of the lyonno lily, like a horn among the Payira, like a hungry child*) y se repite la estructura nombre + *of* + nombre (*chief of girls, the flower of the lyonno lily, the leader of the girls, the roof of my mother's house, the skill of the Acoli, the son of the Bull*), propio de un lenguaje clarificador y de los nombres de alabanza. La conjunción *and* se repite hasta 10 veces.

Aparecen numerosos marcadores deícticos aparte de los mencionados, que nos refieren al contexto externo, como: *this, that, now, still*, y sobre todo, *the* ((23 veces), artículo determinado que indica una presunción de conocimiento mutuo entre hablante y oyente.

Por lo tanto, son muy numerosos e importantes los marcadores del contexto, que indican una situación dramática: la protagonista se confiesa y expresa sus temores y quejas frente a unos oyentes en un ritual de reconciliación propio de la comunidad Acholi.

En cuanto al vocabulario léxico, los sustantivos y los verbos son numerosos en este texto narrativo, mientras que los adjetivos (excepto al principio del texto, donde Lawino se describe) son menos numerosos y los adverbios no predominan.

Hay repetición voluntaria de: *shook, cattle, father, prepare the kraal, way, breasts* (3 veces), *walked, tattoos, husband, night, what are you talking?* En cuanto a los verbos, destaca la repetición de los verbos copulativos de los que hablaremos más tarde, y en cuanto a los adverbios, hay que destacar el uso de adverbios negativos como *not* (8 veces), para presentar la argumentación contra los insultos del marido.

La repetición es característica de la canción y la oratura. Por ejemplo, en una simple cancioncilla que aparece en este breve fragmento, se repite una oración entera:

*Father prepare the Kraal.* La repetición también es prueba de un lenguaje sencillo, oral o dialógico alejado de la oscuridad y la densidad propia de un tipo de poesía lírica de la cual p'Bitek está muy alejado.

Las palabras son cortas (vocabulario sajón), lo que da ritmo al poema, aunque asimismo vemos alguna palabra compuesta (*elephant grass, ten-string lion beads, belly button, giraffe-tails, bow harp*), cuya aparición corresponde a dificultades en la traducción del Acholi al inglés o sencillamente se incluyen así para dar un sabor africano al texto, como las palabras en Acholi (*kraal, lyonno*), que abundan en todo SOL para añadir un carácter exótico.

De este análisis léxico destacamos dos aspectos: el uso del apóstrofe, que explicamos a continuación, y la repetición, de la hablaremos en el apartado sobre el Análisis del texto (3.4.4).

### ***El apóstrofe***

Según Heron (1976: 12 y ss), se utiliza para introducir las confrontaciones dramáticas que causan el dolor de la protagonista. Su uso en todas las canciones de P'Bitek intensifica las emociones, y la elección de títulos de respeto o falta de respeto contribuye a los diferentes tonos de los poemas. Este recurso se toma de las canciones orales Acholi, lo que crea la ilusión de mantener la relación entre el cantante y el público, contribuyendo a dar un sabor distintivo a su poesía, con un estilo locuaz y discursivo. Las canciones Acholi se dirigen a un observador, tanto las canciones *otole* y *bwola*, que dramatizan eventos históricos, las danzas *orak*, donde el cantante a veces se dirige a su víctima, o las canciones en los altares de los ancestros, que se dirigen a estos, las canciones de posesión de espíritus, que se dirigen al *Jok*, el espíritu que ha causado el problema, y las canciones funerales, que se dirigen al muerto.

Okot utiliza la segunda persona junto con el apóstrofe para dirigirse a gente que tiene un papel definido en la historia. Por ejemplo, el contexto irónico del duelo en la muerte de Ocol en la sección 12, donde Lawino comienza dirigiéndose a los hombres de la tribu para que compartan su dolor. Es como si se escenificara una típica escena Acholi, en la cual la familia o clan se reúne para solucionar una disputa marital:

*Listen my clansmen*

*I cry over my husband*

*Whose head is lost* (113).

Continúa dirigiéndose a los hombres del clan hasta que cambia a la segunda persona del singular, hablando directamente con su marido:

*Listen my husband,*

*Hear my cry!* (115),

y cuando ha terminado de insultarle, se dirige de nuevo a los hombres del clan:

*O, my clansmen,*

*Let us cry together* (115).

Este cambio de persona ocurre en muchas ocasiones a lo largo del poema, como en el extracto elegido para el análisis ritual verbal.

Casi la mitad de SOL está escrita en segunda persona. Cuando Lawino se dirige a Ocol le pide que haga algo, por ejemplo en la sección 13, donde le pide que vuelva a la normalidad:

*But Ocol, my husband* (117)

*And, son of the Bull* (119)

*Let me praise you*

*Son of the chief!* (120)

El cambio a la segunda persona expresa nostalgia en la sección que estamos analizando, cuando después de recordar la relación pasada con Ocol, se dirige personalmente a él, recordándole las cosas que antes le gustaban:

*You trembled*

*When you saw the tattoos*

*On my breasts (48).*

El uso del apóstrofe contribuye al tono de la canción, dependiendo de los nombres y títulos utilizados. Lawino generalmente usa dos o tres nombres a la vez para hablar de Ocol: *my husband, Ocol, friend, Son of the Chief, my friend, age-mate of my brother, Son of the Bull*, etc. El último párrafo le da hasta cuatro nombres:

*Let me dance before you,*

*My love*

*Let me show you*

*The wealth in your house,*

*Ocol my husband,*

*Son of the Bull,*

*Let no one uproot the pumpkin (120).*

Estos títulos de respeto indican que Lawino vive en una comunidad rural en la cual los nombres de alabanza y respeto tienen todavía sentido. También ayudan al tono persuasivo y digno de la protagonista. Hay mucho que la une a Ocol y espera de él un cierto comportamiento.

Los nombres de alabanza y títulos son parte del repertorio tradicional de todas las canciones de p'Bitek. Se repiten en SOL como cumplidos, es decir, con una estrategia social: *“Complimenting has the underlying social function of creating and*

*reinforcing solidarity between the speaker and the addressee*” (Wolfson and Manes 1980: 391, cit. en Ofuani 1986: 8-9). Se repite 5 veces *Son of the Bull*, 4 veces *Son of the Chief*, una vez *Son of Agik*, 3 veces *My friend*, varias veces *My beloved*, y hay otros cumplidos como *You are a Prince* (205), *Your grandfather was a Bull among men* (p. 206) o *I used to admire him speaking English* (22).

Cuando habla de Clementina, Lawino utiliza el nombre de alabanza *the beautiful one* en tono sarcástico y despreciativo, porque lo que luego demuestran sus palabras es que esta belleza es fealdad de acuerdo a los cánones de belleza Acholi:

*And she believes*

*That this is beautiful*

*Because it resembles the face of a white woman!*

*Her body resembles*

*The ugly coat of the hyena; (37)*

El apóstrofe da la impresión de diálogo y es económico para explicar lo que va pasando. Al dirigirse a Ocol, Lawino nos descubre rápidamente lo que ocurre, cuáles son sus quejas, ya desde las 33 primeras líneas del poema, que nos da una rápida explicación de su matrimonio, de su disputa, de por qué su marido la ataca y por qué ella contraataca. Después, siempre se nos recuerda este contexto, aunque a veces se desvíe con digresiones. Cuando no se dirige directamente a Ocol o a sus paisanos, normalmente reporta sus palabras con *He says*:

*He says I am rubbish,*

*He no longer wants me! (34).*

### **3.4.2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DEL VOCABULARIO**



Al analizar el léxico, vemos que casi todas las palabras son denotativas y monosémicas. Los campos semánticos que predominan son los siguientes:

Miembros de la familia: *son, husband, mother, father, sister, brothers.*

Animales: *giraffe, elephant, bull, lion.*

Partes del cuerpo: *breasts, belly button, teeth.*

Plantas: *flower, lyonno lily, elephant grass, simsim.*

Son campos semánticos del medio en el que Lawino se desenvuelve: la familia, que es central y en la cual se está apoyando en estos momentos de desolación; su cuerpo, que es digno de alabanza, así como de cualidades positivas; y la naturaleza que le rodea, animales y plantas.

En este pequeño fragmento que hemos elegido al azar hay numerosos ejemplos de un léxico que nos lleva al mundo de la cultura Acholi. Utilizando un inglés correcto, el autor introduce elementos culturales e incluso palabras en la lengua Acholi que nos mantiene en ese contexto exótico africano del que no nos podemos escapar. Ejemplos son: la mención a una flor en Acholi, *lyonno lily*, de su entorno, y el *kraal* (en algunas ocasiones significa redil, pero también puede significar “hogar”), el apodo que sus hermanos daban a Lawino: *Nya-Dyang*, la mención de sus pechos erectos que llamaban al ganado como si se trataran de pastores, la inclusión de una cancioncilla Acholi, el nombre de alabanza de Lawino (*chief of girls, leader of the girls*) y de Ocol (*son of the Bull*) y el signo de poder (*a horn*) en su clan *Payira*, el instrumento (*bow harp*), símbolo de prestigio, elementos ornamentales como *giraffe-tail bangles, ten-stringed lion beads, tattoos, the gap in my teeth*, de construcción (*elephant grass* para el tejado de la cabaña), o la mención del furúnculo (*boils*), que sería extraño en un contexto occidental.

Si bien anteriormente vimos que había repetición, destaca también la sinonimia:

*chief = leader,*

*loved = admired = trembled = were very fond,*

*laced = threaded,*

*built = arranged,*

*Is smooth = shines smoothly*

*Lively = bright y sus opuestos: dull = cold = shy = fool = heavy = slow = clumsy = untidy*

*Boils = pus*

*Wept = tears*

*Sang = played*

*Night = moonlight.*

La mayoría de la sinonimia encontrada se relaciona con el paralelismo, del que hablaremos en la sección “Análisis del texto” (3.4.4).

Los adjetivos con los que se califica Lawino son positivos: *lively, bright, smooth, erect*, o negativos con el adverbio *not* delante: *not clumsy or untidy, not dull, not heavy and slow, not a fool, not cold, not shy*.

En general, podemos decir que en SOL abunda el vocabulario neutro, monosémico, concreto y relacionado con los distintos aspectos del entorno de Lawino, sobre todo naturaleza, familia y cuerpo. También hemos destacado el tono africano que quiere incluir p'Bitek, por lo cual hay muchas alusiones a la cultura Acholi con vocabulario traducido o traído directamente del Acholi.

### 3.4.3. ANÁLISIS GRAMATICAL

Hemos analizado las estructuras de las cláusulas o *clauses* y vemos un predominio de la estructura simple Sujeto + verbo copulativo + atributo, tanto adjetival

(12 veces) como en forma de sustantivo (1 vez), al principio del capítulo. Pero hay otras estructuras simples como Sujeto + verbo intransitivo (5 veces) o Suj. + v. intr. + frase adverbial (11), y Sujeto + verbo transitivo + Objeto Directo (9) o Suj + v trans. + frase adverbial (6), que son las predominantes.

Otras estructuras son: Sujeto + verbo + complemento (2), Sujeto + verbo + OD + complemento (1), Sujeto + verbo + OD + OI + adverbio (1), Sujeto + verbo pasivo + complemento agente + adverbio (2), Sujeto + verbo + OI+ OD (1), Sujeto + verbo + suplemento (2) y Verbo + OD (2 repetidas).

Las frases son muy cortas, a veces no pasan de las 3 palabras.

En cuanto a la estructura de las oraciones o *sentences*, hay subordinación (10), hay coordinación copulativa con *and* (4) y coordinación copulativa con *and* junto con yuxtaposición (coma y *and*, punto y *and*, punto y coma y *and*), es decir, coordinación innecesaria o polisíndeton (6) y, finalmente, lo que predomina es la yuxtaposición (37) (y a veces hay errores y faltan los puntos y comas).

Este análisis de estructuras gramaticales y oracionales indica claridad y sencillez gramatical, propias de un estilo comunicacional y oral.

Las emociones se expresan mediante exclamaciones (3), que destacan a lo largo de todo SOL y que quieren imitar la oralidad, y las preguntas retóricas: Lawino se dirige en su monólogo dramático a su marido, presente en esta reunión, y expresa su sorpresa y desolación con la pregunta: *What are you talking?* También se dirige a los hombres del clan con cierto humor, ya que justifica las bobadas que hace su marido con una posible enfermedad:

*What has become of my husband?*

*Is he suffering from boils?*

*Should they open it*

*So that the pus may flow out? (48).*

A continuación analizamos la pregunta retórica porque es un recurso importante en todo SOL:

### ***La pregunta retórica***

Un recurso ligado al apóstrofe por ser también típico de un lenguaje oral y conversacional y que tiene asimismo el propósito de involucrar a la audiencia, es la pregunta retórica. Lawino no comprende muchas cosas, sobre todo el desprecio de Ocol por toda su tradición, y demuestra esta incompreensión por medio de preguntas:

*Who has ever uprooted the pumpkin? (41)*

O

*But I do not despise their customs,*

*Why should you despise yours? (41),*

*How could I know?*

*And why should I know it? (62)*

El uso de preguntas retóricas destaca en el capítulo 9 (*From the Mouth of Which River?*), donde Lawino se hace preguntas que no sabe responder y tampoco le responden los misioneros cristianos. Son preguntas relacionadas con la creación del mundo por un Dios creador que se supone que hizo el mundo y al hombre como un alfarero hace sus piezas de barro, pero mientras éste utiliza el barro, Dios se supone que lo hizo todo de la nada:

*Where did the Hunchback*

*Dig the clay for moulding things,*

*The clay for moulding Skyland*

*The clay for moulding Earth*

*The clay for moulding Moon*

*The clay for moulding the Stars?*

*Where is the spot*

*Where it was dug,*

*On the mouth of which River? (87)*

Son preguntas que no requieren de respuestas, sólo quieren plantear un problema y hacer pensar a la audiencia. Muchas de estas preguntas van dirigidas a Ocol, pero en último término quieren implicar a la audiencia, ficticia y real, pues con este recurso Okot p'Bitek hace que la literatura sea un medio de comunicación donde se compartan sentimientos profundos.

\*

La última oración del extracto que estamos analizando tiene dos verbos modales, de los cuales el segundo (*may*) es gramatical y el primero (*should*) indica recomendación. Los modales indican incertidumbre e indeterminación. SOL destaca por su falta de ambigüedad, su objetividad y claridad (ni siquiera en los momentos de ironía y sarcasmo se da ambigüedad).

Generalizando, por tanto, podemos decir con Chinweizu (1985) que la poesía de p'Bitek “comunica” con una sencillez y claridad de sintaxis que está enraizada en la poesía oral africana. Según este crítico, SOL “*is possibly the best rounded single work of African poetry in English today*” (Chimweizu 1985: 195).

No es el único crítico africano que defiende la sintaxis limpia y clara de p'Bitek. Mazrui (1975) está en contra del verso abstracto a) porque este tipo de literatura, dice, no se puede traducir porque depende de la interpretación de cada lector, b) porque tanta

oscuridad no significa necesariamente profundidad, y c) porque la poesía no es sólo música ni es sólo arte visual, sino que tiene que ser conversacional, comunicativa, tiene que decir algo.

#### **3.4.4. ANÁLISIS DEL TEXTO**

En este apartado analizaremos la realización lingüística con que el autor manifiesta las ideas. Buscaremos los efectos de estilo, que se encuentran en los tiempos verbales, el argumento, las figuras del habla, los títulos, la rima y la evolución de estos dispositivos a lo largo del texto, que nos llevará a averiguar la finalidad del texto.

En cuanto a los tiempos verbales, hay una clara diferenciación y contraste entre el presente, cuando Ocol desprecia a Lawino:

*What are you talking?*

*What has become of my husband?*

*Is he suffering from boils?*

*Is it ripe now? (47)*

y se tiene que defender de sus ataques:

*I am not cold*

*I am not shy*

*My skin is smooth (47),*

y el pasado, cuando Lawino era feliz con su marido, cuando se querían y él la cortejaba a la manera Acholi:

*You saw me when I was young.*

*In my mother's house*

*This man crawled on the floor! (47), etc.*

Así, en este texto se da una especie de argumentación muy sencilla en la que Lawino se defiende de las acusaciones de su marido, en la cual se mezclan pasado y presente (*I did not grow up a fool /I am no cold* (47)), entonces se pasa a la narración en tiempo pasado para explicar cómo su marido la admiraba y deseaba (*In my mother's house /This man crawled on the floor* (48)), para volver al tiempo presente, donde Lawino increpa a los hombres del clan, pues no entiende lo que le pasa a Ocol y quiere una respuesta. Esta última parte sería más expresiva que las anteriores, predominando las preguntas directas, incluso en forma de acto performativo: *My clansmen: I ask you* (48).

El paso de la argumentación a la narración se hace a través de un pasado continuo que nos sitúa en el pasado narrativo: *When Ocol was wooing me* (48). La transición de la narración a la subjetividad se hace con un apóstrofe y una pregunta dirigida a su marido repetida exactamente unos versos antes, que expresa indignación y confusión: *My man, what are you talking?* (48).

Pasado/presente es la principal dicotomía de SOL. El pasado era un mundo puro, feliz, donde todo parecía estar en orden con Ocol y con toda la comunidad. Era el pasado precolonial, donde las costumbres Acholi brillaban con todo su esplendor. En cambio, el choque con la civilización occidental en el presente han traído a Lawino desgracias, insultos, desprecios, dudas, y la pérdida de un marido que ha perdido sus propias raíces. En SOL existe una idealización del mundo africano precolonial representado en el personaje de Lawino, y una crítica del África colonial y postcolonial en el personaje de su marido y la nueva esposa de éste.

\*

El título del capítulo se ha tomado de un verso del mismo extracto que hemos elegido: *My Name Blew Like a Horn Among the Payira*. Los títulos en SOL son algún verso significativo del capítulo, que recapitula o resume el tema de cada uno, aunque alguno sea más difícil de prever si no se lee el capítulo por completo. Cada capítulo recoge un tema significativo de la vida Acholi en relación con la queja de Lawino, con una gran coherencia semántica.

Las figuras de habla que aparecen en este extracto son las siguientes: los apóstrofes, las repeticiones de estructuras o paralelismos, las preguntas retóricas y expresivas, los nombres de alabanza, el uso de elementos culturales o folclóricos como la canción intercalada, la polisíndeton, y los símiles y otros tropos.

Los siguientes son ejemplos de símiles:

*I threw my long neck*

*This way and that way*

*Like the flower of the lyonno lily*

*Waving in a gentle breeze (47)*

*And my name blew*

*Like a horn among the Payira. [...]*

*The son of the Bull wept*

*For me with tears,*

*Like a hungry child*

*Whose mother has stayed long*

*In the simsim field! (48).*

El símil es característico del imaginario de p'Bitek y se deriva de su afán por recoger elementos de su cultura y su oratura.



También hay otras imágenes, como la personificación de los pechos de Lawino (*And beckoned the cattle /And they sang silently* (48)); dos símbolos de poder entre los Acholi: el cuerno, y el toro; una metáfora (la enfermedad *boils* como metáfora del mal misterioso de su marido); y una hipérbole (*This man crawled on the floor!* (48)), imágenes que luego estudiaremos con más detalle.

El ritmo se consigue por medio de la repetición de estructuras o paralelismos, como por ejemplo, al principio: Sujeto + verbo copulativo + atributo, que se hace acumulativa:

*Because I was lively,*

*I was bright,*

*I was not clumsy or untidy,*

*I was not dull,*

*I was not heavy and slow.*

*I did not grow up a fool*

*I am not cold*

*I am not shy*

*My skin is smooth* (p. 47).

Además, vemos una estructura simétrica:

*And they shook*

*As I walked briskly,*

*And as I walked*

*I threw my long neck*

*This way and that way* (47),

pues la subordinación con *as* se concatena para quedar una estructura simétrica, quedando las oraciones principales al principio y al final.

Por último, se da paralelismo gramatical y semántico entre varias estrofas:

*You loved my giraffe-tail bangles...* (1)

*The roof of my mother's house...* (2)

*You admired my sister's ...* (3)

*You trembled...* (4)

*And you were very fond...* (4) (p. 48).

((1), (2), (3) y (4) quieren decir que estamos hablando de 4 estrofas diferentes).

Antes a Ocol le gustaban (1) las campanillas de cola de jirafa (que su padre compró de las montañas del Este), (2) el tejado de casa de su madre (que su padre construyó con la habilidad de los Acholi), (3) los abalorios de su hermana (que su madre trenzó con cuidado), (4) los tatuajes de su pecho y su bajo vientre y (4) el hueco entre sus dientes (aquí falta la explicación que sí aparece en las 3 estrofas anteriores).

Para reforzar el ritmo del poema, muchas veces los versos coinciden con oraciones, y si no coinciden, sí que hay una cierta homogeneidad en la longitud de los mismos y nunca se corta un sintagma a la mitad, es decir, no hay encabalgamiento.

El semi-ritmo se puede apreciar algunas veces en SOL a través de la aliteración:

*And they shook*

*As I walked briskly,*

*And as I walked*

*I threw my long neck* (repetición del sonido velar /k/, que aparece otra vez en la 4ª estrofa y en la cancioncilla),

*Like the flower of the lyonno lily* (repetición del sonido /l/),

*You trembled*

*When you saw the tattoos*

*On my breasts*

*And the tattoos...* (repetición del sonido /t/),

*And the tattoos below my belly button* (repetición del sonido /b/),

y de una cierta asonancia femenina de vez en cuando:

1ª y 2ª estrofas: *lively, bright, untidy, shy, shines, moonlight* (sonido vocálico /ai/),

6ª estrofa: *talking, young, long* (sonido consonántico /ŋ/),

8ª estrofa: *me, East* (sonido /i:/)

9ª estrofa: *house, laced, grass* (repetición sonidos sibilantes)

11ª estrofa: *boils, it* (sonido /i/) y *now, out* (diptongo /au/).

\*

La finalidad última de este texto no es narrativa, aunque la narración sea importante, sino más bien la argumentación y el carácter persuasivo. Lawino presenta su queja ante los miembros del clan con el propósito de que hagan algo para curar la enfermedad de su marido. El título nos ayuda: si ella era tan importante como para que su nombre sonara en el pasado como un cuerno entre el clan Payira, ¿cómo es que ahora Ocol la desprecia y prefiere a otra mujer peor que ella? ¿Qué le ocurre? Hay que hacer algo y rápido para que este problema se solucione.

\*

Hemos encontrado en este extracto la mayoría de características de la poesía oral que comentamos en la sección sobre la canción Acholi: el apóstrofe propio de la representación dramática, la repetición de sonidos, ritmos, palabras, versos, ideas y

estructuras gramaticales, las imágenes locales y del entorno como metáforas, símbolos, refranes, etc., como Chimweizu afirma al comentar el estilo de p'Bitek:

*Okot abundantly dips into the traditional repertory of images and metaphors based on the flora and fauna of his native East Africa. His technique includes the use of multiple metaphors, repetitions, and parallel phrasings to give cumulative power. Songs and lullabies are freely incorporated into his texts (1985: 281).*

Estas figuras del habla son utilizadas por Okot p'Bitek a lo largo de todo el poema. Vamos a hablar de ellas a continuación con el propósito de generalizar el caso particular:

**1. La anáfora, el paralelismo y la repetición:** El autor utiliza estos recursos tan magistralmente que la repetición hace el efecto de sumar pruebas, y la anáfora y el paralelismo, además, expresan la pasión del hablante y añade un atractivo efecto musical, emocional y enfático. El ritmo, la rima y la aliteración tiene que ver con la música, pero las repeticiones de palabras y frases son un recurso retórico que sirve para expresar diferentes emociones y estados de ánimo, para persuadir, involucrar, informar, atraer nuestro interés, etc. es decir, crear diferentes efectos, además de enfatizar. La repetición, además, es un recurso oral que sirve de ayuda memorística y para dividir la canción Acholi en estrofas. Según Nkem Okoh (1993: 12): “...repetition can be used as the major aesthetic pillar of oral narrative, lending it great support and vitality”.

Se usa en varios niveles:

- De todo el poema: se da la repetición del refrán *The pumpkin in the old homestead must not be uprooted* (41) a lo largo del poema, cuatro veces

en la versión inglesa y seis en la versión Acholi (además de toda la sección 14 de ésta, que lo desarrolla y explica), para dar unidad al poema. Se considera el hilo conductor que une el lamento de Lawino. Se usa, sin embargo, con variaciones: *Who has ever uprooted the / Pumpkin?* (35) o *Let no one / Uproot the Pumpkin* (56 y 120, al final del poema).

Los refranes se utilizan en la oratura para embellecer la palabra hablada y hacerla más convincente y más auténtica, pues les da la autoridad de las “raíces” del pueblo, del pasado, del peso de la cultura. Como dice Achebe: *“Proverbs are the palm oil with which words are eaten”* (Oufani 1986: 13). Y, en particular, este proverbio de la calabaza se enraíza en la cultura de los Lúo de Uganda, Kenia y Sudán y su ambiente natural, donde la calabaza es tan apreciada por las continuas sequías.

A su vez, la calabaza se convierte en el símbolo central del poema y de ahí su repetición. En el conflicto entre lo nuevo y lo viejo, la calabaza es el símbolo de lo viejo que no debe arrancarse así como así. Por ello, para Lawino es un símbolo positivo, mientras para Ocol será aquello que deberá, ciertamente, ser arrancado. Se convierte, por tanto, en la base del conflicto Lawino-Ocol, fuente de tensión entre los dos protagonistas, oposición dialéctica del principio al fin del poema.

- Paralelismos y anáforas: la repetición de estructuras a nivel sintáctico tiene, en primer lugar, un efecto musical y rítmico que acelera o decelera el ritmo del poema y, en segundo lugar, un efecto enfático del significado, dirigiendo la atención a ciertos aspectos del texto.

Ejemplos:

En el primer capítulo, donde se repite *He says* + una frase sustantiva 15 veces (con una sola variación en *Ocol says*) en dos páginas (35 y 36), para enfatizar su queja y añadir afrentas que no sólo incluyen a Lawino, sino a su familia y a todos los hombres negros, a los que Ocol desprecia:

*He says I am rubbish...*

*He says I am primitive...*

*He says I am like sheep...*

*He says my mother is a witch... (35)*

*He says Black People are primitive... (36).*

Otros paralelismos gramaticales son, por ejemplo, el de “*whose* + nombre + *be* + atributo” en:

*Whose food is good to eat*

*Whose dish is hot*

*Whose face is bright*

*And whose heart is clean*

*And whose eyes are dark*

*Like the shadows (41).*

Otro ejemplo de paralelismo se da en las siguientes oraciones, que empiezan por *when*:

*When sleep comes*

*Into their head*

*They sleep,*

*When sleep leaves their head*

*They wake up (69), etc.*

O en el siguiente párrafo, lleno de ritmo, donde vemos una anáfora:

*A lazy youth is rebuked,*

*A lazy girl is slapped*

*A lazy wife is beaten*

*A lazy wife is laughed at (69).*

En repetidas ocasiones nos encontramos con anáforas por polisíndeton:

*So that he has coughs and dysentery*

*And throat trouble and eye sickness,*

*And his ears have pus*

*And his legs have ulcers*

*And he is bony, skinny,*

*And his loin-string is loose (97).*

Las anáforas destacan en el cap. 9 (*From the Mouth of Which River?*).

Estas anáforas son insistentes, casi irritantes, sirviendo de expresión de la duda, el remordimiento (por no comprender) y la angustia de Lawino y sirviendo también de deceleración del ritmo, pues no se avanza sino que se retrocede en la acción:

*The clay for moulding Skyland*

*The clay for moulding Earth*

*The clay for moulding Moon*

*The clay for moulding the Stars? (87).*

Se repite la estructura: *when + .....*, *where + ...?*:

*When there was nothing,*

*Where did the Hunchback live? [...]*

*And when the Hunchback*

*Was digging the clay*

*Where did he stand?*

*And when he brought home*

*The clay for moulding things*

*Where did he put the clay*

*To season overnight?*

*And when he was beating it*

*With the wooden hammer*

*On which rock*

*Did the Hunchback put the clay? (87).*

Diez estrofas más adelante continúa repitiendo, de manera obsesiva, las mismas preguntas:

*When the hunchback was not yet there*

*Before he had moulded himself [..]*

*Where did he get the clay*

*For moulding himself*

*Where did he get it,*

*From the mouth of which river? (88-89), etc.*

La estructura imperativa se repite en el último capítulo cuando Lawino aconseja a Ocol en tono conciliatorio o paternalista:

*Let me dance before you,*

*My love,*



*Let me show you [...]*

*Let no one uproot the Pumpkin (120).*

En cambio, cuando Ocol utiliza el imperativo en SOO es un tono brusco, malhumorado, prepotente:

*Woman,*

*Shut up!*

*Pack your things*

*And go! (SOO 121).*

Cuando Lawino nos dice “*listen*”, “*look*” o “*come*”, es para contarnos cosas de su cultura, para acercarnos a ella:

*Come, brother,*

*Come into my mother's house! (59)*

*Look,*

*Straight before you*

*Is the central pole. (59),*

al contrario que Ocol, que quiere *celebrate the passing of /The Old Homestead!* (SOO 147) o acabar con todas las tradiciones:

*To hell*

*With the husks*

*Of old traditions*

*And meaningless customs (SOO 126).*

- Repetición de vocabulario: cuando critica el baile de salón occidental, por ejemplo:

*Women lie on the chests of men*

*They prick the chests of their men*

*With their breasts*

*They prick the chests of their men*

*With the cotton nests*

*On their chests (44).*

Se repiten la palabra *chests* 4 veces, la frase *They prick the chests of their men*, el sustantivo *men* 3 veces y de manera referencial después, con los pronombres *they/ their*, se repite el sonido /e/ en *chests, nest, men y breast*, todo con el propósito de expresar el creciente disgusto de Lawino ante el baile europeo, que continúa en páginas posteriores:

*There is no respect for relatives:*

*Girls hold their fathers*

*Boys hold their sisters close,*

*They dance even with their mothers...*

*They coil around their nephews*

*And lie on the chests of their uncles*

*And prick the chests of their brothers*

*With their breasts (45),*

repitiendo sustantivos referidos a la familia (hermanos, tíos, padres, sobrinos) y recordando los versos anteriores (*They prick the chests of their men with their breasts*).

En

*They are for warming up*

*Tinned beef, tinned fish,*

*Tinned frogs, tinned snakes,*

*Tinned peas, tinned beans (58)*

se repite la palabra *tinned* y se da acumulación de datos, que añade veracidad a la escena.

La acumulación por enumeración destaca en la escena del hall del baile blanco:

*The evaporating vapour*

*From the many drinks,*

*The steaming sweat*

*The hot wet breaths*

*Of the numerous people,*

*The coughs and saliva*

*Squirted by sneezing drunken sick,*

*The many brands*

*If winds broken,*

*Humid winds broken by men and women*

*Producing various types of smells,*

*The dust*

*The evaporating piss (45-46).*

En la escena del baile en la arena, cuando Lawino se escapa porque no aguanta al misionero borracho, hay repeticiones de versos enteros, que imitan la danza de los tambores:

*The moon was very bright*

*And in the distance*

*The “get-stuck” dance drums  
Were throbbing vigorously (76).  
The drums of the “get-stuck” dance  
Thundered in the distance  
And the songs came floating  
In the air (76).  
And the moonlight dance drums  
Thundered in the distance  
And the songs came floating  
From beyond the hills (78)*

y acercan al clímax de la arena.

Cuando Lawino critica la actitud sumisa de Ocol y Clementina hacia los códigos sociales del hombre blanco, repite el verso *As white people do* para dar énfasis a esta obsesión:

*You kiss her on the cheek  
As white people do,  
You kiss her open sore lips  
As white people do  
You suck the slimy saliva  
From each other’s mouths  
As white people do (44).*

La repetición es sarcástica en los siguientes versos:

*My husband has read much,  
He has read extensively and deeply,*

*He has read among white men*

*And he is clever like white men* (113),

donde el verbo *read* se repite 3 veces, *much* se repite en los sinónimos *extensively and deeply*, y *among white men* y *like white men* enfatizan hasta qué punto Ocol puede llegar a leer sin parar para alcanzar la sabiduría de los blancos porque se ha convertido en uno de ellos. Pero ésta no es una alabanza, sino que se convierte en un sarcasmo en la siguiente estrofa:

*And the reading*

*Has killed my man,*

*In the ways of his people*

*He has become*

*A stump* (113).

La consecuencia, por tanto, de toda esta lectura es la muerte para su pueblo.

Hay que decir que la misma idea apareció mucho antes, en el cap. 9: *My husband /Has read at Makerere University. /He has read deeply and widely* (87), por lo cual vemos que las ideas se repiten para dar cohesión al poema e intensificar lo que se quiere decir.

Hay múltiples ejemplos de repeticiones y paralelismos en SOL, y no tendríamos espacio para incluirlos y comentarlos todos.

Sobre la repetición de sonidos o aliteraciones hablaremos en el apartado de la Prosodia<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Pg. 194.

2. *El humor y la sátira*: El humor añade belleza y realismo a las canciones. La sátira ridiculiza la debilidad humana de manera instructiva y humorística. Veamos algunos ejemplos.

Lawino insulta a Clementina porque intenta ser igual que una europea:

*The beautiful one aspires*

*To look like a white woman (37),*

y se pinta los labios que parecen carbón ardiente, labios con frambosía, con úlceras, como la boca de un demonio. Se pone polvos en la cara y parece un hechicero preparado para la danza. Cuando suda, parece una gallina de Guinea. La piel de la cara, toda roja y en carne viva, parece el culo de un recién nacido. Todo su cuerpo parece el de una hiena por el contraste entre la palidez de su rostro y la piel negra de sus piernas y brazos. Los insultos siguen porque sus pechos están secos y arrugados, pero cubiertos por el sujetador (*nests of cotton wool*) parecen los de una jovencita, y porque se pone una peluca, *The hair of a dead woman (55)*, que un día se le cayó de la cabeza porque el fantasma de la mujer muerta se enfadó:

*One night*

*The ghost of the dead woman*

*Pulled away her hair*

*From the head of the wizard (55).*

En fin, los insultos son crueles pero son típicos en la tradición Acholi y muestran ironía y humor, desparpajo, oralidad y complicidad con la audiencia.

Taban Lo Liyong (2001: xv) dice comparando la versión Acholi y la inglesa:

*Where Wer pa Lawino does not excite laughter in every other line, that hidden sarcasm that was muted in Acoli language came to the fore when Okot was addressing not only Clementine the ape, but the object to be aped: the white woman and man who had destroyed the pride of Acoli woman and the dignity of the Acoli prince.*

Hay una escena en el baile de salón de los europeos que rezuma, más que humor, sarcasmo cruel contra las costumbres europeas:

*It is hot inside the house*

*It is hot like inside a cave*

*Like inside a hyenna's den! (45).*

Estos versos inician la visión más repulsiva, no sólo del salón de baile donde bailan Ocol, su mujer y los europeos, sino de los urinarios. En el salón se juntan el humo de los puros, los cigarrillos, las velas, los “venenos de las botellas”, el vapor de las bebidas, el sudor, las toses, la saliva, los “aires” de tanta gente junta. Pero es el olor del urinario el que te golpea como un martillo, echa para atrás, te ahoga. El suelo está cubierto de excrementos humanos de todos los tipos:

*The entire floor*

*Is covered with human dung*

*All the tribes of human dung! (46).*

Y entonces pasa a describir todas las posibles formas y colores de los excrementos humanos, para terminar expresando su profundo desprecio por este lugar de la siguiente manera:

*Vomit and urine flow by*

*And on the walls*

*They clean their anus.*

*And there are writings*

*On the walls*

*Cut with knives (46).*

Este escatológico asunto podría gustar a la audiencia de SOL y podría haber aumentado su popularidad.

Otro ejemplo humorístico puede encontrarse en la utilización de malas traducciones de términos cristianos como *Hunchback*, *Clean Book*, *Clean Ghost*, *Clean Woman*, *Maria/ Full of graciya*, *Skyland*, *the Messengers*, *the Place Below*, etc. que, como veremos en el cap. sobre la religión (5.1), utiliza Lawino porque no entiende bien la religión de los blancos y no la ha hecho suya.

Asimismo, cuando se queja de los nombres occidentales, basados en santos o, según ella, “muertos” o antepasados de los blancos, los pronuncia mal: dice *Jekcon* en vez de Jackson, *Paracico* en vez de Francis, *Tomcom* en vez de Thompson, etc. por la misma razón, porque no son suyos y no le suenan bien, así que tampoco tiene ninguna gana de aprenderlos ni le gusta la idea de habérselos puesto a sus hijos.

En el capítulo 9, *From the Mouth of Which River*, la reiterada duda de Lawino sobre el mito de la creación cristiana acaba por ser humorística:

*Where did the Hunchback*

*Find the hands,*

*The hands for moulding himself*

*Where did he find them?*



*How did he mould his hands*

*Before he had any hands? (89).*

En la crítica de la religión cristiana podríamos añadir otros momentos humorísticos que delatan la falta de fe cristiana del autor. Al carecer Lawino de argumentos teológicos, hace uso de la ironía: Lawino dice que los cristianos comen el cuerpo y la sangre de un tal Jesús y por lo tanto son caníbales:

*And he was calling people*

*To come and eat*

*Human flesh!*

*He put little bits*

*In their hands*

*And they ate it up! (75).*

También comenta que para tener un sitio en el cielo se necesita ser rico y estar bien alimentado porque los curas no hacen más que pedir limosnas (*Do they buy the places /In skyland with money? (84)*); y, por último, podríamos añadir el momento en el que Lawino confiesa que no comprende el nacimiento de Jesús pues era imposible que su madre no conociera varón:

*And when they teach*

*That the Mother of Christ*

*Did not know a man*

*I cannot understand it (90).*

Lawino se ríe de una religión falsa, hipócrita y explotadora.

3. **Las imágenes:** En este apartado incluimos imágenes del pueblo Acholi como refranes, símbolos, símiles y metáforas. La poesía oral hace uso de imágenes locales o indígenas, no europeas.

El refrán: Se denomina *carolok* (“lo que alude a lo real o a los hechos”) y lo usan los ancianos para dar peso y argumento a sus enseñanzas. El refrán es “alusivo”, tiene forma metafórica y es un almacén de la sabiduría y la filosofía del pueblo Acholi. La forma es breve y con ritmo, pues consiste en dos partes: el tema y el comentario, separados por una coma:

*Te okono, pe luputu*

*(The pumpkin must not be uprooted)*

Como ya hemos explicado, el refrán más importante es el que da unidad al poema, el de la calabaza. Se repite 4 veces a lo largo del poema:

*The pumpkin in the old homestead must not be uprooted* (41),

*Who has ever uprooted the / Pumpkin?* (35),

*Let no one / Uproot the Pumpkin* (56 y 120, al final del poema).

Su significado es que la vida tradicional no debe acabar, que no debe aceptarse lo europeo sin juzgarlo, sin más ni más, cuando muchas veces no es apropiado a la cultura africana.

P'Bitek toma los refranes y los modifica o parafrasea para incorporarlos en los fragmentos narrativos con forma rítmica y estrófica. Por ejemplo, el refrán “*Yat ka ogom, dong pe tire*” (“Un árbol caído no puede enderezarse”), aparece en SOL como:

*A young tree that is bending*

*They do not like to straighten* (90).

En la sociedad Acholi, este refrán se refiere al niño que no responde a las medidas correctivas de la sociedad, y en el contexto de SOL se está criticando a los misioneros cristianos, que se niegan a contestar las dudas de Lawino, es decir, a “enderezar el árbol caído”.

El siguiente dicho Acholi: *um ki wang (nose and eyes)* se refiere a la relación que existía entre Ocol y su hermano, que eran como uña y carne. Al traducir al inglés, Okot tiene que hacer la siguiente aclaración:

*They were as close to each other*

*As the eye and the nose (105),*

así como *gipoko pyer ng'wen (they divide an ant between them)*, aunque es más clara, necesita de la siguiente paráfrasis:

*They were like twins,*

*And they shared everything*

*Even a single white ant (105)*

Cuando Lawino reprocha a Ocol su servilismo a la cultura europea, compara al padre y al abuelo de Ocol, que eran *Bulls* entre su pueblo, con su hijo y nieto, que se ha convertido en cenizas que se lleva el viento lejos de Lawino y su gente. Para ello recurre al refrán “*Mac onywalo buru*” (“El fuego se convierte en cenizas”):

*Has the fire produced Ash?*

*Has the Bull died without a Head? (116).*

P'Bitek utiliza también dichos locales para añadir frescura y peso a su poesía, por ejemplo, cuando Lawino recomienda a los africanos ser ellos mismos y no querer parecerse a nadie:

*No leopard*

*Would change into a hyenna*

*And the crested crane*

*Would hate to be changed*

*Into the bald-headed*

*Dung eating vulture.*

*The long-necked and graceful giraffe*

*Cannot become a monkey (56).*

El símbolo: El simbolismo es uno de los iconos tradicionales más llamativos de SOL, su relación más estrecha con el mundo Acholi. Los símbolos tradicionales de la poesía de Okot son la lanza, el azadón, la calabaza, el cuerno, el toro y la cueva.

Los poetas orales usan eufemísticamente el nombre de la lanza larga para cazar elefantes o búfalos, la *kaba*, en lugar del “pene”. El hombre que tiene muchas mujeres y niños tiene una lanza fuerte y afilada, y es respetado en las reuniones del clan. Un hombre impotente es *lalur* (“sin lanza”) y morirá *labor* (“sin mujer”), mientras una mujer estéril también será rechazada como “la mujer cuyo útero ha sido chupado por un leopardo”.

En SOL, Lawino se lamenta del hambre sexual de los chicos que van a las escuelas de los misioneros:

*And the young men*

*Sleep alone*

*Cold, like knives*

*Without handles.*

*And the spears*

*Of the lone hunters,*

*The trusted right-hand spears*

*Of young bulls*

*Rust in the dewy cold*

*Of the night (80).*

Los misioneros blancos encierran a los chicos por un lado y a las chicas por otro, cuando deberían estar juntos porque la juventud llama a la juventud. Todo esto es tiempo perdido y estropea a los jóvenes.

Esta escena contrasta con la oración de la fertilidad en el altar ancestral, llena de símbolos sexuales explícitos. Mientras bendice las lanzas, la anciana canta la oración, que es una combinación de canción *bwola* con la oración de la fertilidad del clan Pa-Chua:

*She will spit blessing in their hands,*

*So that their spears may be sharp,*

*Sharp and hard,*

*So that their trusted spears*

*Should not sleep outside*

*In the dewy cold,*

*But should strike the death spot*

*Deep and painful!*

*Then the young cobs*

*Will scream*

*And shed tears of sweet pains! (101).*

Se repite la personificación según la cual las lanzas duermen fuera, a la intemperie, con el frío rocío. Esto no debería ser así, sino que deberían ser usadas para amasar lágrimas de placer.

Al final del poema, Lawino pide a Ocol que ruegue a los ancestros que le devuelvan la virilidad:

*Ask them to give you*

*A new spear*

*A new spear with a sharp and hard point (119),*

que ha perdido por su intento de modernización y su educación occidental.

La lanza (y el cuchillo) es el símbolo fálico y ritual dominante en todo el poema, pero otro símbolo sexual es el azadón. La rica y fértil tierra que simboliza a la Madre Tierra y a la mujer africana, es violada por el agricultor u hombre africano, que trae sus semillas y las planta con su azadón. El azadón debe ser fuerte, porque si no, no habrá procreación:

*And when a gardener comes*

*Carrying two bags of live seeds*

*And a good strong hoe*

*The rich red soil*

*Swells with a new life (70).*

Este concepto agrícola de la sexualidad femenina es muy común en sociedades patriarcales y, en general, rurales. La tierra es esencial en estas sociedades, significa vida, ya que la semilla germina en ella y es la imagen de la fertilidad. Así, la mujer que es fértil es como la tierra de donde brota la vida. Las cazuelas están hechas de barro, la comida se come sobre la tierra, los fuegos del hogar se

excavan en la tierra, la piedra de moler está hecha de tierra. La piedra de moler también es metáfora de la mujer, ya que ambas son imprescindibles para la supervivencia del clan.

El cuerno entre los Acholi no es sólo un instrumento musical, sino un objeto ritual conectado con la iniciación a la edad adulta. Todos los jóvenes Acholi tienen un cuerno que les identifica desde lejos entre aquellos que les conocen. El joven sopla el cuerno para señalar su posición en la caza o después de la batalla para que las mujeres se enteren de su victoria antes de llegar al poblado, pero también en las ceremonias. El cuerno, por tanto, representa la individualidad y la reputación del hombre y la mujer (*My name blew / Like a horn / Among the Payira*) (47).

La victoria se celebra con un cuerno entre el clan:

*They return home*

*Blowing their horns, loud and clear!* (98)

Los antepasados de Ocol tenían una reputación, que él ha perdido para siempre:

*Your grandfather was a Bull among men*

*And although he died long ago*

*His name still blows like a horn* (116)

El título de Toro es también un símbolo Acholi, título panegírico de valentía y respeto. Lawino utiliza este término, *Son of the Bull*, al referirse a Ocol, aunque antes haya dudado de su derecho a usarlo cuando dice:

*Has the Bull died without a Head?* (116).

Ella misma es líder de las niñas Acholi e “Hija del Toro”, “*Daughter of the Bull*”.

Otros símbolos de poder son la banqueta (*my father's revered stool* (59)) y el matamoscas (*He says a few words /And shakes his fly whisk* (109)), que suelen llevar los adivinos y a veces las mujeres, en vez del cuerno.

La cueva es un símbolo negativo que se encuentra en el hall del baile de los blancos:

*It is hot inside the house*

*It is hot like inside a cave*

*Like inside a hyenna's den* (45)

y se contrapone a la arena, donde los Acholi bailan sus danzas *orak*, la danza de los jóvenes, donde todo se ve, nada se oculta en la desnudez de los cuerpos, ni siquiera la virilidad del hombre o el orgullo de la mujer:

*The son of a man*

*And the daughter of a man*

*Shine forth in the arena* (42)

*We danced with vigour*

*And sweat poured*

*Down our backs,*

*Youthful sweat*

*From healthy bodies* (79),

que contrastan con los humores, olores, aires y sudores del baile blanco y su asqueroso urinario.

El símil: Es un subgénero asociado al refrán denominado *calo* en Acholi: se usa en la conversación ordinaria y suele estar relacionado con cosas ordinarias como el comportamiento, el carácter, el color, el tamaño, la apariencia, los sentidos,



etc. Los símiles dan vida y color al discurso pues expresan admiración, insulto, disgusto o simpatía: *neck like a giraffe* (insulto con simpatía), *neck like that of a beetle* (insulto con menos simpatía).

En SOL, p'Bitek introduce los símiles en la descripción de Tina, para humillarla y evitar competir con ella (*She looks like the guinea fowl* (37)), o para describir la sórdida atmósfera del club nocturno en contraste con la belleza del baile *orak* (*It hits your nose/ Like a blow, / Like a horn of a bull rhino!* (46)).

Si el refrán conlleva sabiduría, el símil comunica ingenio, ironía y humor, además de servir para abreviar las descripciones. Son también reflejo del lenguaje popular del autor, que se aleja de la poesía difícil de la tradición europea o de la poesía oscura de Wole Soyinka o del primer Okigbo, y en cambio elige imágenes de la experiencia diaria de los Acholi para dar un sabor propio y un soplo de realidad a su poesía. Se trata de una poesía comunicativa, en contacto con el público o el lector, propia de un poeta oral.

Lo cierto es que son tan numerosas las comparaciones, tan vívidas, tan bien traídas y a veces tan pintorescas para el lector europeo, que deben ser analizadas con profundidad, ya que se tocan todos los aspectos de la sociedad Acholi, el familiar, el mágico, el animal, la moda, la arquitectura o la gastronomía.

Toda comparación o símil establece una relación entre dos entidades similares (o diferentes) en algún aspecto. Tiene una estructura tripartita:

- El “tema” (“comparandum”) es la entidad que se describe.
- El “vehículo” (“comparatum”) es la entidad con la que se compara el tema.

- El “rasgo de similitud” es la propiedad que es compartida por el tema y el vehículo, que puede ser expresada de manera explícita o no.

Por ejemplo: *My husband roams the countryside /Like a wild goat* (103), donde el tema es *my husband*, el vehículo es *a wild goat* y el rasgo de similitud es *roams the countryside*.

Después de un análisis exhaustivo, decidimos llevar a cabo varias clasificaciones de los símiles encontrados en SOL. La primera tiene en cuenta el “vehículo”, es decir, el segundo término de la comparación. Así, podemos hablar de 8 categorías atendiendo al contenido semántico del “vehículo”: las relacionadas con 1. los animales, 2. con las plantas, 3. con la naturaleza en su sentido más amplio (estrellas, luna, sol, tormentas, etc.), 4. las personas, 5. la comida, 6. las enfermedades, 7. la brujería y tabús, y 8. los objetos inanimados. Los animales y las plantas se pueden subdividir en connotaciones positivas y connotaciones negativas.

El Anexo 1 incluye los símiles de SOL bajo esta clasificación y este orden, pero la siguiente explicación sigue un orden de más a menos numerosas:

1. Como podemos observar, las comparaciones más numerosas son las referidas a los **animales**, sobre todo las negativas, lo cual puede explicarse por un entorno rural donde los animales salvajes están siempre presentes como peligro en la vida diaria, en la caza, en el bosque. Se menciona una gran variedad de animales: ovejas, insectos (*ojuu*, abejas, escorpiones, abejorros, langostas, moscas, hormigas, termitas, gusanos), elefantes, búfalos, rinocerontes, hipopótamos, monos, serpientes, ratas, perros, leones, hienas, cabras, bueyes, leopardos, chacales, ñus, gatos

salvajes, perchas del Nilo y peces en general, y aves de todo tipo (búhos, gallinas de Guinea, pollos y gallinas, loros, milanos, *airbe*, pájaros amarillos, cuervos). De ellos, sólo son positivos: las luciérnagas, por su belleza parecida a las estrellas de sus (sic) ojos, los pájaros *ogilo* porque Lawino canta a su manera, la cola del caballo, parecida al pelo de los indios (podríamos decir que esta comparación no es ni positiva ni negativa, sino neutra), los pececillos a los que se parecen las niñas al bailar y el toro, que, como ya hemos comentado, es el símbolo de poder o prestigio entre los Acholi.

Algunos ejemplos de símiles de animals son: *And his cheeks were rough /like the tongue of the ox* (78), *Their backs shine like /The dangerous ororo snake /Coiled on a tree top* (114), etc.

2. Le siguen en número las comparaciones con rasgos humanos o **personas** (bebés, blancos, blancas, niños, niñas, jóvenes, cautivos de guerra, esclavos, tontos, locos, borrachos, mujeres veneno y las que entierran a las mujeres con las que comparten marido, hombres, maridos, hermanas, madres, curas, monjas, profesores, jueces, gemelos, viejos, locos y tartamudos), casi siempre negativas, entre las cuales incluimos *blood*, *corpse*, *coffin* o *tomb*. Son negativas porque generalmente se utilizan para insultar, entre las que destaca *Like the white men/women*, pues Lawino critica la imitación del hombre y la mujer blanca.

Algunos ejemplos: *(Tina's mouth) Like the teeth of war-captives and slaves* (49), *And like my husband /You will become /A walking corpse* (115), etc.

3. **La flora** está muy presente también, pues las comparaciones incluyen desde flores como el lirio *lyonno*, la hierba de elefante, las hojas del plátano, las hojas, las raíces y los troncos, las enredaderas y lianas, hasta los más variados árboles (*kiruba*, *poi*, *tido*, *ocuga*). Sólo hemos encontrado tres comparaciones de este tipo que sean positivas: el cuello de Lawino, que es como un lirio moviéndose en la brisa, el pelo de los indios, que es como cuerda sisal (de nuevo, comparación neutra) y el árbol *tido*, que es como el padre al que debes guardar respeto y admiración. El resto de símiles vegetales son negativos. La flora, como la fauna, rodea al Acholi, pues vive en una vegetación exuberante.

Algunos ejemplos: *My husband's tongue /Is bitter like the roots of the lyonno lily* (35), *(Women's tummies) Like the dry trunk of the poi* (100), etc.

4. **La comida** incluye el zumo de la calabaza, el mango, la papaya, el fruto de la palma, del árbol salchicha, las frutas silvestres, el aceite, la cerveza, el pan de mijo, las verduras, la papilla y el *cooro*.

Algunos ejemplos: *One (woman) who is not dull /Like stale beer* (41), *The Buffalo Star is ripe /Like the yellow and sweet mango /About to fall to the earth* (64), etc.

5. Hay símiles con **enfermedades** como la frambosía, las úlceras, la disentería, la fiebre, la sífilis, el hambre, la bilis, el vómito de los perros, las postillas, la lepra, la locura, etc. La enfermedad está muy presente en la sociedad Acholi y es un temor asociado a la naturaleza hostil. Para luchar contra ella están el herborista y el adivino, pero si éstos no saben

cómo, la enfermedad lleva irremediablemente a la muerte en una sociedad donde no existe la medicina científica.

Algunos ejemplos: *She forces out the urine /As if she has syphilis* (46), *As if the DP was leprosy /And the Congress yaws* (111), etc.

6. Los símiles más ligados a la cultura Acholi son los referidos a la **brujería y los tabús**: el veneno de la mujer estéril, la boca de un diablo, la sombra capturada, el espíritu de la mujer blanca, la mujer que ha roto un tabú, el *jok* Labeja, y los brujos y brujas (estos, repetidos varias veces). La magia como explicación de lo desconocido o inexplicable está presente en las sociedades pre-industriales.

Algunos ejemplos: *It is ferocious /Like the poison of a barren woman* (35), *Dancing silently like wizards* (47), etc.

7. **Los objetos inanimados** que se comparan son muy variados: la basura, las letrinas, las cosas que se abandonan y se dejan atrás, la ceniza, el carbón, la concha, el martillo, el cuerno, la seda, la lanza, el espejo, el papel, el tambor, el ladrillo, el cuchillo, la lata, el coche, la leña, el tren, el hacha de guerra, etc., algunos de los cuales hemos incluido anteriormente entre los símbolos de la cultura Acholi: el cuchillo, la lanza y el cuerno.

Algunos ejemplos: *The air is heavy like a hammer* (46), *The smoke it produces /Is like a spear* (53), etc.

8. Son raros los símiles referidos al mundo urbano o más civilizado como el coche o el tren, y, en cambio, como vemos, predomina el mundo rural (animales y plantas) y **la naturaleza**: en este tipo de símiles se incluyen

fenómenos meteorológicos como las nubes, el granizo, el rayo, el trueno o el brillante sol, elementos del cielo como las estrellas, la luna llena o la luna nueva y de la tierra como el terremoto, las colinas, la tierra, las aguas del Nilo y las colinas *Lutururu*, las rocas, la arena que vomita la rana o el fuego. Entre estos símiles hay tanto connotaciones positivas (*Like the red fire/ At the altar!* (90)) como negativas (*It tastes like Earth!* (58)). Sirven para ponernos en un contexto físico, en las tierras de los Acholi, en una naturaleza que atemoriza por sus peligros (terremotos, tormentas, sombras nocturnas, estación seca) aunque también es bella (las aguas del Nilo, el sol brillante, la luna llena, las suaves colinas).

En el mundo Acholi la existencia armoniosa con el medio ambiente y la cercanía con el mundo natural es parte de la concepción del mundo. P'Bitek refleja esta realidad mostrándonos ese mundo natural y su relación con él.

Si observamos el primer término o “tema”, en vez del segundo término o “vehículo”, podemos clasificar los símiles por su función. Así, la mayoría pueden englobarse dentro de las siguientes funciones:

1. **Descriptiva o ilustrativa:** al usarlas, el autor está describiendo algo de manera concisa y creativa, relacionándolo con algo conocido para el oyente: *You find them lurking in the shades /Like the leopardess with cubs* (53), *Fierce like a wounded buffalo-girl* (116), *His body feels hot like fire* (96), etc.
2. **Satírica o de insulto:** como en las canciones de insulto Acholi, SOL abunda en insultos y descalificaciones, sobre todo cuando habla de Ocol,

Clementina, el salón del baile y el urinario, los catequistas y los políticos: *My husband's tongue is bitter like the pennis of the bee* (35), *Her head is huge like that of the owl* (39), *It is as if you have entered /Into a lion's mouth* (46), *Barking meaningless /Like the yellow monkey* (76), etc.

3. **De alabanza:** también, como en las canciones de alabanza Acholi, en SOL encontramos abundantes símiles que alaban las cualidades de Lawino u otros personajes: *Her eyes sparkle like the fireflies* (43), *But others have heads like lightning* (107), etc.

La mayoría de los símiles de p'Bitek son claros porque son explícitos, es decir, son auto-explicativos pues se hace explícita la similitud entre la entidad que se describe y la entidad con la que se compara: *The air is heavy/ Like the hammer* (46), *She comes suddenly/ Like the vomit of dogs* (102). Hay algunos que no son explícitos, pero son minoría y se entienden rápidamente, por ejemplo en *Like the odilo bird / At sunset* (48) refiriéndose a cómo Lawino canta como un pájaro.

Estos símiles son originales en nuestro entorno occidental, mientras que la mayoría son comunes en los dichos populares Acholi: *My name blew/ Like a horn among the Payira* (47), *The tattoos on her chest/ Are like palm fruits* (43).

En la edición con la que se ha trabajado, hay una serie de ilustraciones que corresponden a ciertos momentos de la canción. No sorprende que se hayan elegido estos momentos, ya que los símiles que los ilustran son realmente impactantes por su plasticidad y realismo, a la vez que satíricos o críticos:

- De la boca de un hombre con rostro hosco sale un escorpión, mientras una mujer parece llorar llevándose las manos a la cabeza:

*Ocol's tongue is fierce like the arrow of the scorpion* (sin nº página).

Se trata de Ocol, cuya boca está llena de insultos hacia Lawino y su pueblo.

- Una gallina de Guinea con cabeza de mujer representa la siguiente estrofa:

*She dusts the ash-dirt all over the face*

*And when little sweat*

*Begins to appear on her body*

*She looks like the Guinea fowl! (38).*

Es Clementina, que parece una gallina de Guinea por querer parecerse a las europeas blancas.

- Cinco personas ante un campo, dobladas bajo las flechas de los rayos del sol:

*When the sun has grown up*

*And the poisoned tips*

*Of its arrows painfully bite*

*The backs of the men hoeing*

*And of the women weeding and harvesting (65).*

Esta estrofa no contiene un símil, sino la metáfora de los rayos de sol como flechas sobre los hombres que van a trabajar al campo.

- Una pareja bailando, mientras un mono rodeado de moscas baila a su alrededor:

*You think of the pleasures*

*Of the girls*

*Dancing before their lovers,*



*Then you look at the teacher*

*Barking meaninglessly*

*Like the yellow monkey (77).*

El profesor de la catequesis se parece a un mono amarillo, ladrando sin parar, diciendo cosas sin sentido que a nadie interesan.

- En la parte superior aparece un búfalo atacando a varias personas, en la parte central hay tres guerreros luchando entre sí y una serpiente comiéndose a unas personas y en la parte inferior un elefante:

*And while the pythons of sickness*

*Swallow the children*

*And the buffaloes of poverty*

*Knock the people down*

*And ignorance stands there*

*Like an elephant,*

*The warleaders*

*Are tightly locked in bloody feuds,*

*Eating each other's liver (112).*

Son las imágenes de una Uganda post-independencia donde los políticos se enfrascan en peleas intestinas en vez de terminar de una vez con el hambre, la enfermedad y la ignorancia de su pueblo.

Los símiles en SOL, además de reflejar un modo de hablar popular y por tanto, una poesía tradicional y oral, nos ayudan a conocer la cultura y forma de vida Acholi al darnos multitud de imágenes plásticas tomadas de un contexto físico

en un espacio real y objetivo y unas gentes con sus miedos y sus alegrías, sus símbolos y mitos.

En la introducción a SOL y SOO de Heron, éste subraya la originalidad del uso que p'Bitek hace de las imágenes tradicionales:

*The most important influence Acoli songs have on Song of Lawino is the imagery Okot uses. Okot has completely avoided the stock of common images of English literature through his familiarity with the stock of common images of Acoli literature (7).*

Heron destaca entre las imágenes más africanas las usadas por Lawino para insultar a Tina (*lips as red-hot like glowing charcoal (37)* o *she dusts power on her face, she resembles the wizard getting ready for the midnight dance (37)*), la comparación de la independencia como un búfalo cazado del que todos quieren llevarse una parte (*Independence falls like a bull buffalo / And the hunters rush to it with drawn knives (107)*), y la comparación de los políticos que abandonan al pueblo como la pitón *with a bull water buck in its tummy (110)*, que hiberna para comérselo, o como el milano, ya que los políticos no vuelven a la aldea hasta la próximas elecciones, *like the kite / that returns during the Dry Season (110)*.

La metáfora: Aunque menos abundante, la encontramos concentrada en ciertos momentos.

En el capítulo 12, *My Husband's House is a Forest of Books*, la casa de Ocol se convierte en un bosque de libros con connotaciones negativas. Los libros son árboles altos y enormes, viejos, con un fuerte olor, unos son finos y blandos, otros son fuertes, unos son verdes, otros son rojos, negros y aceitosos; algunos

tienen fotografías en la contraportada de personas que murieron, por lo que sus espíritus pueblan el bosque oscuro, y si les haces enfadar atraparán tu cabeza y te convertirás en un cadáver andante. Ocol también tiene la casa llena de papeles, que son enredaderas que suben, bajan, se enredan en el bosque impenetrable. El bosque es oscuro, húmedo, el vapor caliente sube y no te deja respirar y la oscuridad te ciega y los jugos pegajosos te ensordecen. En fin, el bosque ha acabado con la virilidad de Ocol y acabará con la virilidad de los jóvenes Acholi que han estudiado demasiado y se han encerrado entre los libros:

*For all our young men*

*Were finished in the forest,*

*Their manhood was finished*

*In the class-rooms,*

*Their testicles*

*Were smashed*

*With large books! (117).*

Otras metáforas importantes son: Ocol comportándose como un perro del hombre blanco:

*But you behave like*

*A dog of the white man (115),*

pues, como el perro, él hace lo que el amo dice, ladra por la noche, caza, espanta a los gatos salvajes que vienen a robar a los pollos, cuando el amo llama encoje el rabo entre las piernas, está bien entrenado pues entiende el inglés, come a su lado esperando las sobras, etc. Ocol es un perro para el amo blanco y Lawino le

grita y le quiere conmover para que vuelva a ser un hombre, un príncipe, un padre, un toro.

P'Bitek incorpora mitos Acholi para dar forma al personaje de Lawino frente a Ocol con el fin de reforzar sus diferencias, de mostrar que viven en mundos completamente diferentes. Por ejemplo, cuando Lawino es incapaz de entender el proceso de la electricidad, recurre al mito del ave que trae la lluvia y la tormenta cuando abre sus alas rojizas (*the Rain-Cock*). Ella cree que el hombre blanco ha atrapado el rayo para iluminar las casas:

*They say*

*When the Rain-Cock*

*Opens the wings*

*The blinding light*

*And the deadly fire*

*Flow through the wires*

*And lighten the streets*

*And the houses*

*And the fire*

*Goes into the electric stove (57).*

Lawino también cree en el milano de fuego, que simboliza el rayo:

*My husband despises me*

*Because I fear*

*The kite with the flame*

*In its anus (92).*

Destaca asimismo otro mito del universo Acholi, que es “el safari a Pagak” (el último lugar a donde viaja el hombre) o la Muerte, personificada en una madre, *Mother Death*, que viene a por nosotros, susurra para que la sigamos y a la cual no podemos evitar seguir, no podemos resistirnos:

*Mother Death*

*She says to her little ones,*

*Come! (102).*

Hay unas metáforas muy bellas basadas en la fauna regional que ya hemos comentado con anterioridad, cuando Lawino critica la pasividad de los políticos ante la pobreza del pueblo mientras ellos luchan entre sí, en las cuales da vida animal a entidades abstractas como son la enfermedad y la pobreza:

*And while the pythons of sickness*

*Swallow the children*

*And the buffaloes of poverty*

*Knock the people down (111).*

En SOL abundan las personificaciones como éstas. Las cosas adquieren vida, como por ejemplo, las piedras del hogar de la cocina, que se convierten en madre e hija:

*The mother stone*

*Has a hollow stomach,*

*A strange woman*

*She never gets pregnant,*

*And her daughter*

*Never gets fatter (59).*

Los pechos de Lawino representan su orgullo y juventud y hablan y cantan:

*For my breasts shook*

*And beckoned the cattle,*

*And they sang silently (48).*

La enfermedad y el hambre tienen también propiedades animadas en otras escenas:

*When all the diseases*

*Have fallen in love with him*

*And all youthful diseases*

*Run after him (96).*

Por último, p'Bitek, para ridiculizar a los misioneros, utiliza la animalización con sarcasmo:

*Then you look at the teacher*

*Barking meaninglessly (74)*

*His large owl-head (80).*

P'Bitek utiliza todas estas imágenes sacadas de situaciones y experiencias que el público conoce en sus propias vidas. El “actor” o “intérprete” de su canción se preocupa por la comunicación con su público, por lo cual intenta imprimir a su actuación de un sabor local que sea cercano. Estas violaciones semánticas añaden elocuencia con el fin de emocionar al público con imágenes vívidas, imaginativas, exageradas, cuya función puede ser producir risa, ira, etc.

4. **Prosodia o versificación:** P'Bitek se quejaba con las siguientes palabras de la pérdida de musicalidad al traducir del Acholi al inglés:

*Translated from the Acoli by the author who has thus clipped a bit the eagle's wings and rendered the sharp edges of the warrior's sword rusty and blunt and has also murdered rhythm and rhyme* (citado en Heron 1976: 31).

Otros, como Taban Lo Liyong<sup>14</sup> y Gerald Moore, han remarcado esta pérdida de efectos prosódicos:

*Translation has presented the poet with painful problems. Rhyme, assonance and total variation, the chief ornaments of the original text, are lost* (Gerald Moore: 53, cit. en Heron 1976: 31).

En *Wer pa Lawino* la musicalidad radica en la regularidad de un verso largo (entre 8 y 13 sílabas), la rima (ab ab irregular), la aliteración y la reduplicación. En la versión inglesa no hay rima ni patrón rítmico. La división del verso generalmente se hace mediante un énfasis en la última o penúltima sílaba, sobre una unidad gramatical o sintagma con el doble propósito de claridad y ritmo que imita la oralidad. El verso es más corto en SOL y más irregular, es un verso libre con una, dos o tres acentuaciones. Esta irregularidad sin duda da un tono conversacional y coloquial al poema.

Si SOL pierde ritmo por una parte, sin duda que el dominio de la técnica de la repetición que hemos analizado con anterioridad suple con creces esta posible pérdida.

La aliteración también se pierde en la traducción al inglés, aunque podemos encontrar alguna: “*you suck slimy saliva*” (52; sonido /s/), *They come to the dance dead drunk /They drink white men's drinks* (44: sonido /d/), *And the lips*

---

<sup>14</sup> Ver cap. 3.5.2 sobre la traducción.

*of the men become bloody /With blood dripping from the red-hot lips* (44; sonidos consonánticos oclusivos labiales /b/ y /p/).

### **3.5. LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE: DE *WER PA LAWINO* A *SONG OF LAWINO*.**

#### **3.5.1. LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE**

La cuestión de qué lenguaje utilizar, sobre todo en el campo literario, si la lengua colonial o las lenguas vernáculas, es un amplio debate en todo el contexto africano de la época post-colonial, que afecta de manera muy particular a nuestra obra objeto de estudio, ya que p'Bitek la escribió en primer lugar en su lengua Acholi, y después la vertió al inglés. Analizaremos primeramente el asunto desde una perspectiva amplia y teórica, para después centrarnos en el caso particular de SOL.

En África hay más de 1000 lenguas diferentes. Esta variedad tiene implicaciones culturales y políticas, ya que hay países donde se hablan hasta 200 lenguas distintas, como por ejemplo en Nigeria, Camerún o Sudán. En Uganda se hablan 22. Según J. H. Greenberg (Oluoch 1998: 97-98), estas lenguas se pueden clasificar en 4 familias:

1. Congo-Kordofianas: incluye las lenguas del Niger-Congo y Kordofianas y las Sudánicas de África Occidental, yendo hacia el este incluyendo las Bantú del centro, este y sur de África.
2. Afro-asiáticas: se hablan en África del Norte alrededor del Cuerno, consisten en las bereberes, el antiguo egipcio, semíticas, cushíticas y chádicas.
3. Nilo-Saharais: es la familia de idiomas del cinturón del Sudán y el grupo del Chari-Nilo y las nilóticas nororientales.
4. Koisanas: se hablan en Sudáfrica.



Los africanos no comparten ninguna lengua, aunque podemos decir que el Swahili es una de las más habladas. Se habla en Tanzania, Kenia, Uganda y parte de África Central. En África Occidental el Hausa es la lengua más ampliamente extendida.

Con la llegada del colonialismo, se quiso imponer la lengua colonialista como método de control y opresión, pues las lenguas indígenas se consideraban “divisoras” y un obstáculo a la civilización y la modernización.

Muchos estudiosos consideran que la imposición de las lenguas extranjeras en África tuvo como objetivo borrar la memoria colectiva de los pueblos africanos. Uno de estos estudiosos es Samuel Oluoch Imbo, que considera que la lengua, la sociedad y la cultura están totalmente relacionadas. Etnofilósofos como Joseph Ki-Zerbo ven la lengua como *“a bank or museum in which, over the centuries, each ethnic Group has deposited all it has built up and accumulated in the way of mental and material tools, memories and resources of the imagination* (Oluoch 1998: 100).

El keniano Ngugi wa Thiong’o critica la imposición del lenguaje extranjero porque significa dominación, marginación y explotación. El europeo quiso destruir la cultura indígena, el arte, el baile, la religión, la historia, etc., dominando la lengua. Así, una manera de luchar por la libertad es luchar por la libertad cultural, y el lenguaje forma parte de manera esencial de ésta. Las lenguas europeas no son neutras, sino herramientas de subordinación por el eurocentrismo, que conlleva la supresión de la literatura y la filosofía africanas, que lleva a la negación de la humanidad africana:

*If language is the collective memory bank of a people, the European languages were the languages of power that sought to replace African collective memory banks* (Oluoch: 111).

Ngugi aboga por una vuelta a las lenguas africanas para contrarrestar el poder europeo y reconectar con las filosofías africanas. Así, en 1986, dejó de escribir en inglés para abrazar el Gikuyu y el Swahili.

En una postura más conciliadora, Chinua Achebe considera, en cambio, que las lenguas europeas se han convertido en las lenguas del mundo y, por tanto, no hay otra opción, por razones prácticas, que usarlas. Achebe escribe sobre su pueblo y su historia y cómo la colonización trajo la violencia, el chantaje y la ineficiencia. Habla de los peligros y pecados del colonialismo para que los colonizadores vean sus errores y habla de la historia de su pueblo para recuperar la fe en el futuro. Por ello declara:

*I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings* (S. Oluoch 1998: 118).

En este “nuevo inglés” incluirá proverbios, tradiciones, conversaciones y canciones africanas. Este nuevo lenguaje se utilizará para expresar la sabiduría tradicional y como puente entre dos tradiciones.

Achebe ve cómo los poderes coloniales, aun habiéndose retirado, continúan manteniendo su control por medio del lenguaje, como medio de la instrucción en las universidades, en la política, etc. Sin embargo, él opta por no luchar contra ese poder, sino unirse a él (además, en el exilio no tuvo otra opción que utilizar el lenguaje de su país de llegada).

La mayoría de escritores, entre los cuales se incluye a Okot p'Bitek, mantiene esta postura moderada porque publicar obras literarias y académicas en las lenguas africanas, sobre todo por el bajo número de hablantes, es menos práctico, más

complicado, costoso e ineficaz. En cambio, el teatro sí es popular en los idiomas indígenas, a veces como arma política y de concienciación social, así como el cine y formas populares como la canción, que sirven como poderoso medio de promover la cultura indígena fuera y dentro de África.

Estos debates empiezan a formar parte del pasado a medida que el colonialismo se aleja en el tiempo. Actualmente existe una “normalización” en este debate metaliterario africano y se consideran superados estos debates estéticos e ideológicos propios del contexto africano. El inglés es una lengua utilizada en la educación, en la política, en los negocios, y es necesaria socialmente hablando. El inglés, además, es una lengua permeable a nuevas influencias post-coloniales, por ejemplo, en la música, y ha nacido una forma de inglés que es una combinación de inglés, swahili y lenguas étnicas, popular entre las “tribus urbanas”, denominado Sheng. Algunos términos de este inglés de África Oriental (fundamentalmente keniano) incluyen: *boda-boda* (término derivado del inglés *border*, que denota una “bicicleta o motocicleta utilizada como taxi”), *godown* (palabra de origen malayo que significa “almacén”), *panga* (término swahili que significa “cuchillo grande”), *shamba* (término swahili que significa “jardín” o “terreno cultivable”), *slim* (que se refiere a los últimos estadios del desgaste causado por el SIDA), etc.

### **3.5.2. DE WER PA LAWINO A SONG OF LAWINO.**

La versión inglesa de SOL es una traducción de un poema en Acholi de 140 páginas (*Wer pa Lawino*) que se publicó en 1969 y se había terminado en 1966, y cuyo embrión es un poema de unas 30 páginas escrito diez años antes (1956) pero no publicado. Por tanto, el esquema de las versiones de SOL sería el siguiente:

- 1956: *Wer pa Lawino*, versión Acholi de 30 páginas, 21 secciones, sin publicar.
- 1966: *Wer pa Lawino*, versión Acholi de 140 páginas, 14 secciones, publicado en 1969.
- 1966: *Song of Lawino*, versión inglesa de 214 páginas, 13 secciones, publicada el mismo año.

La primera versión de 1956 de *Wer pa Lawino* tenía 21 secciones, cada una de entre 13 o 14 versos hasta un máximo de 5 páginas, mientras la versión Acholi publicada en 1969 tiene 14 secciones y son más largas, siendo la más corta casi tan larga como la más larga de la versión anterior.

Algunos versos se han mantenido, las ideas principales permanecen, pero ha habido una reorganización y extensión. Además, se han añadido nuevos elementos que normalmente aumentan el impacto satírico del poema, con más elementos ficticios. La versión de 1956 es más defensiva en los contrastes culturales, mencionando las costumbres Acholi sin casi oposición con las costumbres del hombre blanco. Por ejemplo, el personaje de Clementina en la versión publicada de 1969 contiene elementos satíricos nuevos descriptivos de las modas de las mujeres blancas, y también la mayoría de las secciones 7 y 10 y el total de las secciones 8, 9 y 11 son nuevos. Son las referidas al comportamiento de Ocol en la casa, la descripción de los misioneros, la educación, la especulación sobre el mito de la creación, la relación de Lawino con las prácticas religiosas de los Acholi y de la política de la post-independencia. Estas secciones añaden anécdotas que describen a Ocol y a Lawino y están bastante alejadas de la retórica de la canción Acholi. Estas partes nuevas hacen de la versión publicada una nueva versión y no una versión ampliada de la antigua.

En la traducción al inglés de *Wer pa Lawino*, publicada en 1966, hay pocos cambios y cuando los hay, van en la misma dirección que los cambios hechos desde la versión de 1956. Hay una reorganización de la descripción de las costumbres Acholi referentes a la comida y la cocina en la sección 6 para evitar la monotonía y la repetición. En la sección 10 se añaden elementos satíricos para comparar las supersticiones Acholi, de las que Ocol se mofa (la creencia de Lawino en el milano con una llama en el ano), con supersticiones cristianas como la creencia en los ángeles, la anécdota de la monja que ve una serpiente y se aferra a su crucifijo, pero también hay un añadido importante al final de la sección al ilustrar el “estoicismo fatalista” (Heron 1976: 37) de los Acholi comentando *the journey to Pagak o Mother Death*.

En la versión inglesa se dan más descripciones y anécdotas, por ejemplo, la sección 2, que describe el uso de cosméticos de Clementina, las secciones 3 y 5, que hablan de los bailes y los peinados, la sección 6, que incluye detalles sobre la comida y la bebida. También hay anécdotas del pasado, por ejemplo, en la sección 4, donde se habla de cuando Ocol cortejaba a Lawino, o la sección 8, que cuenta el domingo que visitó la iglesia protestante y se escapó de la antropofagia allí practicada o cuando se escapó de la catequesis para ir a bailar pegado. Estas descripciones y anécdotas amplían el tema pero, según Heron, bajan el tono general de tradición oral del poema.

El SOL de 1966 está más cerca de la versión de 1969, *Wer pa Lawino*, que de la de 1956 y debe considerarse una traducción, no un nuevo poema. Aparte de una reorganización de las secciones 6 y 10, ya mencionadas, el único cambio importante es la omisión de la sección 14 y algunos cambios menores en la sección 13.

La sección 14 de *Wer pa Lawino* es una explicación del refrán *Te okomo pa luputu*. Su origen viene del periodo nómada de la historia Acholi cuando había

migraciones de clanes dentro del área Acholi en busca de tierra fértil o por causa de la guerra y disputas en el clan. En estas ocasiones se dejaban crecer las calabazas en los asentamientos abandonados y no debían arrancarse porque ¿de dónde entonces vendría el sustento al cambiar de hogar? La calabaza es dadora de vida y, además, sirve para alimentar a los visitantes nocturnos inesperados, a los que hay que atender con hospitalidad. La calabaza es símbolo de las tradiciones. Okot explica el significado social del refrán:

*Old customs which are harmless and may even be useful, should not be uprooted. It is used a great deal by old men who feel that the young educated men may throw the entire Acoli culture overboard” (Heron 1976: p. 39).*

La versión Acholi explica este refrán:

*That we must develop, I do accept:*

*Our land should also move ahead;*

*Water does not flow upstream*

*Human beings should not remain wild like animals.*

*But the big tree should sink its roots down*

*Deep into the ground, to withstand the buffeting winds.*

*A plant that squats without roots when the soil is soft*

*Should the thunderstorm come, it won't wait.*

*Pumpkin boles in abandoned homesteads are never uprooted.*

*Pumpkins in homesteads are never uprooted.*

*Pumpkins are not for uprooting! That's all! (Lo Liyong 2001: 107).*

Al eliminar la sección 14 de la versión inglesa se modifica el énfasis del final, pues se termina, igual que se empezaba, con la rivalidad con Clementina. Este final es menos didáctico y menos general que la versión Acholi, pues Lawino parece acabar la versión inglesa con una relación más humilde y rogatoria con respecto a Ocol.

Según Taban lo Liyong, la sección 14 explica el tema del libro y al dejarlo fuera del texto, éste queda cojo y pobre. P'Bitek afirma que se cansó de traducir al llegar a la última sección, pero, de acuerdo con Olluoch (2000), seguramente quiso decir que ya no podía traducir más a una lengua tan diferente sin distorsionar el sentido general de la obra. P'Bitek conocía las dificultades de la traducción, del choque cultural y lingüístico de verter no sólo una lengua, sino una cultura a otra lengua y cultura diferentes. Así, no quiso seguir traicionando las tradiciones y la cultura Acholi, de ahí en especial la omisión del cap. 14.

Okot sabía que la traducción tiene límites. Sabía que usar las lenguas europeas para hablar de las realidades africanas era un error, como era un error la traducción de las culturas africanas que los eruditos occidentales habían llevado a cabo. Existen dos dificultades principales: la traducción de términos que no existen en la cultura de llegada y la traducción de conceptos que difieren en ambas culturas (por ej., el dios creador no existe para los Acholi y los misioneros acabaron llamando a su Dios cristiano con el nombre equivocado de “el Jorobado”).

P'Bitek hace una traducción al inglés muy peculiar: permanecen muchos términos culturales Acholi que son intraducibles en cursiva (*renga-moi*), algunas veces como parte de sintagmas para que sean más comprensibles (lyonno *lily*) o con notas a pie de página con una definición (\**Lawala is a hunting game* (49)).

Inevitablemente, en la traducción del Acholi al inglés hay algunas pérdidas de sentido en los dichos y expresiones Acholi. A veces Okot simplemente opta por eliminar los dichos Acholi y los explica de otra manera (*They were as close of each other /As the eye and the nose* (105) = como uña y carne<sup>15</sup>). Otras, su traducción literal produce oscuridades curiosas como *salt-less ash* (14), que se explica en una nota del autor y describe un proceso Acholi de filtración y extracción de sal de la ceniza de algunas plantas, y otras veces evita explicaciones de tipo social como que el hermano de Ocol es *husband-in-law* de Lawino, porque el hermano hereda a la mujer y sus propiedades.

La traducción al inglés es exótica en este sentido. Al traducir literalmente, lo que en Acholi es proverbial o cliché, en inglés es original y chocante. A veces, incluso a propósito, el autor traduce literalmente de manera poco natural: habla de *four moons* (85) en vez del número de meses, de “*to buy a name*” (114) en vez de bautizarse, o traduce mal todo el vocabulario cristiano, lo que representa las meteduras de pata de los misioneros con los Acholi y la ignorancia de Lawino con respecto a la religión occidental y refuerzan el exotismo: *the good word, the clean book, the clean ghost, skyland, the Hunchback*, etc. Pero es que Okot creía que los misioneros no pudieron encontrar traducciones apropiadas a sus conceptos porque eran extraños a la tradición religiosa Acholi. Este tipo de traducción literal es un efecto estilístico de p'Bitek y que consiste en incluir connotaciones culturales no presentes en el inglés británico que acentúan el tono africano-oriental del texto.

Taban lo Liyong (2001) critica a Okot p'Bitek por estas traducciones literales. Dice que, en vez de traducir el sentido, traduce palabra por palabra, en detrimento del

---

<sup>15</sup> Ver 3.4.4, sobre los refranes.



Acholi. Para lo Liyong, los refranes Acholi se devalúan de esta manera. Sin embargo, Okot se defiende pues piensa que es la única traducción coherente con sus ideas. Él quiere describir a una Lawino un poco anticuada, fuera de la tradición occidental. Su voz es real, es la voz del campesinado, del África real, alejada de la élite de la sociedad africana occidentalizada. Por eso utiliza la literatura oral y hace esta traducción literal, que le permite retener estos rasgos africanos.

Cuando Okot p'Bitek tradujo su *Wer pa Lawino* al inglés, realmente estaba traicionando el legado de Lawino y escribiendo, más que para el pueblo Acholi, para una población más amplia, que conocía el inglés, como el mismo Ocol. Como dice Taban lo Liyong (2001: xi):

*“It must have broken Lawino’s heart to see her song now presented in the language her husband despises her, in the language of the culture that was oppressing her, to see herself defeated”.*

Efectivamente, Lawino desprecia a Tina con las siguientes palabras:

*He is in love with a modern woman,*

*He is in love with a beautiful girl*

*Who speaks English (36).*

Y se queja de que su marido desprecie su propia lengua:

*My husband says*

*Some of the answers*

*Cannot be given in Acoli*

*Which is a primitive language*

*And is not rich enough*

*To express his deep wisdom (87).*

Todo esto es exactamente lo que los colonialistas decían. Ocol lo repite porque lo ha interiorizado, lo que le conduce a un alejamiento progresivo de todo su pueblo y su cultura.

Sin embargo, la actitud de p'Bitek es subversiva, no sumisa a la excolonia. La traducción al inglés se convierte en un arma poderosa pues, además de que la canción va a llegar a más lectores, va a salir del ámbito local y la queja doméstica para convertirse en símbolo de la defensa de la revolución cultural que el autor proclama. Su postura frente al lenguaje no es, por lo tanto, extrema como la de Ngugi wa Thiong'o, sino que se coloca en una postura práctica, útil e incluso interesada, de acuerdo a su último fin: la revolución cultural africana. Así, la traducción a la lengua dominante no perpetúa esa dominación colonial, sino que la utiliza en su propio beneficio. Los ejemplos de “extrañamiento” o “exoticismo” ya comentados, los términos Acholi que no se pueden traducir al inglés, y las expresiones y refranes traducidos literalmente, nos recuerdan que es una obra africana y que el inglés así utilizado sólo está sirviendo una función:

*For me then good English is that English which is understandable and enjoyable by the East African listener. It is the English language enriched by the concepts and ideas embedded in our local language and literature”* (p'Bitek en Gurr A. and Calder A. 1971: 129, cit. en Olluoch 2000: 117).

Según M. Snell-Hornby, una de las traductólogas más prestigiosas de Europa (cit. en Carbonell i Cortés 1999: 254-5), el inglés habría sido la “lengua dominante” durante la colonización, cuyo uso se impone “*junto con la cultura y visión del mundo ajenas al pueblo dominado*”, para convertirse después en “lengua franca”, es decir, una lengua que se “*percibe como propia*” y se usa, sobre todo entre escritores, como medio

“para alcanzar una audiencia mayor”. Además, esta *lingua franca* se “moldea” para convertirla en vehículo útil de culturas muy diferentes a la británica o norteamericana.

Okot se sirve de la lengua del colonizador y del colonizado, revitalizando el lenguaje de la poesía inglesa incluyendo metáforas Acholi, a la vez que revitaliza las metáforas Acholi, gastadas por el uso. La “doble poesía” de SOL es un ejemplo de las sinergias interculturales de la poesía postcolonial. Con su Acholi-inglés, el poeta bilingüe africaniza la lengua del colonizador.

Taban lo Liyong publicó en 2001 una versión inglesa de *Wer pa Lawino* que creía necesaria porque no le gustaba la traducción del mismo Okot p'Bitek. Según este autor amigo y compañero de p'Bitek, la versión SOL no es una traducción fiel a la versión Acholi pues se enfatizaron los elementos más llamativos y fáciles, el humor y las figuras del habla, mientras los más filosóficos, oscuros, intrincados y sutiles se dejaron fuera: *So, word by word, line by line, even chapter by chapter, Song of Lawino is a watered down, lighter, elaborated, extended version of Wer pa Lawino* (lo Liyong 2001: xi). Según él, SOL está más dirigido a los ingleses y a los africanos que saben inglés, es más gráfico, tiene una sátira más abierta, menos líneas, ninguna rima, y ha perdido la variedad de vocabulario prestado de dialectos Acholi y del Bantú, del inglés y del Ki-Nubi de *Wer pa Lawino*.

Por ello, lo Liyong hace su versión propia, más literal, sin cortar la última sección, más dedicada al primer propósito de Lawino: “*her (and our) defence of indigenous African ways*” (lo Liyong 2001: xi), que es su propio manifiesto: volver a la lengua vernacular para utilizarla como paradigma y lente para poder ver con más claridad la fuerza de la cultura africana y restaurarla de nuevo:

*We should, through African languages, explore the old homesteads where the pumpkins are still growing and re-establish or plant or retransplant the cultures of the old homesteads in our new homesteads (lo Liyong 2001: xiii).*

En conclusión, el impacto de SOL se debe en gran parte a que está imbuido de sabor africano y a que su fácil lectura, frescura y sencillez derivan de su preocupación por la comunicación oral y comunal. Como Achebe, p'Bitek consigue autenticidad y sabor local, incluso con la traducción al inglés. Lo consigue fundiendo la lengua inglesa con las experiencias africanas, sin tomar prestados elementos extranjeros que distorsionen el mensaje. Es una obra enraizada en la tradición oral africana y Acholi, que ha sido preservada gracias al medio escrito.

## **CAPÍTULO CUARTO: EL MUNDO DE LAS REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS ACHOLI EN SOL.**

En este Capítulo cuarto nos sumergiremos en la definición que p'Bitek daba de Cultura y de Antropología, que nos servirá para introducirnos en el mundo de las representaciones culturales de los Acholi en el poema estudiado: la belleza femenina, la mujer, la familia y el clan, las ceremonias, la medicina y las supersticiones, la muerte, el tiempo, el espacio, la cocina y el baile.

### **4.1. CULTURA Y ANTROPOLOGÍA**

Pensamos que la literatura refleja la sociedad en la que está inmersa. Esta afirmación no siempre es verdad, por ejemplo, en historias fantásticas o de ciencia ficción, pero lo cierto es que muchas veces la literatura nos puede enseñar sobre la vida real de las personas más que la misma historia. SOL refleja intencionadamente los rasgos más característicos de la sociedad y la cultura Acholi, pueblo al que pertenece el autor y el cual conoce perfectamente.

¿Qué es para p'Bitek la cultura que quiere recoger en SOL? En su ensayo "What is Culture?", incluido en su póstumo *Artist the Ruler: Essays of Art, Culture and Values* (1986), afirma que la cultura es, como la filosofía, algo vivo y celebrado por toda la sociedad porque el hombre no vive solo sino en sociedad, tiene unas instituciones como la familia, el clan, la monarquía o jefatura, y un sistema jerárquico, además de una religión, un ejército e instituciones legales y de todo tipo, basadas en la filosofía social, en el desarrollo del pueblo, en las ideas sobre la vida o la visión del mundo.

Los occidentales, en cambio, hacen de la cultura algo separado y alejado del modo de vida de la gente, lo que la convierte en un producto consumible. Están en venta los libros, el arte, el teatro, la música, que acaba en bibliotecas, museos o productos de

entretenimiento. Igual que el occidental colonizó y robó de África esclavos, minerales, animales y cosechas, también ha tomado como botín la cultura africana en objetos como máscaras, tótems, tambores, cazuelas, pieles de leopardo, espadas y lanzas, escudos, etc., que ahora recorren los museos europeos y se exhiben para que se vean o se imiten. Pero también se han apropiado de las danzas y de la música (por ej. del jazz), desnudándolos de todo contenido y función social. Cuando los dignatarios de otros países visitan Uganda y se les agasaja con un baile ritual donde se exalta la poligamia, los dignatarios no saben lo que están viendo. La cultura se ha convertido en un *show* para turistas, todo está en venta, hasta los objetos de brujería.

Para p'Bitek, esto ha dejado de ser cultura, pues ha perdido su sentido primigenio, su función social, y no contribuye a la vida moral, sino que es un opio peor que la religión.

Otras preguntas que nos hacemos con respecto a la representación de la cultura Acholi en SOL son: ¿Qué relación tiene p'Bitek con la Antropología? ¿Es SOL un tratado antropológico?

Okot afirma que los occidentales perpetúan el mito del primitivismo y salvajismo para justificar su colonialismo. En *African Religions in European Scholarship* (p'Bitek 1990), el autor reniega de la Antropología social llevada a cabo por los occidentales para servir sus intereses de control y explotación de las sociedades no occidentales ayudados por las misiones y la cruz.

El siguiente párrafo describe con exactitud y crudeza la opinión que p'Bitek tiene de la colonización económica, cultural y política de África:

*From the fifteen century onwards, Western civilisation at its most aggressive embarked on a programme more ambitious than any previously known, of*

*exploiting the resources and inhabitants of the entire globe. Europe colonised the world; and this meant, apart from the most ruthless and heartless extirpation of whole peoples (the so-called Red Indians, and the Australian Blacks), and the enslavement of Africans not only at home – for that is the true meaning of colonisation – but also for transportation in their millions to the Americas and the Caribbean Islands; colonisation also meant the imposition of European cultural “items”, as well as cultural values. Huge, ugly Gothic houses, called churches, sprang up on hills, in forests and on the grasslands of Africa; and men and women were wooed to go there on Sunday to worship a Jew, represented as a corpse dangling on a tree. Some boys and girls were brainwashed to believe that [...] But colonisation also meant looting, not only economic and commercial goods, minerals, ivory, human beings, animals, crops, etc., but also cultural items. (p'Bitek 1986: 14).*

La Antropología, según el autor, nació en el s. XIX como una necesidad para los intereses comerciales, marítimos y misioneros de los europeos. Sus objetivos eran:

- 1º. Resolver el problema de los pueblos aborígenes en América y Australia, así como el destino de los esclavos libertos,
- 2º. Resolver el problema de subyugar y explotar las vigorosas sociedades africanas y
- 3.º Justificar el sistema colonial elaborando el mito del “primitivo”.

Las universidades africanas, dice p'Bitek, no pueden seguir cultivando los departamentos de Antropología social, sino que deben estudiar los pueblos de África y su cultura con la finalidad de promover el desarrollo. Los objetivos del académico africano deberían ser:

1º Exponer y destruir las falsas ideas sobre los pueblos africanos y su cultura, perpetuadas por los estudios occidentales y

2º Presentar las instituciones de los pueblos de África tal y como son, no como lo veían los occidentales bajo el prisma europeo del primitivismo, el subdesarrollo, y el tribalismo.

P'Bitek llama a una “revolución cultural” que libere a los africanos de las influencias europeas y de la imitación (*aping*, la llama) del europeo. Para eso hay que basarse en las propias raíces africanas. Y estas raíces están en las instituciones sociales, en el folklore, en las oraciones y cantos, incluso en las disputas, que reflejan la filosofía de vida de los pueblos.

P'Bitek piensa que es imprescindible recoger, estudiar y revitalizar el folklore, la danza, la música y la poesía de Uganda, como parte de la reacción contra la colonia. Él mismo escribió una tesis en Oxford sobre las canciones Acholi y Lango, recogió cuentos orales (*Hare and Hornbill*) y canciones Acholi (*Horn of my Love*), dirigió festivales culturales en Uganda como Director del Centro Nacional Cultural en Kampala, y en SOL recoge muchos ritos y costumbres, conceptos y modos de vida propios de este pueblo del norte de Uganda al cual pertenecía.

Como hemos visto anteriormente, Chinweizu celebra el “tradicionalismo” de SOL. Ngugi wa Thiong'o alaba la expresión de una “auténtica África” en las obras de p'Bitek, y Bernth Lindfords le distingue de los *cultural mulattoes*:

*When he sang, no European echoes could be heard in the background. His Song of Lawino was the first long poem in English to achieve a totally African identity. [...] It is thoroughly indigenous poem in form, content, style, message and aesthetic philosophy”* (Bernth Linfords 1984: 144, 146).



Nkem Okoh dice de SOL que es una obra indígena y Heron dice que p'Bitek toma el lenguaje del colonizador, pero no distorsiona el mensaje, que es auténticamente africano.

Es auténticamente africano al recoger los modos de vida de un África del Este que estaba perdiendo sus costumbres y su herencia al entrar en contacto con los europeos, al entrar en contacto con el “mundo moderno”. ¿Fue SOL para p'Bitek otra especie de tesis de campo para recoger ese mundo que se estaba perdiendo a marchas forzadas? Quizás sí, quizás SOL fuese un tratado antropológico, pero no al modo europeo, sino siguiendo su propio concepto de Antropología.

SOL ofrece el estudio de un pueblo, una comunidad, vista desde dentro. Así, concretando el “campo” a una aldea Acholi, ésta sirve de sinécdoque para todo el pueblo Acholi y a veces, incluso, para todo el África sub-sahariana. Según Charles Okumu (1992: 2), p'Bitek utiliza la canción tradicional Acholi en SOL para comentar *“the social, political, religious, and economic situation in post-independence Uganda and by extension, in the entire Third World”*.

Según Ramazani (2001), SOL refuerza el distanciamiento dramático de los personajes para centrarse en la Antropología cultural (cocina Acholi, tiempo, nombres, creencias religiosas, medicina, muerte, etc.) a partir de la sección 6. Precisamente p'Bitek cambió de estrategia o tono cuando hubo terminado sus estudios antropológicos con Evans-Pritchard.

Sin embargo, a la vez que escribía como un antropólogo, atacaba la Antropología eurocentrista, que consideraba todo lo africano y lo distinto como “primitivo” y servía al colonialismo. Mucho antes que Edward Said, llegó a las mismas conclusiones que éste cuando dice que la Antropología *“continues to be an often direct*

*agent of political dominance*” (Said 1989: 270). Ocol, en su papel de élite unida a los europeos, llama a Lawino y su pueblo “primitivos” y otras lindezas parecidas:

*He says Black People are primitive  
And their ways are utterly harmful,  
Their dances are mortal sins  
They are ignorant, poor and diseased! (36).*

Por el contrario, el tradicionalismo de Lawino le lleva a defender sus costumbres (*Let no one uproot the Pumpkin (120)*) sin despreciar las de los blancos (*But I do not despise their customs (41)*). Esta inmovilidad, con la cual se niega el sincretismo, tiene su paralelismo en el reino animal:

*No leopard  
Would change into a hyenna,  
And the crested crane  
Would hate to be changed  
Into the bold-headed,  
Dung-eating vulture,  
The long-necked and graceful giraffe  
Cannot become a monkey (56).*

Una sociedad es muchas cosas a la vez. Una sociedad es su cultura y tradición (su arte, su música, su gastronomía, su literatura), sus creencias (filosofía, religión, magia), su política, su organización social y el papel de sus miembros, su historia, sus rituales o ceremonias, etc.

Trataremos de enumerar y explicar estas costumbres, instituciones, conceptos, ritos, canciones, etc. del pueblo Acholi que aparecen en SOL, agrupándolas en la

medida de lo posible. Antes, sin embargo, ofrecemos una visión fría y científica del pueblo Acholi, como se podría encontrar en cualquier tratado antropológico:

#### **4.2. LOS ACHOLI**

En Uganda existe una gran variedad de etnias, normalmente divididas entre los Nilóticos del norte y los Bantú del sur. Los Bantú forman la etnia más numerosa, incluyendo los Soga, Gweru, Gisu, Samia, Nyole, Toro, Nyoro, Kiga, Nyankole, Amba, Konjo y, sobre todo, los Baganda, que constituyen un quinto de la población de Uganda.

Los Nilóticos están representados en los Acholi, los Lango, Alur, Padhola, Kumam, Teso, Karimojong, Kakwa y Sebei. También en el norte hay pueblos Sudánicos que incluyen a los Lendu, Lugbara y Madi.

Los sistemas precoloniales de organización social estaban relacionados con el entorno físico, que determinaba la conexión entre las diferentes formas de gobierno y el mundo exterior. Por ejemplo, en la costa de África Oriental desde el siglo XV existía una civilización Swahili, mezcla de las culturas arábigas y Bantús, una cultura en torno al Islam, con lazos comerciales con el Golfo Pérsico y la India. Tras la franja costera, había comunidades como los Akamba de Kenia Oriental y los Nyamwezi de Tanzania Central, que dominaban las rutas entre la costa y el interior.

En las regiones altas en torno al Monte Kenia y Kilimanjaro, las comunidades de habla Bantú eran principalmente agrícolas y organizadas en torno a unidades administrativas descentralizadas. Sus vecinos del valle del Rift eran pastores, y en la Región de los Grandes Lagos de Uganda existían los reinos centralizados de Buganda, Bunyoro, Toro y Ankole.

Se dice que los Acholi son una mezcla de Lúo y Madi. Sus costumbres e idioma son Lúo. Viven en los distritos de Gulu y Kitgum, norte de Uganda, antes denominados el Distrito Acholi, y también al sur de Sudán.

**Su origen** se remonta a Rumbek, ciudad del sur de Sudán. De ahí el grupo Lúo habría bajado siguiendo a Olum, para asentarse en Pabungu. La leyenda dice que el primer hombre era Lúo, que no tenía padres humanos, su padre era Dios o *Jok*, y su madre la tierra. Según la leyenda, su hijo, Jipiti, sin madre conocida, tuvo una hija llamada Kilak. Una vez se perdió en la espesura y volvió con un niño en brazos, Labongo, cuyo padre era el demonio, Lubanga. Este hijo se convirtió en el primero de la línea de jefes o *Rwots* de Payira, el clan Acholi dominante. El mismo Labongo también es el primero en la línea de reyes Babiito de Bunyoro-Kitara. A su vez, era hermano gemelo de Kato-Kimera, el primero en la línea de reyes Baganda. El primer Namuyongo de Bugerere también era hijo de Labongo. Esto da una idea de las complicadas relaciones entre los diversos pueblos de Uganda, que tienen los mismos orígenes.

**Religión:** Los Acholi creían en seres supremos llamados *Jok*. Estos podían ser los *jok* de un clan (por ej. *Jok Baba me Patiko* o *Jok* del clan Patiko), espíritus hostiles que causaban enfermedades (*Jok Odude*, *Jok Anyodo*, etc.), poderes malvados de una bruja (*Jok pa La-Pyem*), o los *jok* que vienen de otros países (*Jok Loka* o *jok* de Bunyoro). No existía, por tanto, una sola deidad, sino muchas, que se representaban de diferentes maneras: con una gran roca que cayó del cielo, serpientes con cabezas humanas, fantasmas de los antecesores, milanos con llamas en el ano, la cabeza del adivino, etc.

Una vez al año el clan se reunía para hacer sacrificios y oraciones por la salud y la prosperidad del clan y expulsar la mala fortuna y las desgracias. Su santuario se denominaba *abila*, alrededor del cual se aparecían los espíritus de los muertos, que vagaban sin hogar y se aparecían por signos, y a los cuales se les ofrecía comida y bebida.

El adivino tenía la misión de identificar al *jok* correspondiente de la maldad para acabar con él. Los *jok* malos eran *Lubanga*, que producía la tuberculosis de la espina dorsal (los cristianos, de manera desafortunada, hicieron adoptar a los Acholi el nombre de Lubanga para representar a Dios), *Jok Kulu*, que produce el aborto, el *jok* de la cabeza, que explica el comportamiento anti-social, etc. Sus sacrificios se celebraban fuera de la aldea. Para degradarles, se añadía excrementos de ave a sus ofrendas. Otros seres que causan maldades entre los Lúo del centro son los *gemo*, unos enanos que viajan de noche y si ven que en las aldeas hay odio y celos, imparten un castigo en forma de algún sufrimiento.

**Cultura y arte:** Los Acholi cantan todos los días para contar lo que pasa y también para contar los incidentes del pasado, y bailan en grupo, nunca en solitario. Hay ocho tipos de baile: *lalobaloba*, *otiti*, *bwola*, *myel awal (winyela)*, *apiti*, *ladongo*, *myel wanga* y *atira*. En la danza *lalobaloba* no hay tambores, la gente baila en un círculo llevando un palo, los hombres fuera. En la danza *otiti* los hombres llevan lanzas y escudos. Los bailarines bailan en círculo en torno a los tambores, que se ponen en mitad de la arena, y hay más gritos que canción. La danza *bwola* es la más importante porque es la del jefe. Los hombres, en círculo, llevan un tambor y bailan a su ritmo. Las mujeres bailan separadas dentro del círculo y hay un bailarín líder que baila solo, marca el ritmo y es tan importante dentro de la comunidad que puede llevar la piel de un

leopardo. La danza *myel awal* es un baile fúnebre donde las mujeres lloran alrededor de la tumba y los hombres, armados con danzas y escudos, bailan la *lalobaloba*. La danza *apiti* es un baile de chicas en la época de lluvias. El *ladongo* se baila después de una caza exitosa, hombres y mujeres uno enfrente del otro, saltando y dando palmas. En la danza *myel wanga* los hombres, sentados, tocan sus arpas o *nangas*, y las mujeres bailan *apiti*, generalmente después de bodas o fiestas. El *atira* ya no existe, se celebraba en vísperas de una batalla y los bailarines llevaban sus armas, imitando los movimientos de la lucha.

**Costumbres:** Tenían dos tipos de ceremonias de nacimientos: la normal y la divina. En la normal se llamaba a una matrona (*lacol*), que enterraba la placenta en el granero, en los matorrales o en el río. El tercer o cuarto día se le ponía nombre al niño o niña frente a una delegación de los familiares del padre y la madre. Tras la ceremonia, la madre era aceptada en el clan del padre.

Los nacimientos divinos eran los diferentes, entre los cuales el más común era el nacimiento de gemelos. La madre se sentaba sobre una piel fuera del *abila* o altar familiar y ponía al primer gemelo sobre su regazo y al segundo sobre sus rodillas. Los presentes se colocaban por orden de edad y ofrecían oraciones y sacrificios, y luego rociaban con agua a la madre y a los gemelos y les restregaban con aceite del árbol *yaa*. Cuando a la madre la metían en la choza, las mujeres hacían gestos obscenos hacia el padre, como queriendo decir que también querían gemelos.

El matrimonio es un proceso largo que comienza por el cortejo, el consentimiento de la chica, la pedida y el pago de la dote, que solía ser unas cabras, ovejas, lanzas, azadones y actualmente, dinero. La mujer Acholi puede divorciarse, pero si lo hace deberá devolver la dote.

Un poema temprano de p'Bitek canta "Return the Bridewealth". La mujer ha abandonado a su marido, y éste ahora llora la muerte de tres de sus hijos y quiere casarse de nuevo para que los hijos que le quedan tengan una madre:

*I say to her I want back the bridewealth that my father paid when we wedded  
some years ago,*

*When she was full of charm, a sweet innocent little hospital ward-maid*

(Cook 1971: 127-8).

La fornicación y el adulterio están penados con 5 y 10 ovejas de indemnización respectivamente.

Los Acholi pueden tener hasta 5 nombres. El primero se toma de algún acontecimiento durante el nacimiento (por ej. *Opek* significa nacido en tiempo de hambruna). Este nombre puede dividirse en dos o tres (por ej.: *Opek Langara* quiere decir nacido en una hambruna debida a una plaga de langostas). Hay también nombres de guerra (*Nying tong*) y nombres de tambores (*Nying bul*).

Destacan las relaciones de sangre y de gran familia. Las relaciones más cercanas son, después del padre y la madre, los hermanos de madre y el tío materno. Un hombre debe dar un cuerno al hermano de su madre y otro a su jefe. La herencia es por línea paterna y cuando un hombre muere, su hermano hereda todo, incluso sus mujeres.

Para la danza funeral se mata una oveja y se prepara cerveza de sorgo. El funeral dura de 2 a 5 días. La persona se entierra a la puerta de su cabaña. A los jefes se les entierra en un terreno especial, envueltos en una tela y sobre una cama. Cuando el cuerpo se ha descompuesto, se le entierra, se plantan árboles alrededor y se levanta una verja en torno. Es de mala suerte morir una muerte natural. En cambio, el que muere en

el bosque durante la caza o la guerra, es afortunado incluso si su cuerpo es alimento de los buitres.

Los Acholi tenían un **gobierno** centralizado. Estaban organizados en torno a clanes o jefaturas (*chiefdoms*) bajo un jefe hereditario o *Rwot*. Éste tenía poderes ejecutivos, judiciales y legislativos, era el lazo entre vivos y muertos y era su misión ofrecer sacrificios a los antepasados. Aunque los poderes coloniales pensaban que eran un pueblo sin estado, las jefaturas más grandes, como Payira y Padibe, eran mayores y más organizadas que los reinos tradicionales de Buganda, Bunyoro, Ankore, Toro y Buhara. Existían 30 clanes en Uganda; con el Protectorado británico se consolidaron seis de ellos, mientras los demás permanecieron en la clandestinidad.

Un jefe mantenía su poder y su derecho hereditario por la hospitalidad que era capaz de otorgar, por ejemplo, se suponía que debía ayudar a sus súbditos indigentes con la dote. Los símbolos del *Rwot* eran tres: un tambor sagrado (*bul ker*), un traje de piel de leopardo (*la ker*) y una lanza sagrada (*tong ker*). También existía un líder guerrero, elegido por aprobación de los guerreros de la tribu.

El *Rwot* tenía autoridad sobre su clan, un grupo de aldeas en torno a la aldea real (*gang kal*) que comprendía todo el territorio de alrededor, donde se practicaba la agricultura y la caza. La sociedad no era igualitaria, pues estaba dividida en aristócratas (familiares del jefe) y comunes o plebeyos. Por lo tanto, existía desigual reparto de la riqueza.

Los Acholi se localizan en la ladera oeste de las montañas Imatong y en las colinas Acholi, en la frontera entre Sudán y Uganda. Esta localización ha influido en el estilo de vida y la **economía**. Los Acholi practicaban la agricultura de subsistencia (sorgo, mijo, legumbres, tabaco y remolacha, aunque más tarde se introdujo la patata



irlandesa, el algodón, el té y el arroz) y criaban vacas, cabras, ovejas y aves. En su territorio se ha encontrado oro y cromo.

También practicaban distintos tipos de caza: *line* tenía lugar en la estación seca en diciembre, *dwar arum* tenía lugar en la estación seca cuando no había hierba, *dwar obwo* era ordinaria con lanzas y redes, con muchos cazadores y perros, *kirange* tenía lugar al principio de la época de lluvias cuando los ríos estaban ligeramente inundados. La pieza se dirigía a los ríos y allí se cazaba. En la época de lluvias sólo cazaban los tramperos u *okai*.

Actualmente, muchos Acholi viven en campos de desplazados a causa de la guerrilla rebelde Ejército de Liberación del Señor, que ha removido la cultura Acholi desde su base casi más que la colonización. El perdón y la reconciliación están en las mismas raíces de su cultura, ya que incluso el homicidio se perdona en el rito *oput*<sup>16</sup>. Pero hoy en día, tras 18 años de guerra y miles de muertes, es mucho más difícil el perdón y la vuelta a las tradiciones del pasado.

### **4.3. MITOS DE LA CULTURA ACHOLI EN SOL.**

#### **4.3.1. LA BELLEZA FEMENINA.**

Ocol desprecia a Lawino porque ha perdido su atractivo y porque la considera antigua, ignorante, retrasada y enferma:

*He says I am just a village woman,*

*I am of the old type,*

*And no longer attractive (36),*

a pesar de que hasta hace poco la cortejaba y la quería. El tipo de mujer que ahora le gusta a Ocol es como Clementina, su segunda mujer, que encarna todos los valores

---

<sup>16</sup> Ver sección 4.3.4 sobre ceremonias.

contrarios a Lawino: es una mujer moderna, una chica bonita que habla inglés. Sin embargo, estos son los únicos calificativos positivos que saldrán de la boca de Lawino (*modern woman [...] beautiful girl, who speaks English* (36)), porque todo el cap. 2 (*The Woman with Whom I Share my Husband*) y el cap. 5 (*The Graceful Giraffe Cannot Become a Monkey*) son un ataque sin piedad a esta mujer que *aspires /To look like a white woman* (37):

a) Sus labios están pintados de rojo como las brasas ardientes, como un gato salvaje con la boca ensangrentada, como una úlcera abierta, como la boca de un demonio.

b) Se echa polvos para parecer más pálida en su afán de parecer blanca, pero parece un brujo preparado para la danza, y cuando suda, su cuerpo parece una gallina de Guinea. Estos polvos de talco que utiliza son para las mujeres blancas, pero cuando una mujer negra se los echa, parece que padece disentería y da pena. Su cara parece la piel de un recién nacido porque está en carne viva, y como su cuerpo tiene piel normal y humana, el contraste hace que parezca una hiena o que le hubiera alcanzado un rayo, chamuscada como el *kongoni* en la caza de fuego.

c) Tiene una cabeza enorme, como un búho, como una bruja, como si hubiera perdido la cabeza, y tiene un cuello delgadísimo bajo un rostro pálido y enfermo.

d) Su pecho está mustio, seco, y usa sujetador (*nests of cotton wool*) para parecer una jovencita y para provocar a los hombres. Esta parte es especialmente dura con Tina:

*The modern type sleep with their nests*

*Tied firmly on their chests.*

*How many kids*

*Has this woman sucked?*

*The empty bags on her chest*

*Are completely flattened, dried.*

*Perhaps she has aborted many!*

*Perhaps she has thrown her twins*

*In the pit latrine! (39).*

Tina tiene los pechos secos de haber tenido muchos hijos o haber abortado. Lo que está denunciando Lawino es que la segunda mujer de su marido no es una jovencita aunque lo pretenda, sino que da la impresión de que ya ha sido madre anteriormente, incluso que ha abortado, lo cual es el mayor insulto que se le puede hacer a una mujer, en una sociedad que no entiende el aborto porque la natalidad es una bendición.

e) El cuerpo de Tina también es despreciable, porque es demasiado delgado en su afán por imitar a la mujer blanca (*She says a beautiful woman /Must be slim like a white woman* (p. 40)). Se muere de hambre, no come, dice que no quiere engordar porque el médico se lo ha dicho, y parece un fantasma (una sombra), los huesos suenan al andar, tiene cintura de avispa, está seca como un palo, sin carne como una concha a la orilla de un río seco.

f) El pelo de Tina produce risa (cap. 5), porque al planchárselo para parecer una mujer blanca, lo que parece es un pollo mojado o la piel desechada de la pitón; se lo estira y se lo recoge en rulos como una cabra va al sacrificio, lo fríe en aceite hirviendo, así que el pelo que brillaba, el pelo rizado y fuerte, muere como la hierba del elefante, como las hojas del plátano una tarde abrasadora. Además, se lo tiñe con betún de los zapatos, pero en las raíces queda amarillento, ceniciento como la piel del mono gris. A pesar de que en la casa de Ocol hay agua corriente que sale de un grifo (*like the urine*

*/Of the elephant (55)*), Tina no se lava el pelo, huele a rata chamuscada, y se echa perfumes como se les echa a los cadáveres, pero lo único que consigue es que todos los aromas se “peleen” entre sí. Se pone pañuelos en la cabeza para tapar el pelo podrido y a veces incluso lleva una peluca, *the hair of some dead woman (55)*. La peluca es el pelo de una mujer blanca que murió hace tiempo, lo cual se considera brujería, y su espíritu una vez le arrancó la peluca, ella cayó al suelo y tembló como si hubiera entrado el espíritu en ella.

Lawino no puede entender todo este intento desesperado de parecerse a las europeas:

*I do not understand*

*The ways of foreigners*

*But I do not despise their customs.*

*Why should you despise yours? (41).*

Los cánones de belleza de las europeas les sirven sólo a ellas, porque las negras tienen una belleza distinta, incluso otro pelo, más rizado, fuerte y brillante, y otra piel, así que Ocol no debería despreciar la belleza de las mujeres de su pueblo. Todo lo contrario, debería sentirse orgulloso de ellas, como Lawino se enorgullece de su pelo y de su piel y no tiene ningún deseo de parecerse a una mujer blanca.

¿Cómo es Lawino, cómo son los cánones de belleza Acholi?

Ocol la desprecia porque es, como el hombre negro, primitiva, ignorante, pobre, enferma, es una pueblerina, antigua y nada atractiva, tiene una cabeza grande como un elefante pero sin cerebro y - para rematar sus insultos - es como su abuela, que va cubierta con pieles de animales.

Lawino está sólo un poco celosa porque es natural y no puede evitarlo, dice, pero no debería, porque en el pueblo Acholi una mujer sólo está celosa de la otra esposa si ella misma es perezosa, lenta, tímida, fría, débil o patosa, pero si cocina bien, si prepara al hombre un buen baño caliente y luego le trae la comida y tiene un corazón limpio, los ojos negros, hace bromas, no es aburrida, etc., esta mujer ganará al marido y ganará el primer puesto en su corazón, será “*the headdress keeper*” (p. 41).

Por tanto, lo bueno y lo bello en Acholi significan lo que encaja en las actividades de los individuos y los grupos. Los Acholi no tienen palabra para la “belleza” en abstracto, sino en la vida diaria. Hay diferentes bellezas (la niña, la adolescente, la madre, la abuela) que participan en la vida y las celebraciones de la comunidad y, sobre todo, van unidas a la idea de fertilidad. Por eso es por lo que Lawino no siente celos por el amor de Clementina, que no ha sido madre, y con la que podrá competir en la cocina y en sus tareas caseras y diarias. Lawino es más bella a los ojos de los Acholi porque cumple con los cánones de la tradición.

La belleza de la mujer se demuestra en acontecimientos como, por ejemplo, el baile:

- a) La ropa Acholi en la arena del baile: las chicas se atan sonajeros o campanillas en las piernas, abalorios o faldas de cuerda o un trapo y una cadenilla de cuentas en la cintura, brazaletes en los brazos, collares de cola de jirafa en el cuello. Los jóvenes se ponen un trapo delante y detrás de sus partes, los abalorios de sus amantes en el cuello y plumas en la cabeza, a la vez que soplan su cuerno para dar envidia a sus compañeros.

- b) Los cuerpos están casi desnudos y de este modo no se pueden esconder tripas hinchadas, enfermedades de la piel, pechos grandes o pequeños, caídos, cicatrices, bellos tatuajes, etc. La arena es una exaltación del cuerpo humano:

*All parts of the body*

*Are shown in the arena!*

*Health and liveliness*

*Are shown in the arena! (43).*

En cambio, los europeos se tapan por entero incluso en la estación cálida. Los blancos y los que se comportan como ellos (*The progressive and civilised ones* (45)) se ponen trajes de lana, calcetines de lana, ropa interior de lana, camisas blancas, gafas oscuras de sol y corbatas europeas:

*Their waterlogged suits*

*Drip like the tears*

*Of the kituba tree*

*After a heavy storm (45).*

Bajo el traje, Ocol parece esconder una cadera y un pecho huesudos, una cicatriz en el muslo, costras en el trasero y una tripa hinchada (*That has swollen up /Like that of a pregnant goat* (50)) y bajo sus gafas oscuras se esconden unos párpados comidos por las moscas y las cuencas de los ojos vacías porque le han explotado a causa de la lectura excesiva.

- c) Lawino es bella y está orgullosa de sí misma. En el capítulo 4 (*My Name Blew Like a Horn Among the Payira*) se hace un canto de auto-alabanza:

*I was made chief of girls*

*Because I was lively,*

*I was bright,*

*I was not clumsy or untidy*

*I was not dull,*

*I was not heavy and slow (47).*

No es tonta, ni fría, ni tímida, tiene una piel suave y brillante, sus pechos eran firmes cuando Ocol la cortejaba, su cuello se balanceaba como un lirio en la brisa suave, Ocol temblaba cuando veía los tatuajes de sus pechos y su vientre, el hueco entre sus dientes (signo de belleza entre los Acholi), y cuando escuchaba su voz y veía mover su cintura.

- d) El peinado de los Acholi es adecuado a la mujer Acholi. Todos los pelos no son iguales, como tampoco lo son las pieles y las plumas de los animales, así que el pelo de una mujer negra es fuerte y rizado y si bien a veces sufre de tiña, siempre hay remedios para ella. La mujer Acholi se recorta el pelo. El hombre no se deja barba como el león o el macho cabrío porque no quiere parecer una bestia salvaje, y también se quita el vello del bajo vientre, de la cara y de las axilas.

Sólo los brujos y las mujeres “veneno” se dejan el pelo largo. Cuando viene la muerte a una casa, las mujeres no se peinan, se quitan todos los abalorios y collares porque están de luto.

Para el baile, el pelo y el cuerpo se tiñen del color de la falda. Las jóvenes a las que les está creciendo el pecho se untan de aceite de mandioca y así brillan “*like small fish /In a shallow stream (52).*”

Para tener un buen aroma, se prepara una mezcla de mantequilla de vaca o de la grasa de la rata comestible junto con las hierbas aromáticas *lakura* o *atika*. El

cuello debe ser y parecer largo, como *the alwiri spear* (53), y esto se consigue llevando sobre la cabeza una fuente de agua, una cesta o una jarra de miel.

Estos consejos se dan a las muchachas para que los muchachos acudan de todas partes a admirarlas y a pelearse por ellas *like jackals...lurking in the shades /Like the leopardess with cubs* (53).

Ocol desprecia a Lawino por estas costumbres, dice que el aceite de mandioca causa enfermedades de la piel y mancha sus sábanas, que los adornos Acholi son anticuados y malos para la salud, que está fea cuando se arregla para el baile. No la quiere ni tocar, le hace desprecios cuando la ve:

*When I walk past my husband*

*He hisses like a wounded ororo snake*

*Choking with vengeance* (54)

y sólo le gusta Clementina, la mujer que sabe leer y quiere imitar a las europeas.

Hay que señalar la importancia de la belleza corporal en las culturas africanas. El cuerpo se glorifica porque está lleno de fuerza y vitalidad y se convierte en un símbolo de belleza individual y de pertenencia a una etnia, pues cada comunidad tiene su forma distinta de expresión. Las mujeres Acholi se hacen tatuajes en su cuerpo, se pintan el pelo, se ponen adornos en los tobillos, etc. para sentirse bellas ante sus amantes y para sentirse parte de una comunidad.

En cambio, el mundo occidental tiende a tapar el cuerpo con mucha ropa y, para la religión cristiana, se convierte en fuente de pecado e impureza, y en un lugar de castigo y penitencia. Según Octavio Paz, la civilización racionalista pone el énfasis en el signo no-cuerpo, mientras las culturas del Sur valoran la corporeidad como aspecto característico de su especificidad cultural.



Asimismo, en las culturas no Occidentales, el cuerpo participa de los rituales sagrados de la comunidad:

*La disyunción de los signos en la civilización occidental contrasta con la conjunción que se observa en otras culturas, en las que el cuerpo participa con sus productos orgánicos en el nivel de lo sagrado y del ritual (González 1990: 113).*

#### **4.3.2. LA MUJER.**

En este apartado nos centraremos en el tema de la mujer, es decir, cómo trata p'Bitek a la mujer africana y su papel en la sociedad. Lawino es la protagonista de SOL y es una mujer rural Acholi, con todas las connotaciones que ello implica.

En primer lugar, Lawino se siente despreciada por su marido. Esta es la tensión dramática de SOL desde el principio:

*Husband, now you despise me  
Now you treat me with spite (p. 34).*

Ocol le llama estúpida, basura, anticuada, ignorante, pagana, perrito, basura, analfabeta, etc. y ha elegido a otra mujer, a Clementina, que es moderna, hermosa y habla inglés. Lawino, sin embargo, es fuerte y posee una gran autoestima.

Lawino no reniega de la costumbre de la poligamia, sino que la acepta y la comprende:

*I am not unfair to my husband,  
I do not complain  
Because he wants another woman  
Whether she is young or aged!  
Who has ever prevented men*

*From wanting women? (40).*

No es que no se sienta un poco celosa, esto es cierto, pero sabe que los celos sólo los puede tener la mujer que tiene las de perder en el matrimonio. Según la tradición Acholi, el cariño de un hombre se compite en la cocina, tratando bien al marido, dándole un buen plato de gachas, poniéndole un baño caliente, siendo brillante, de corazón limpio, bromista, animada, etc. Lawino no teme esto, porque ella es su primera mujer y la madre de su primogénito, ni siente envidia porque Ocol haga más concesiones a Tina, porque le construye una casa de techo de hierro en vez de una de paja como la suya; ella no quiere dinero, ni carne, ni ropas ni abalorios ni perfumes, zapatos, o joyas. Lo que quiere es tener un hombre verdadero, un Acholi que no rompa con su pasado, que no arranque la calabaza y que cese sus insultos, dirigidos no sólo a ella, sino a todo su pueblo. Ella quiere que Ocol vuelva a ella y que ella pueda alabarle de nuevo y ver a un hombre de verdad (cap. 2).

Es difícil no ver en la actitud de Lawino una actitud de sumisión ante un marido que la desprecia. Lawino, una mujer fuerte, alabada en su clan, lista, con autoestima y orgullo, al final lo que desea es que ese marido que la ha maltratado e insultado se reponga y vuelva a ser el de antes con una serie de remedios Acholi como comer papilla de mijo, beber una sopa de pescado, masticar las raíces del *omwombye*, del *lurono* y del *lukut*, derramar unas gotas de aceite de sésamo en sus oídos, lavarse la cara, frotarse los ojos con polvo de cuerno de rinoceronte, limpiarse los dientes con arena, la lengua con agua y sal, etc.. Luego tendrá que ir al altar de los antepasados, preparar el festín para ellos, pedirles que intercedan por él, que le perdonen, que le devuelvan la lanza de la virilidad, y acercarse a pedir perdón también a su madre, que le escupirá una bendición en las manos y tendrá que frotársela por el pecho y la frente. Lawino cantará y bailará

delante de él si hace todas estas cosas y vuelve a ser el Hijo del Jefe, *the Son of the Chief* (cap. 13).

La situación de la mujer africana adolece de varios problemas. Si bien es cierto que la mujer es el símbolo de la Madre tierra y el símbolo de la vida, también en algunos pueblos se la asocia con la noche, es decir, con lo incomprensible, y con la brujería. Además, la mujer carga con el trabajo de criar a los hijos, pero también, en una sociedad rural, con el trabajo del campo y el acarreo de agua y leña. Normalmente la mujer es la que primero se levanta y la que más tarde se acuesta después de un día agotador.

La poligamia es una tradición africana que ni siquiera el cristianismo pudo abolir e incluso en algunos países todavía hoy es legal. Se basa en el vitalismo africano y la importancia de la descendencia, el deseo de poder y acumulación de riquezas, de protección hacia la mujer, o de evitar el adulterio y la prostitución. Es una práctica que humilla a la mujer y la coloca en un puesto secundario, pero que en el medio rural no se ve como una carga (Lawino no se queja de que su marido se haya casado por segunda vez) sino al contrario, como medio de compartir el duro trabajo, pero que en las zonas urbanas muchas veces es causa de disputas y problemas entre los hijos y, afortunadamente, está desapareciendo.

El levirato es la tradición que consiste en que cuando muere el marido, el hermano de éste se queda con todas sus propiedades, ganado, mujeres e hijos. Esta es otra tradición humillante que se menciona en SOL cuando se habla de la enemistad de los hermanos. Lawino dice que no puede dejar de relacionarse con su cuñado porque puede convertirse en su marido:

*But I know*

*That if Ocol dies*

*His mother's son*

*Whom he now hates so much*

*Will inherit all Ocol's properties,*

*The goats, the chickens and the bicycles,*

*And I will become his wife*

*And my children will become his children! (106).*

La mujer tiene más o menos la condición del ganado y las propiedades, está a la misma altura que los niños. La misma Lawino insulta a su marido adjudicándole calificativos correspondientes a la mujer: Ocol es una mujer, por lo tanto es débil, no es libre, ha perdido su corazón y su cabeza, vive de prestado y no busca más que complacer al hombre blanco. El que fue hijo del toro es hoy cenizas, el que fue un hombre es hoy una mujer:

*For I am sick*

*Of sharing a bed with a woman! (119).*

Otro problema de la mujer mencionado en SOL es el matrimonio forzado. Como la dote que se da a la familia de la mujer en el matrimonio es muy cara, muchos jóvenes no pueden conseguirla, y, así, muchos padres venden a sus hijas a viejos ricos:

*Throwing Stones of abuse*

*At the rough-skinned ugly old men*

*Chosen for them as husbands*

*By their money-loving fathers (114).*

La importancia de la descendencia hace que la presión sobre la mujer sea tal que las mujeres sin hijos sean repudiadas y marcadas con la exclusión. En SOL aparecen en

numerosas ocasiones las *motherless women* o “mujeres veneno” que, envidiosas, quieren matar a los hijos de las demás.

Otro problema de la población femenina es la escasa escolarización de las niñas, sobre todo en la época de la independencia, pero que continúa hasta hoy en día. Los únicos centros escolares para las niñas eran las misiones y, por supuesto, era el niño el que recibía la educación secundaria y universitaria. Lawino no ha estudiado, pero tiene la sabiduría de las tradiciones de su pueblo y, sin embargo, Tina ha estudiado y sabe inglés. Ha entrado en la modernidad.

No es difícil, decimos, ver en la actitud de Lawino y la mujer Acholi sumisión ante el marido y el hombre Acholi, y es cierto que Lawino acepta su papel, que corresponde con los estereotipos de una mujer rural africana. Sin embargo, no podemos juzgar las tradiciones Acholi con los criterios actuales y mucho menos occidentales. Si fuera así, primero deberíamos criticar la poligamia y después, la situación de la mujer Acholi, en un segundo plano respecto al hombre, como en la inmensa mayoría de culturas excepto la occidental de finales del s. XX y principios del XXI. Criticar a Okot p'Bitek por este aspecto sería ilógico e ingenuo. Al contrario, como ya hemos comentado, en SOL la protagonista es una mujer que sabe lo que quiere, lo manifiesta, muestra su insatisfacción y se queja a su marido y a todo el clan de su situación. Es una mujer fuerte y orgullosa.

Stratton (1994: 41 y ss) critica el tropo de Madre África que utilizan casi todos los escritores africanos para referirse a África con nombre de mujer y que consolida el papel de subordinación de la mujer. Okot p'Bitek no se libra de este tropo ni de esta crítica. Siguiendo el modelo de Senghor, y junto a otros autores como Ayi Kwei Armah,

utiliza a una mujer para referirse al África tradicional, a las costumbres ancestrales y el sentido africano de las cosas:

*She is identified with the fertile African Earth: her body is “The Rich red soil” that periodically “Swells with a new life”; she is “the mother of many”. Clementine, on the other hand, is a “modern girl”. Her “breasts are completely shrivelled up”, she has no children, and she lives in the city. Ocol has been emasculated by his “marriage” to Clementine, his “testicles ... smashed”, his “manhood ... finished”. In order to regain his virility, to acquire “A new spear with a sharp and hard point”, he “must remove the road block /From [Lawino’s] path”, and reimmerse himself in “The rich red soil” of Mother Africa. Thus will a cultural revolution be inaugurated. (Stratton 1994: 43).*

Como feminista, Stratton critica la imagen reductiva y estereotipada de la mujer Lawino, que simboliza una cultura pasada, generalmente considerada inmutable, y una mujer estática, conservadora y ahistórica. Pero a la vez critica otras visiones más “revolucionarias” del tropo de Madre África de autores como Ngugi wa Thiongo, Ousmane Sembène, Soyinka o Nuruddin Farah, porque siguen perpetuando, como p'Bitek y Senghor, la dominación masculina, la mirada masculina y la relación de posesión de ésta con respecto a la mujer. El hombre es el sujeto-ciudadano activo, mientras la mujer es el objeto-nación pasivo.

Según Griffiths (2000), el esfuerzo de p'Bitek y otros autores de la primera generación africana por dismantelar la imagen negativa de la cultura tradicional, no debería verse manchado por esta representación de género que seguramente sea en verdad anacrónica, pero no importante.

Estamos de acuerdo, no en que no sea importante, sino en que el objetivo de p'Bitek no era la crítica feminista, sino la defensa de un mundo tradicional que simbolizó por medio de la mujer porque eso era lo más cercano a la realidad, ya que la mujer era la que se quedaba en el hogar mientras su marido iba a estudiar fuera.

La modernidad tampoco mejorará el papel de la mujer en la sociedad Acholi, como podemos ver al analizar la postura de Ocol ante Lawino. El personaje de Ocol es un villano y él mismo se desautoriza en todos los comentarios que hace en *Song of Ocol*. Justo al empezar el poema, demuestra su postura agresiva respecto a su primera mujer y su falta absoluta de compasión:

*Woman,*

*Shut up!*

*Pack your things*

*And go! (121)*

Expulsa a Lawino de su casa y luego limpiará el suelo y se irá a “buscar a un pintor” para borrar su rastro. Porque todo lo que ha oído, lo que ha salido de la boca de Lawino, para él no es nada, no es más que *song of the woman*, que quiere decir: el gemido del carnero cuando le van a matar, una canción sin coro ni acompañamiento ni orquesta, una canción de los muertos, una flecha que rebota en un muro de cemento, un pájaro que cae por un tirachinas, el suspiro de un rey en el exilio que recuerda todos sus privilegios, la queja de un general vencido, un búfalo que se pudre lleno de moscas y larvas de gusano, los buitres revoloteando, los leones y las hienas sobre sus huesos, leche rancia, es decir, para él la queja de Lawino no es nada (cap. 1 de SOO).

En el cap. 4 de SOO, Ocol llama a la mujer Acholi esclava. Dice que ve a una joven acarreado un gran pote de agua sobre la cabeza, los pies descalzos, la suela

agrietada, la piel de las manos ásperas y las palmas gastadas. Ocol dice a la mujer Acholi que rompa el pote de agua, que rompa con el tabú porque los tabús son cadenas de esclavitud, que rompa con las tradiciones, que no escuche los cantos del poeta (Adok Too) que la esclavizan. Ocol conmina a la mujer Gikuyu a que arroje la pesada carga que lleva sobre su espalda y levante el rostro, lleve la cabeza alta y se le vean los ojos. Ocol dice a todas las africanas que salgan a la luz del día, que dejen de pensar que la fertilidad mejora si beben leche y están gordas como hipopótamos y no pueden verse ni el ombligo. Que no se crean a los que las alaban por estar tan feas. La mujer africana es una esclava: barrendera, limpiadora, cocinera, cuidadora de niños, lavavajillas, agricultora, constructora, recadera, mula de carga... Algunas, dice, se tapan el rostro con un paño negro y forman parte de un harem privado que se asemeja a ganado, y en todas partes la mujer se vende por menos de nada:

*They purchase you*

*On hire purchase even,*

*Like bicycles,*

*You are furniture,*

*Mattress for man.*

*Your arm*

*A pillow*

*For his head! (134).*

Ocol dice que la mujer africana es cualquier cosa menos una esposa. Da la impresión de que Ocol está preocupado por la situación injusta y humillante de la mujer africana, y así podría parecer. Pero lo cierto es que p'Bitek está dejando a Ocol desautorizarse a sí mismo por medio de la exageración. Todas estas cosas que dice



sobre la mujer Acholi y la mujer africana las ha escuchado de los blancos y así las repite. No es cierto que sea una esclava, ni que se venda por dos vasos de cerveza, ni que sea fea y obesa, etc. La exageración descubre a Ocol como mentiroso o influenciado por las enseñanzas occidentales. Es decir, lo que parece que es una defensa de la mujer africana se convierte en parodia.

#### **4.3.3. LA FAMILIA Y EL CLAN.**

SOL nos presenta un drama familiar, que es el desencadenante argumental: Ocol, el marido de Lawino, se ha casado con otra mujer, Tina, y la prefiere a ella. Ya hemos comentado que la costumbre poligámica aquí no es el problema, ya que Lawino acepta este hecho como parte de su tradición cultural. Ella es la primera mujer y madre de su primogénito, por lo que no deberían preocuparle las atenciones de su marido a su nueva mujer:

*And I as your first wife,*

*Mother of your first-born,*

*Mother of your son and daughter,*

*I have only one request.*

*I do not ask for money [...]*

*All I ask*

*Is that you give me one chance (120).*

Lo que se ve atacada en SOL es la sagrada institución del matrimonio. Ocol viene a romper la armonía familiar porque prefiere a Tina, que no es la primera mujer, y desprecia a Lawino, la que debería ser la más reconocida dentro de la familia. Según un refrán Acholi, *Your first wife is your mother*.

El matrimonio es el estado natural del Acholi y, como tal, aparece en SOL:

*You may be a giant  
Of a man,  
You may begin  
To grow your hair  
You may be bold  
And toothless with age,  
But if you are unmarried  
You are nothing (72).*

Un matrimonio sin hijos no es nada (*At the lineage shrine /The prayers are for child birth* (68)). Como ya vimos cuando hablamos del símbolo de la lanza, en la sociedad Acholi está muy valorada la sexualidad, la virilidad y la fertilidad. Por ello Lawino critica la hipocresía de los misioneros católicos que no pueden casarse pero persiguen y desean a las chicas, y por la misma razón no comprende la virginidad de María:

*And when they teach  
That the Mother of Christ  
Did not know a man  
I cannot understand it (90).*

Además de rechazar a su mujer, Ocol desprecia a sus propios hijos, que le molestan, fundamentalmente porque no quiere perder tiempo, pues está enredado en sus cosas de libros y de política:

*If a child cries  
Or has a cough  
Ocol storms like a buffalo,*

*He throws things*

*At the child (67).*

Pero Lawino defiende la maternidad, tan importante para el africano:

*At the lineage shrine*

*The prayers are for child birth!*

*At the agodo dance*

*The woman who struts*

*And dances proudly,*

*That is the mother of many,*

*That is the fortunate one (68).*

En la arena se elige al hombre o a la mujer:

*The girls are dancing*

*Before their lovers*

*Shaking their waists*

*To the rhythm of drums (79),*

Cuando el chico ha elegido, la chica recibe una proposición, tras la cual la pareja de solteros se acuestan juntos para *try his manhood* (90) y ver si ella es fértil (*if the girl /Is lucky /She gets a stomach* (90)). Esto ocurre antes de pagar la dote, que, por la primera novela de p'Bitek (*Lak Tar*) sabemos que es alta y costosa para los hombres, algunos de los cuales tienen que trasladarse a la ciudad para conseguirla y realmente sufrir grandes desgracias.

Éstas no son las únicas relaciones familiares que aparecen en SOL, pues la sociedad Acholi está basada en las relaciones familiares y de clan. Además de dos hijos y dos hijas más dos hijos ilegítimos, mencionados por Lawino, se habla de los padres de

ésta en varias ocasiones: Ocol desprecia a su suegra porque, según él, es una adivina. Lawino habla de ella con respeto, sobre todo en el cap. del origen (cap. 9), porque su madre es alfarera y compara su trabajo con el trabajo de la creación del Dios cristiano. El padre de Lawino, que preside las comidas en su banqueta (símbolo de respeto), es *loi* porque es guerrero, así como el padre y el abuelo de Ocol, aunque ahora les desprecie y deshonre con su actitud:

*My father's name*

*Is Otoo Lenga-moi,*

*He ate the title Lenga-moi*

*In the battle in the Hills.*

*Ocol's grandfather's title*

*Is Lutany-moi (83).*

La madre de Ocol aparece para rogarle que no corte el árbol sagrado del altar de los antepasados y para que Ocol la critique porque educa y alimenta mal a sus hijos. La actitud de Ocol contrasta totalmente con la tradición de respeto a los mayores:

*No one wrestles with his father,*

*No one looks down*

*On his mother,*

*You cannot abuse your mother! (99).*

Lawino increpa a Ocol porque no tiene ningún respeto hacia sus propios padres. Le dice que piense en todo lo que su madre tuvo que hacer por él, como limpiarle los excrementos y vómitos, cocinar para él y quemarse, sufrir los celos de otras, a los brujos y atrapa-sombras, envenenadoras, los males de ojo y las peleas, además de amamantarlo. El padre es como un gigante erguido árbol *tido* al que hay que respetar,

agradecer y nunca contestar. Si tu madre se enfada, su ira parecerá una tormenta y te arrojará ceniza, lo que traerá como consecuencia la pérdida de la virilidad:

*Your vitality will go,  
You will behave  
As if you were a half-wit,  
Your manhood will disappear  
And like a castrated bullock  
Women will be perfectly safe with you! (99).*

Si tu padre se enfada contigo, no habrá medicina que te pueda curar.

La obligación de cuidar a los mayores se detalla en una digresión cuando habla de en qué se emplea el tiempo en la aldea Acholi. Así, una madre afortunada con una buena hija se sienta a descansar porque ésta le hace las tareas, mientras una mala hija se va con hombres y deja sola a su madre:

*The mother of the beautiful girl  
Dies on the way to the well  
As if she has no daughter  
The girl has no manners  
What is to be done? (66).*

El hermano de Ocol tiene un lugar privilegiado en SOL, porque es un rival político y ahora son enemigos y no se hablan. De niños eran uña y carne, ahora parece que uno de ellos hubiera cometido un crimen que les mantuviera separados. Pero Lawino sabe que no puede enemistarse con su cuñado porque si le pasara algo a su marido, aquél se haría cargo de ella. Esta tradición africana se denomina levirato.

En cambio, la relación de Lawino con su hermana es entrañable. Juntas solían moler el mijo:

*O how I miss my sister*

*And how I miss the singing*

*While grinding millet in my mother's house! (60).*

Para el africano, la comunidad es más importante que el mismo individuo. Así lo dice Okot p'Bitek en su artículo "La socialidad del yo" (Chukwudi Eze 2002): el hombre no es libre, sino que tiene alianzas, lazos, relaciones con los otros humanos, que le hacen estar en sociedad como un esclavo, pues nunca podrá ser libre, ni siendo un ermitaño ni con la llegada de la muerte, ya que después de muerto se convertirá en antepasado y será venerado. Esta interrelación que existe entre la vida del individuo, la vida social y la vida religiosa en la persona africana es una idea ampliamente reconocida. Ya Senghor decía que el africano no es individualista, sino que es un ser relacional que se constituye a través de las relaciones con los demás (Cuende 2009). Mbiti (Burgos: 332) dice "*Soy porque somos; puesto que somos todos también soy yo*".

Es una sociedad fundada en el clan en la cual los antepasados se convierten en custodios del orden establecido. El clan se basa en la consanguinidad o en un mito del origen común, por lo que existe una fuerte solidaridad, responsabilidad y lealtad dentro del clan. Los antepasados son del pasado, pero tienen una gran influencia en el presente y en el futuro, como mediadores (espíritus) y custodios de las tradiciones y la moral, ya que pueden infringir castigos por la infracción del orden social y la paz del clan.

La relación con los antepasados está presente en todo el poema: no hay que despreciar la sabiduría de los antepasados, no hay que arrancar la calabaza, sino que hay que cuidar las costumbres, el altar y los símbolos como el árbol sagrado.

Según Reche F. (2008), en África:

*Los antepasados ocupan un lugar central en la vida. Son los muertos que siguen viviendo e influyendo en la vida de los hombres y los guardianes de la tradición y de la cohesión social. Pueden influir de modo positivo o negativo en la vida de los humanos, por eso es de vital importancia, tenerlos presentes y venerarlos. La veneración de los antepasados no es sólo un deber moral y religioso, es una necesidad vital, ya que ellos son los garantes del orden cósmico y social. Ellos garantizan la vida y la continuidad de la tradición que da sentido y coherencia a las sociedades. Los antepasados forman parte de la comunidad y están para preservarla. Son temidos y venerados. Se les puede invocar, llamarlos y hacerlos presentes, nombrándolos. Muchas veces comunican sus mensajes en sueños que serán interpretados por ancianos o especialistas.*

Ocol desprecia a sus antepasados:

*My husband took an axe*

*And threatened to cut the okango*

*That grew on his father's shrine.*

*His mother fell down under the tree,*

*She said*

*Cut me first*

*Then cut the sacred tree! (95).*

Esta escena demuestra la falta de respeto de Ocol por todo lo sagrado, por lo que significan los antepasados, su altar y el árbol sagrado. Para el Acholi esto es un sacrilegio, es lo peor que puede pasar en el clan y al individuo, porque puede acarrear grandes desgracias. Lo curioso es que cuando hace esto, Ocol va seguidamente a

venerar unos antepasados que no son los suyos, sino los del hombre blanco: los santos de la iglesia.

Lawino está muy preocupada de que su marido se haya alejado del clan y sus tradiciones, pues iba a ser príncipe y ya no es nada:

*O, my clansmen,*

*Let us all cry together!*

*Come,*

*Let us mourn the death of my husband,*

*The death of a Prince*

*The Ash that has produced*

*By a great Fire! (116-7).*

Los que no son del clan son cautivos de guerra o esclavos, a los que Lawino desprecia:

*Slave boys and girls*

*Dance differently from the true-borns (42)*

*Like slaves or war captives*

*You take up white men's ways (49)*

*I am not a half caste*

*I am not a slave girl (51).*

P'Bitek (1990) explica instituciones Acholi como el clan (*Chiefdom*), que es la unidad política mayor, y que consiste en el clan (*clan*) de los jefes y otros clanes comunes, cuyo número depende de la fuerza del jefe. El clan Payira era el mayor clan Acholi, cuyo verso de alabanza dice: “*We are as numerous and destructive as the locusts, numberless and fierce like the army ants*” (p'Bitek 1973: 28). El Consejo estaba



compuesto por los jefes de todos estos clanes y los líderes religiosos y guerreros. Cada clan tenía su grito de guerra, su tótem, sus tambores, su altar, su mito del origen, su historia incluida en la danza de guerra *otole* y en la danza de los tambores *bwola*.

Con la llegada del protectorado, sin embargo, esta organización política cambió completamente por imposición. Los clanes se mezclaron y se dividieron en 6 regiones / condados, se abolió el principio hereditario y la solidaridad entre clanes perdió sentido.

#### **4.3.4. LAS CEREMONIAS.**

En SOL se mencionan ceremonias importantísimas en la vida comunitaria de los Acholi.

SOL se enmarca en un momento ceremonial o ritual, en el cual un miembro del clan se pone frente al resto de miembros y frente a los jefes para contarles su problema e intentar solucionarlo. El uso de los apóstrofes dirigidos tanto a Ocol como a los hombres del clan demuestra esta situación dramática.

El cap. 13 (*Let them Prepare the Malakwang Dish*) ofrece el ritual de purificación: para sanar, Ocol debe comer gachas de mijo y sopa de pescado, masticar unas hierbas que le aclararán la garganta, y con el plato de *malakwang* y las raíces *lurono* se le soltará la lengua. Para fortalecer las rodillas tomará *lukut*, para limpiar los tapones de los oídos deberá echar aceite de sésamo y lavarse la cara con agua tibia. Para limpiar los ojos debe frotarlos con las semillas maduras de *labikka*. Tiene que vomitar con un zumo amargo hecho con varias plantas para limpiar la garganta, limpiarse los dientes con arena y la lengua con agua salada con la que hará gárgaras. Entonces, cuando esté completamente curado, deberá llevar a cabo el ritual del altar de los antepasados.

Debe ir al altar sagrado, ofrecer cerveza a los antepasados, carne y pan de mijo, que los ancianos le escupan bendiciones y oren por él. Deberá pedir perdón por toda su estupidez y abusos:

*Ask them to forgive*

*Your past stupidity,*

*Pray that the setting sun*

*May take away all your shyness*

*Deceit, childish pride, and sharp tongue! (119).*

y pedir que le devuelvan la virilidad perdida:

*And ask them to give you*

*A new spear*

*A new spear with a sharp and hard point (119).*

Después, deberá ir donde su madre para pedirle perdón y que le dé una bendición.

Entre los Acholi destaca la ceremonia de paz y reconciliación *oput*:

*You would think*

*There was a homicide between them*

*That has not been settled;*

*You would think*

*That the oput-drinking peace-making ceremony*

*Has not yet taken place*

*And they fear the deadly ojebu taboo! (104)*

Esta ceremonia sirve para la reconciliación y sanar las heridas de la enemistad y las relaciones rotas. Según los Acholi, el homicidio trae consigo una separación entre

las dos familias, la del asesino y la de la víctima. Esta barrera crea una enemistad que no permite que los miembros de ambos clanes puedan sentarse a la mesa juntos ni casarse entre ellos. El homicidio, además, clama venganza y provoca miedo. El *oput* es un procedimiento pacífico tradicional para pagar esa deuda por medio de una compensación entregada al clan ofendido. Antiguamente la compensación se pagaba entregando una muchacha (para engendrar nuevos hijos que sustituyen la vida humana perdida) o varias cabezas de ganado. Actualmente se usa dinero.

Después se sacrifica un animal y se come por separado, cada clan su parte pero entregada por el otro clan. Luego todos beben una cerveza local de mijo mezclada con el arbusto *oput*, que da un sabor amargo, para recordar que así de desagradable es la enemistad entre los seres humanos y que debe durar lo menos posible. Por último, los dos clanes o familias se unen en una fiesta que simboliza que la normalidad ha vuelto (Rodríguez Soto: 147-166).

Para entender estas ceremonias hay que conocer en profundidad los valores y los ritos de los Acholi:

Los Acholi buscan vivir en paz con sus semejantes, tener una larga y abundante descendencia, copiosos rebaños y ganados, mantener una buena salud y obtener fama y reputación en el trabajo, la caza, la guerra o como sabios en el clan:

*Una vida normal, buena salud y éxito son vistos como normales. Enfermedad y desgracias son el resultado de anomalías que rompen esa normalidad que está causada por ciertas fuerzas diabólicas (p'Bitek 1980: 146).*

Sus valores sociales más importantes son: la solidaridad y la acogida, la hospitalidad, el respeto a los ancianos, la defensa de la familia y el poblado.

Al ser el hombre - y no Dios - el que se erige como centro alrededor del cual giran los valores de la sociedad, los ritos Acholi tienen al hombre como centro: el nacimiento, la ceremonia de los mellizos, el exorcismo, el matrimonio y la muerte, por ejemplo. La finalidad de estos ritos es utilizar los poderes del otro mundo para su provecho y necesidad.

La sociedad está regida por leyes y normas de los antepasados. Cuando éstas se rompen, se comete una ofensa o ruptura de tabú o *balo*. El bienestar del hombre es considerado como criterio del bien y del mal, de ahí la importancia de la persona, como se ve en ceremonias como el dar nombre al niño, el periodo de gestación, el cambio de nombre, la ceremonia de la muerte, etc. Las ofensas se cometen contra el hombre, no contra Dios. Dios y la religión existen en la medida que su mundo, el “mundo espiritual”, sea necesario y no quede más remedio que acudir a él:

*The Acoli did not*

*Set aside a special day*

*For jok:*

*When misfortune hits the homestead*

*The clansmen gather*

*And offer sacrifices*

*To the ancestors.*

*When the rains*

*Refuse to come*

*The Rain-Cock prepares a feast.*

*A goat is speared*

*In the wilderness*

*And the elders offer prayers*

*To jok (69-70).*

La persona es importante, pero como parte de un clan, fuera del clan no “existe”, el sentido de pertenencia al clan es más importante que el sentido del ser. El clan une a sus miembros en las celebraciones, que estrechan lazos y vínculos de sangre.

Cuando algo va mal en el clan, la vida de éste se rompe. Por eso existen creencias y tabús que deben observarse para evitar desgracias. El miedo es un elemento que une al clan, porque existen miles de amenazas (naturales, conflictos humanos, enfermedades, espíritus malévolos, etc.). El altar de los antepasados (*abila*) se erige por miedo a los difuntos o a que ocurra algo malo en la comunidad. Se usan amuletos y ofrendas al *jok* para evitar posibles desgracias (*the toe of the edible rat /And the horn of the rhinoceros /And the jaw-bone of the alligator* (94).

Esta vida “normal” se puede romper por varias causas: por no haber erigido el altar a un antepasado:

*When he died*

*Your father proudly*

*Built him that Shrine!*

*A true son of his father*

*He carried out all the duties*

*Of a first-born son. (116),*

por calamidades naturales como sequías, granizos, tormentas, muertes naturales de ancianos, etc. :

*When the rains fail*

*And famine threatens a great invasion,*

*Fiercer than the spear of the Lango,  
If the crops are moved down by Okwil  
Or the hail stones have rained  
And ruined all the millet (100),*

por guerras y razzias contra pueblos vecinos, faltas cometidas por individuos del clan (como la de Ocol):

*When the fiends  
That sow smallpox  
Go through our homestead  
That people will be finished,  
Because the insides of the people are bad! (111),*

por maldiciones contra las personas, envidias, mal de ojo, etc.:

*Think of the jealousies of others,  
The sorcerers and shadow trappers,  
Poisoners and the Evil Eyes (99).*

Todas las desgracias tienen una razón, son provocadas por una falta o pecado, porque se ha roto un tabú:

*All misfortunes have a root,  
The snake bite, the spear of the enemy,  
Lightning and the blunt buffalo horn,  
These are the bitter fruits  
Grown on the tree of Fate (99).*

Las acciones que rompen con la paz y la armonía entre el pueblo Acholi son las siguientes:

- Acciones que atentan contra la vida: el homicidio es la peor ofensa. Para curar esta ofensa se celebra el *mato oput* (tanto si era por accidente como si era de forma casual). También hay rituales para el suicida, que se consideraba poseído de un espíritu maligno.
- Acciones que atentan contra el respeto *woro*: cuando no se respeta la ofrenda hecha al espíritu protector del clan, se atenta contra el jefe o los ancianos del clan, o se falta el respeto contra los objetos de la comunidad o del culto, o los elementos sagrados de la tribu o clan: la lanza real, el asiento y el tambor:

*My husband took an axe*

*And threatened to cut the okango*

*That grew on his father's shrine.*

*His mother fell down under the tree,*

*She said,*

*Cut me first*

*Then cut the sacred tree! (95).*

- Acciones contra la propiedad: ofensas sexuales como el adulterio, la fornicación y el robo (que merecía la muerte si el culpable se cogía en el acto).
- Acciones de celos, envidia, hechicería: que son muy peligrosas pues su propósito es destruir la vida:

*I know that some jealous woman*

*Perhaps even a close relative*

*Has visited the shadow trapper*

*Who has captured the child's shadow (97).*

- Acciones *kir* o abominaciones: trasgresión de costumbres familiares que requieren reparación, como sacrificar una oveja. Estas acciones, motivadas por el odio, tienen como resultado desgracias, enfermedades e incluso la muerte:

*A mother's anger is bitter [...]*

*And to recover,*

*A goat must be slaughtered,*

*Your mother and her brother*

*Must spit blessing in your head.*

*And then you will become a man again (99).*

Hay un proverbio Acholi que dice: *ogwal acel obalo wang pii* = “una sola rana puede enturbiar todo el estanque de aguas cristalinas”. Quiere decir que las acciones o pecados son antisociales, es decir, repercuten en todo el grupo porque ponen en ridículo a todos y rompen la armonía del clan. Rompen los vínculos con el mundo de los antepasados y atentan contra los ancianos, protectores del orden y la armonía en la comunidad. Asimismo, destruyen a las personas, sus pertenencias, ganado, tierras, etc. Siempre traerán alguna desgracia o consecuencia negativa, que el hechicero se encargará de descubrir:

*A diviner-priest must be called.*

*He will divine*

*And tell the killer,*

*The jealous one will be found out! (97).*

Los Acholi tienen una serie de ritos y medios cuya finalidad es evitar las malas consecuencias del pecado y restituir al clan a una situación de paz, calma y buenas relaciones. Estos ritos tienen unos rasgos comunes:



1. Confesión del pecado, para lo cual se necesita la presencia del hechicero. Hay confesión privada, por ejemplo en el parto (se confiesan los pecados de adulterio y fornicación delante de una anciana del lugar) o al morir un anciano (que se confiesa para evitar desgracias a su descendientes). También existe la confesión semipública, en la cual el hechicero busca la causa de la enfermedad de un paciente, por ejemplo. La confesión pública se hace en presencia de los ancianos, en caso de ofensas públicas y graves como adulterio, abominación, homicidio o robo.
2. Sacrificio: la finalidad es alejar el mal, la desgracia, el castigo. Los elementos del sacrificio son: el animal (cabra u oveja), la sangre vertida con sentido purificación, el *wee* o materia no digerida que se encuentra en el estómago del animal y se rocía por el pecho del pecador, y el hígado, sede de las emociones del hombre y que es consumido por todos los asistentes:

*So the elders gather*

*At the clan shrine,*

*Blood, meat and beer*

*Are offered to the ancestors (101).*

3. Castigo o compensación: el premio o castigo en la otra vida no existen para los Acholi. Los castigos son en la tierra y pueden ser físicos (golpes, venganza, muerte, etc.), psíquicos (ostracismo o destierro), o paga o compensación (en animales o dinero):

*Greetings are exchanged*

*And the living pray to the dead*

*The cleanse the homestead (101).*

4. La comida y la bebida juntos: si ya es importante comer y beber juntos en el día a día, más en los rituales de reconciliación.

*“Comer y beber con alguien significa entrar en interacción con él, dejar que sus influencias vitales se intercambien con las de los otros. La comida sacrificial, en el momento de las ofrendas hechas a los muertos, es un medio de entrar en contacto con ellos, de establecer con ellos y los vivientes una corriente vital”*  
(Mulago: 73).

El comer y beber juntos, el que ofende y el ofendido, es la culminación del ritual de reconciliación. Es un intercambio profundo ya que esta acción solo tiene lugar entre aquellos que desean la paz.

Estos ritos de reconciliación son actos religiosos en los que el mundo espiritual de los antepasados está presente, actos mágicos por las creencias, supersticiones y miedo que implican, y actos morales que mejoran las relaciones humanas y crean paz y tranquilidad en el clan.

#### **4.3.5. MEDICINA VERSUS SUPERSTICIONES.**

Aún hoy en día, un porcentaje tan elevado como el 80% de africanos recurre a los métodos y recetas de la medicina tradicional antes de dirigirse a un hospital. Esta medicina tradicional está en manos de expertos herboristas, que tienen el conocimiento de la farmacopea basada en las plantas. El herborista tiene un papel primordial en los pueblos, porque hace de puente entre lo que la naturaleza ofrece y las necesidades físicas o psicológicas del grupo. Según Lacunza Balda (2010: 28), *“la medicina tradicional sirve para curar, proteger y restablecer el equilibrio entre la naturaleza y el ser humano”*.

A este mundo acceden tanto hombres como mujeres, aunque son los hombres los “curanderos de los espíritus”, los que buscan y acaban con los malos espíritus. Esta ciencia tradicional es transmitida como herencia dentro de la familia.

En el capítulo 10 de SOL, *The Last Safari to Pagak* (= *the place of no return, Death's homestead*), se contraponen la medicina europea con las llamadas supersticiones Acholi (según Ocol) o remedios tradicionales (según Lawino). Ocol acusa a Lawino y a todo el pueblo Acholi de supersticioso, retrasado, sucio y poco higiénico, ignorante y estúpido:

*He has no confidence*

*In the wisdom of the Acoli (92).*

Lawino no sabe de higiene, de medicina (no sabe usar la quinina, ni el termómetro, al que llama “*the white man's glass rod* (95)), es supersticiosa y temerosa. Ocol se avergüenza también del padre de Lawino, que era adivino; de la madre de Lawino, que usa antídotos contra los venenos de las mujeres sin hijos que, envidiosas, envenenan a los niños de las otras; de los familiares de Lawino, que huelen mal y están llenos de enfermedades; y hasta de sus propios familiares, por ejemplo de su madre, que fuma tabaco nauseabundo, escupe por todas partes, tiene parásitos en la ropa y no sabe educar a sus hijos ni alimentarlos. Para no tener que aguantar a toda esta gente porque carece de toda norma de hospitalidad, Ocol pone disculpas como que no hay camas, que tiene una reunión en la ciudad, que no tiene comida, etc.

Pero Lawino, con su sabiduría popular y sentido común de mujer orgullosa, ve con claridad que, si los Acholi tienen supersticiones que Ocol desprecia, los europeos, a los que Ocol sigue e imita, tienen supersticiones igual de buenas, malas o estúpidas:

- a) Lawino cree en el milano con fuego en la cola (el rayo), pero Ocol cree en los ángeles o *the beautiful men /With the wings of vultures /Flying through the air!* (93).
- b) Lawino cree en el adivino y los herboristas, que Ocol desprecia porque son mentirosos que roban a la gente, y cuyas llamadas medicinas son mezclas sucias mezcladas con cerveza y servidas en copas o calabazas poco higiénicas. Sin embargo, incluso Ocol cree que algunas veces las hierbas son efectivas, así como admite que mucha gente que va al hospital del hombre blanco nunca regresa.
- c) Lawino y los Acholi creen que contra el mal de la viruela se debe visitar el altar de los ancestros. Ocol se mofa, pero su remedio a la mala fortuna es la oración a María, a José, a Pedro, etc., es decir, a los ancestros del hombre blanco.
- d) Él lleva un crucifijo en el cuello y sus hermanas llevan rosarios, pero prohíbe a Lawino llevar amuletos como el collar de cola de elefante, la pata de rata, el cuerno de rinoceronte o la mandíbula del caimán. Los amuletos Acholi son propios de  
*Uneducated simple fellows*  
*Who live in the shadow of fear* (94),  
pero cuando una monja una vez vio una serpiente en la catequesis, lo único que hizo fue agarrar fuerte su crucifijo y rezar algo ininteligible.
- e) En el pueblo Acholi los espíritus hostiles que causan enfermedades o mala fortuna tienen un nombre. Se denominan con el nombre de *jok* más el nombre del clan, pues si se abandona a los antepasados, estos mandan

pesares a los vivos. Por ejemplo: el *Jok Kulu* produce el aborto, el *Jok Rubanga* produce la tuberculosis de la espina dorsal, el *Jok Omara* explica el comportamiento anti-social o locura. En cambio, el *Jok-in-the-bundle* viene de otro país (por ejemplo: *Jok Loka*, *Jok Odude*, *Jok Anyodo* o *Jok Kulu*).

Ocol se mofa de los *Jok* y del mal de ojo, así como de los remedios contra ellos, como por ejemplo, llevar una cabra al adivino y bailar la danza *jok*. Una vez Ocol expulsó al adivino violentamente y también intentó cortar con un hacha el árbol sagrado llamado *Okango*, el que crece en el altar de los ancestros. Luego, fue a arrodillarse ante el altar de S. José.

Una madre Acholi sabe decir cuándo su hijo está mal porque tiene mocos, el vello en punta, los labios secos, llora sin más, tiene ruidos en el estómago, está pálido, etc. No le hacen falta los libros para saber lo que le pasa a su hijo, y enseguida buscará una hierba Acholi: raíces de *bomo* para el estómago, raíces de *omwombye* para la garganta, *akeyo* para los ojos, brotes de *lapena* para la tos y *ogali* o *pobo* para las heridas. Hay también medicinas para la lepra, la framposía, el parto difícil y la esterilidad, la impotencia, el veneno de serpiente o los pechos que se secan pronto. Si estas medicinas fallan, entonces va al médico o la herborista y tendrá que regalarle, si el enfermo mejora, un pollo, una cabra, o un cordero.

Las enfermedades tienen una causa, siempre hay alguien detrás de un mal, *we do not just run into them* (98). Una primera razón puede ser una mujer envidiosa que causa la enfermedad de un hijo poniendo su excremento en un árbol o enterrando un pelo suyo en la ribera del río, o incluso un familiar que ha visitado al “atrapasombras” y ha

capturado la sombra del niño. El adivino entonces debe descubrir quién ha provocado este mal o esta muerte.

Las muertes inexplicables pueden deberse a una maldición o un mal de ojo. Muertes inexplicables son la muerte de una hija por una picadura de serpiente, la muerte de un hijo en la batalla, el rayo que mata a un marido, o el búfalo que en la caza ataca precisamente a tu padre.

Las maldiciones de un familiar son realmente graves y peligrosas: si un tío te maldice, te orinas en la cama hasta que le llevas un gallo blanco. Si enfadas a tu madre (totalmente prohibido, así como tratar mal a tu padre), ella hará que pierdas la virilidad y que “las mujeres estén totalmente a salvo a tu lado” (*Women will be perfectly safe with you* (99)). El remedio es entonces matar una cabra y que tu madre y tu tío te escupan una bendición en la mano. Para la ira del padre no hay medicinas.

La muerte del atillo (*Death in the bundle* (100) es inevitable:

*Which white man's medicine*

*Can stop the hand of Death in the bundle?*

*Which one can blunt*

*The sharp edges of Death's sword?* (100).

Hay mujeres que traen esta muerte y le ofrecen sacrificios animales, pero si ésta ve que las víctimas están limpias, matará a la mujer que la trajo, y a toda su familia.

Otras penas como la caza infructuosa, la esterilidad y la impotencia, la sequía y el granizo, o la plaga de langosta se deben a que los antepasados están enfadados porque se les ha abandonado. Para resolver esto, hay que reunirse en el altar del clan, ofrecer a los ancestros sangre, carne y cerveza, y rezar una canción para limpiar el hogar.

La viruela se debe a la enemistad de las personas, por ejemplo, la de los dos hermanos y rivales políticos:

*When the fiends*

*That sow smallpox*

*Go through our homestead*

*That people will be finished,*

*Because the insides of the people are bad! (111).*

Hay fantasmas que causan fiebres y fantasmas que capturan la cabeza de uno y se apaciguan así:

*It is then necessary to fetch a goat*

*From my mother's brother.*

*The sacrifice over*

*The ghost-dance drum must sound*

*The ghost be laid*

*And my peace restored (37).*

El mal de la tiña del pelo se cura con papilla caliente y un baile con la siguiente canción:

*You, Ring-worm,*

*Who is eating Duka's hair*

*Here is your porridge. (51-52).*

Por lo tanto, para acabar con un mal, se necesita un remedio curativo pero también un sacrificio. Según *La Religión de los pueblos sin tradición escrita*, (Puech 1992: 62):

*El africano es particularmente sensible en su “devoción” a las ofrendas y los sacrificios. Con las primeras intenta provocar una toma de contacto con los poderes espirituales, ya sea induciéndolos a la distensión, a la calma y a la tranquilidad, ya sea invitándolos a la animación, a la excitación y a la emoción. En cuanto al sacrificio sangriento, es, de alguna manera, la piedra angular de la religión y constituye la “plegaria” por excelencia, a la que no se podría renunciar sin comprometer gravemente las relaciones entre el hombre y lo invisible.*

Con el derramamiento de sangre el hombre se inserta en el corazón del universo, ya que la sangre es el vehículo de la vida, la fuerza vital de los seres, ligada también al ritmo del cuerpo y el tiempo.

La mentalidad según la cual toda enfermedad o muerte tiene un origen, es común a los pueblos africanos, se denomina “causalidad” e implica que nada se debe al azar, sino que existe siempre una razón y un destino, lo que introduce un elemento de determinismo que lleva al fatalismo y a la aceptación de lo inevitable (Burgos : 365-6) y, en último término, a buscar el consejo de la magia.

En SOO, éste ataca duramente las supersticiones Acholi en su afán de arrancar las calabazas y las tradiciones y crear una ciudad nueva. Ocol describe una escena donde una mujer loca, agitando las maracas y hablando sola, escupe en las palmas de las manos de un niño ardiendo de malaria y le echa cerveza por la cara y sangre por el pecho como regalos a la Muerte:

*I give you blood,*

*Let the child live;*

*Here's your beer*



*Take your beer,*

*Leave us this child;*

*Take your food... (127),*

mientras su madre sonríe y los demás, sentados alrededor, tiemblan de miedo.

Dice Ocol que ellos acabarán con estas costumbres sin sentido, estas supersticiones, los árboles sagrados, los altares de los ancestros, los sacerdotes de la oscuridad, los hacedores de lluvia, los herboristas, las brujas y brujos, los vendedores de fetiches y venenos. Este mundo rural y atrasado acabará en nombre del progreso y la civilización, y nada se podrá hacer cuando la Ciudad Nueva sea una realidad:

*Bid farewell*

*To your ancestral spirits*

*Fleeing from the demolished homestead,*

*With their backs to you*

*They can no longer hear*

*Your prayers,*

*Waste no more chicken or goat or sheep*

*As sacrifices to them,*

*They are gone with the wind (148).*

Según Wanambisi (1984), Okot p'Bitek se ríe de Ocol con las mismas palabras de Ocol. Al ridiculizar de esta manera exagerada las costumbres africanas a la manera que lo hacen los occidentales, se está atacando a sí mismo, es una persona ridícula que tiene su propia condena. En cambio, Lawino es sensata y prudente y representa más la voz de su autor, aunque no sabemos hasta qué punto. Seguramente está presente cuando

dice que tanto la medicina Acholi como la de los blancos son buenas pero que ninguna puede salvarte de la muerte si viene a por ti y ha llegado tu hora del viaje a Payak:

*White diviner priests,*

*Acoli herbalists,*

*All medicine men and medicine women*

*Are good, are brilliant*

*When the day has not yet dawned*

*For the great journey*

*The last safari*

*To Pagak (103).*

#### **4.3.6. LA MUERTE.**

Efectivamente, para la muerte no hay remedio. Las medicinas de los Acholi y las medicinas de los blancos son buenas, pero cuando llega el día de la muerte, del viaje a Pagak, nada puede ayudarte, ni las medicinas, ni los crucifijos, ni los rosarios, ni las patas de rata, ni el cuerno del rinoceronte.

Cuando llega Ella (*She* con letra mayúscula), la Muerte (*Death* con mayúscula también), llega desprevenida:

*She comes unannounced,*

*She comes suddenly*

*Like the vomit of dogs (102),*

aunque los pájaros siguen cantando, el viento sigue soplando, las flores siguen en su sitio. El único que calla es el pájaro *agoga*, que canta después, para decir que la Muerte ha pasado. Ésta llega susurrando a la víctima, que la sigue no importa dónde esté ni cuán rápido sea, y que no se resistirá porque no puede resistirse. La Muerte es una

Madre y sus pequeños son obedientes y leales porque les ofrece pasta de sésamo y miel y pasta de hormiga con aceite de mandioca. Nadie puede resistirse, ni la medicina blanca ni la medicina Acholi pueden nada contra la Muerte:

*You may be the fastest runner,*

*A long distance runner,*

*But when Death comes*

*To fetch you*

*You do not resist (102).*

El fatalismo de los pueblos Lúo cuando todos los ritos y tótems, hierbas y sacrificios han fallado, lo explica p'Bitek en *Religion of the Central Luo*:

*But when all these [beliefs, practices, medicines] failed, when the game of ritually acting out their deeply felt needs and desires and hopes had produced no satisfactory results, at this level, the Central Luo became sceptical and irreligious, and preferred to face the facts of life coolly and realistically. When your son died you wept, but amid tears, you declared, "Wi-lobo", "This is the way of the world"! (p'Bitek 1971 : 160).*

En algún canto funeral, este sentimiento de aceptación se convierte en deseo de venganza. El Acholi no tiene un dios creador al cual se vuelva tras la muerte, o un cielo en el cual creer y por el cual no tener que llorar la muerte del ser querido, por eso en estos momentos se gritan cosas como:

*If I could reach the homestead of Death's mother,*

*I would make a long grass torch;*

*If I could reach the homestead of Death's mother,*

*I would destroy everything utterly, utterly,*

*Like the fire that rages at Layima,*

*Like the fire that rages in the valley of River Cumu!* (p'Bitek 1974: 147).

Sin embargo, cuando ya se ha aceptado la muerte, no hay furia, no hay acusaciones, sino aceptación del hecho:

*Son of my mother has fought unsuccessfully with Death,*

*Death has defeated the boastful one,*

*It has destroyed my own, the one with the dark skin* (p'Bitek 1974: 148).

El Acholi acepta los hechos como son y acepta su destino de muerte. El alma entonces entra en la capilla o altar del hogar y se convierte en antepasado, participando así del orden cósmico y social. Los antepasados ocupan un lugar central en la vida, porque siguen viviendo e influyendo en los vivos como guardianes de la tradición y la cohesión social. La veneración a los antepasados es crucial en las sociedades africanas y, en particular, en la Acholi, formando una cadena que une el pasado, el presente y el futuro:

*Para el africano la muerte no constituye el final de la vida presente; se trata simplemente de un episodio más, la prenda que debe pagar por el retorno y la renovación del hombre [...] Sin embargo, el tiempo no se concibe sin el soporte de las generaciones. La sucesión de los humanos, salidos unos de otros, ofrece al pensamiento negro la base ideal de los tres momentos correlativos y fundamentales de la duración: el presente, el pasado y el porvenir.* (Puech: 65).

En un mito Lúo del origen de la muerte, la luna (una deidad), se empezó a preocupar por la muerte de la humanidad y, para rectificar la situación y hacer que el hombre fuera inmortal, mandó al hombre que le trajera un trozo de manteca sin mancha. El hombre mató un cordero, extrajo la manteca y se la dio al camaleón para que se la

llevara a la luna. El camaleón, como era muy patoso, la manchó y cuando llegó al cielo, la luna rechazó el presente diciendo: “Di al hombre que por su insolencia, continuará muriendo y nunca nacerá de nuevo como yo”. Así, el hombre muere y nunca resucita, mientras la luna es inmortal, apareciendo y desapareciendo en diferentes estaciones (Miruka O.: 17).

P'Bitek explica los ritos fúnebres Acholi en *Horn of my Love* (1974: 21-24):

Según p'Bitek (1974: 21-24), cuando un hombre está a punto de morir, se les llama al padre o a un hermano mayor, para que escuchen sus últimos deseos. Cuando muere, las mujeres comienzan a llorar y los hombres a cavar la tumba, mientras algunos, con lágrimas en los ojos, soplan sus cuernos y bailan la danza de la guerra. Se envían mensajes a los familiares para que vengan y comiencen la ceremonia denominada *kwer*, que tiene lugar dentro de la casa donde yace el cadáver. Los rituales son distintos en cada área geográfica, pero entre los Payira es así:

La viuda se coloca sobre el cadáver y le abraza. El padre del muerto o su hermano mayor cubre a la pareja con la piel de un diuker y, con unas cucharas, da un golpe en ambas cabezas, la del muerto y la de la viuda. Entonces se afeita la cabeza del muerto y se la pinta con ocre y aceite. A la viuda se la rodea con una cuerda por el pecho y la cabeza, colgando de esta cuerda las hojas del árbol *olwedo*, que simbolizan las penas del cuerpo. De este modo, se la conduce al bosque, donde permanece hasta que acaba el entierro de su marido.

El cadáver se coloca de lado, con la cabeza colocada sobre un alza-cabezas, mientras todos los presentes arrojan puñados de tierra sobre él. Luego, se sacrifica una cabra y se hace un asado al aire libre para distribuirlo entre todos.

A los tres o cuatro días, tiene lugar la segunda parte del ritual con una ceremonia denominada *puyu lyel*, en la cual la zona de la tumba se limpia y se cubre con tierra arcillosa negra. Sólo los más allegados acuden.

La última ceremonia, llamada *guru lyel*, tiene lugar con un espacio de tiempo suficiente para que venga el mayor número de personas, a veces muchos meses después del fallecimiento. Si la familia tiene gran poder económico, la fiesta es grandísima, como en el funeral del Rwot Awic de Payira en 1946, cuando todos los jefes de clan del reino de Payira vinieron, todos los jefes Acholi, e incluso el Mukama de Bunyoro mandó a su hermano y guardián del palacio en su representación. Cientos de cabras y ganado fueron sacrificados, y el banquete duró varias semanas.

La mañana del día señalado, conducen de nuevo a la mujer al bosque, le afeitan la cabeza y le desatan las cuerdas de las penas. Todos los familiares que viven en el hogar se afeitan la cabeza, lo que señala el fin del luto. Durante el día, los familiares van llegando con ganado y cabras y material para hacer cerveza, y escenifican una danza guerrera contra la muerte, mientras las mujeres ululan y gritan el nombre de alabanza del clan. Un solista entonces comienza a cantar un canto funeral o *dirge*, mientras el resto hace de coro, bailan y tocan el tambor y las calabazas.

Tres o cuatro meses después, en la ceremonia de *yokko pala*, la mujer elige un heredero en presencia de los ancianos.

Las ceremonias funerales están llenas de significado y, por tanto, tristeza, cuando el fallecido ha muerto en plena juventud, pero si el fallecido es mayor, su muerte no es trágica e incluso esa noche se da una gran actividad sexual, pues se dice que el muerto nacerá de nuevo y los niños que han sido concebidos esa noche llevarán su nombre.

Los Acholi no hacen mausoleos o estatuas a sus muertos, y el montón de tierra que cubre el cadáver, pronto desaparece. La memoria del muerto permanece en los cantos funerales o *dirges*. En estas canciones se expresan todas las emociones que se sienten ante la muerte: primero se descrea, se lucha contra la muerte y el destino, luego se acepta como algo inevitable, y después les siguen cantos de pena por los que se quedan, cantos que atacan a los muertos de manera satírica y cruel, y cantos que atacan incluso a los vivos (porque estos se van a aprovechar de la herencia de los muertos).

Volviendo a SOL, el cap. 12 (*My Husband's House is a Dark Forest of Books*) se convierte en un canto fúnebre o *dirge* cuando Lawino llama a todos los presentes a llorar por su marido:

*O, my clansmen,*

*Let us cry together!*

*Come,*

*Let us mourn the death of my husband,*

*The death of a Prince*

*The Ash that was produced*

*By a great Fire! (116).*

Lawino llora la muerte de su marido, el príncipe heredero que ha muerto en su bosque de libros, igual que todos los hombres de la aldea que se han dejado educar por los libros y han perdido la virilidad, que es, en realidad, lo que se está llorando: la muerte de la virilidad de su marido Ocol:

*And the reading*

*Has killed my man (113).*

#### **4.3.7. EL TIEMPO.**

El concepto de tiempo es distinto en las sociedades africanas, ya que en éstas el tiempo no es lineal, sino repetitivo y cíclico: *“vivido como una lucha entre el orden, la estructura y el caos”* (Dennis Duerden cit. en Caramés Lage 1979: 133). El tiempo cíclico ve en el pasado mítico el fundamento del presente y el futuro por llegar. Los rituales son un modo de recordar ese pasado y los antepasados son modelos de vida. La perfección, la culminación final, ya está presente en el principio, de ahí el culto a la tradición y la resistencia al cambio y al progreso. Además, el tiempo es el tiempo de cada grupo social, no se mide en términos universales.

Para el africano la muerte no es el final de la vida, sino un episodio más en un perpetuo devenir de generaciones. Esta sucesión en el tiempo en el cual el pasado está representado por el patriarca o cabeza de familia y el futuro por el hijo (entre ellos, la mujer que da la vida y está al margen de las generaciones) resulta que no se dirige al futuro, sino al pasado:

*El ser humano, por así decirlo, remonta el tiempo: sus pasos se encaminan hacia el mundo de los antepasados, hacia los que ya no forman parte del mundo de los vivos, dando la espalda a lo que va a ocurrir en el porvenir* (Puech 1992: 65).

Esta idea de tiempo regresivo ha significado, de acuerdo a muchos filósofos africanos, un obstáculo para el progreso de África. Explica, a su vez, la importancia de la tradición en el grupo humano, que es la suma de la sabiduría de esa comunidad y el medio de comunicación entre los difuntos y los vivos, ya que representa la palabra de los antepasados, aquello que es inmutable pero a la vez va aportándose con nuevas experiencias, y que incluye comunicación entre los dos mundos en la plegaria, la



ofrenda, los sacrificios y los mitos. Romper con la tradición del pueblo es como quedar desprotegido al viento, sin raíces donde agarrarse:

*To cut yourself loose,  
To be tossed by the winds  
This way and that way  
Like the dead dry leaves  
Of the olam tree  
In the dry season (120).*

El capítulo 7, *There is No Fixed Time for Breast Feeding*, se dedica a las diferencias fundamentales en el concepto y la medida del tiempo entre los Acholi y los europeos. Lawino se lamenta de que no entiende el tiempo medido por los europeos porque ella solo sabe cómo lo miden los Acholi:

*I do not know  
How to keep the white man's time.  
My mother taught me  
The way of the Acoli  
And nobody should  
Shout at me  
Because I know  
The customs of our people! (68)*

La queja de Lawino es que su marido la desprecia porque no sabe medir el tiempo como los europeos, porque no sabe leer los números ni el reloj de pared tan bonito que tiene en su casa. Los europeos miden los años, los meses, las semanas, y dicen la hora exacta por medio de números (“Son las once”) para hacer todo a una hora

determinada. Dividen el año en meses y los meses en semanas, y cada semana tiene un Sabbath o día dedicado a Dios, cosa que no tienen los Acholi. Tampoco comprende que los años se enumeren con relación al nacimiento de “cierto hombre nacido hace mucho tiempo: Jesús”:

*My husband says*

*Before this man was born*

*White men counted years backwards (73).*

Los Acholi, en cambio, no miden el tiempo de esa manera, sino que se basan en factores naturales como el sol y el gallo que canta: el pueblo se levanta temprano si hay trabajo que hacer en el campo o la caza, y nadie sale por la noche excepto los hechiceros y los ladrones de niñas. Cuando el sol está en lo alto, las mujeres traen comida y agua a los que están en el campo, luego vuelven a casa, cuando el sol se enfría los hombres van a ver lo que han cazado con las trampas, o a pescar al río, preparan cuerdas o leña, reparan tejados, el ganado vuelve a casa y se prepara el fuego. La mujer que tiene una buena hija se podrá relajar entonces, porque ésta volverá de sus quehaceres y sus bailes para ayudarla con el fuego y los niños.

Los Acholi no tienen horas fijas, ni siquiera los bebés:

*When the baby cries*

*Let him suck milk*

*From the breast.*

*There is no fixed time*

*For breast feeding (68).*

Los niños duermen cuando tienen sueño, cuando se ensucian deben lavarse. El tiempo no se divide en segundos y minutos, no es algo que se acabe, aunque los Acholi saben que no pueden ser perezosos porque la desgracia vendría al hogar.

Los Acholi no tienen un día dedicado al *Jok*, sino que cuando hay una desgracia, entonces se reúne el clan y se ofrecen sacrificios a los ancestros, o cuando no llega la lluvia, se prepara un festín con una cabra y oraciones al *jok*.

En cuanto a los meses o lunas, los Acholi no conocen sus nombres, pero sí saben que cuando llega la luna, la mujer está preparada (*It is a sign /That the garden is Ready /For sowing (70)*) y el jardinero puede plantar su semilla para una nueva vida. La luna después del parto significa que la mujer debe dar la espalda a su marido si no quiere desgracias para su bebé.

Los Acholi conciben el tiempo como épocas cíclicas: en el periodo *Ager* se siembra el mijo, luego llegan las lluvias y germina el mijo, pero hasta la cosecha hay un periodo de hambre (*Odunge*). La época de lluvias (*the wet Season*) significa que hay mucho trabajo en los campos, mientras la época seca (*the Dry Season*) significa que hay bailes de tambores *otole* y canciones funerales, cazas *apet*, que los jóvenes se dirigen a Pajule a buscar el dinero de la dote, matar un elefante y vender el marfil para poder casarse, y también bailes *moko* entre chicos y chicas, cortejo y escapadas amorosas.

Como no enumeran los años, los Acholi siguen el método de poner nombres diferentes a los niños para recordar el nacimiento: el primogénito de Lawino se llama Okang para recordar que nació en la época de hambre llamada *Abongo-wang-dako*. Su niña se llama Atoo como el padre de Lawino, porque ese año él murió de viruela.

Como tampoco se suman los años, la edad se sabe por el aspecto o por lo que una persona hace: si una joven tiene pechos o no, si un joven tiene barba o no, si es

fértil, si ha tenido hijos, si empieza a envejecer y ya está preparada para ser una suegra y ser respetada. Ahora bien, ya puedes ser el hombre más grande, ya puedes ser el viejo más respetable del clan, que si no estás casado, no eres nada (*But if you are unmarried /You are nothing* (72)).

El tiempo para los europeos es una obsesión, no se puede perder, hay que ser siempre puntual, el tiempo es oro (*Time is Money* (67)). Ocol, por ejemplo, vive con esa obsesión y por eso nunca se ríe, no se reúne al fuego nocturno, sólo lee para sí mismo, en silencio, y odia a los niños. Esto último es algo que Lawino le reprocha fundamentalmente, porque la familia, los hijos, la fertilidad, son una bendición entre los Acholi. No se entiende el hogar sin las risas y sin los inconvenientes de los niños. Una mujer es tanto más respetada y orgullosa cuantos más hijos tiene:

*At the ogodo dance*

*The woman who struts*

*And dances proudly,*

*That is the mother of many* (68).

Ocol no piensa como los Acholi, y por eso Lawino sufre:

*I cannot understand all this*

*I do not understand it at all!* (73).

#### **4.3.8. EL ESPACIO.**

Según los estudiosos de la cosmología africana y filósofos en general, existe una estricta correspondencia entre el hombre y el mundo, siendo la visión de éste totalmente egocéntrica. El hombre es el centro del universo y como tal se comporta. El hombre respeta la naturaleza. El espacio incluye a la familia y el hogar, la tribu, y va más allá, a “*todo cuanto el hombre comparte con todas las criaturas dotadas como él de fuerza*

*vital*” (B. Burgos: 406). Lo sagrado se manifiesta en el espacio: los círculos mágicos en la selva, el país de los antepasados y el deseo de vivir en un mundo próximo a los dioses para volver al paraíso perdido. El cosmos es sagrado.

El hombre, primeramente, está en un espacio que puede ser tropical o subtropical, y la ordenación de su hábitat puede tener

- referencias este-oeste, es decir, el sol sale y el sol se mete y aparecen las estrellas, o
- referencias norte-sur o arriba-abajo, que se relacionan con la actividad estacional y la existencia cíclica.

La habitación constituye la porción más pequeña del cosmos y también la más noble. La vivienda se concibe en función de la pareja, de la familia, donde se da la plenitud del ser humano. Por lo tanto, todo se ordena en base a un simbolismo generalmente dual de hombre y mujer, aunque también puede ser de tipo religioso e incluso astrológico.

Por encima de la casa está el poblado, que se organiza en unidad social. En pueblos ganaderos como los zulús, el poblado se organiza en torno al cercado para el ganado y alrededor se construyen las chozas, mientras en pueblos agrícolas como los venda, la plaza central está ocupada por los morteros empotrados en la tierra para que las mujeres muelan el grano. Muchas veces, los pueblos rehacen el poblado por causas tan diversas como la muerte del jefe, un rayo o búsqueda de nuevos pastos, como en el caso de los Acholi.

El poblado se establece en un entorno propicio en función de necesidades como la proximidad del agua, la calidad de las tierras de labor, el valor de los pastos, la existencia de algún vegetal o animal relacionados con las creencias de la comunidad.

A partir del poblado, está el “mundo”, que generalmente coincide con el país o reino, y por encima de él, el cielo y la tierra, el sol y la luna.

Tras esta visión generalizada de la organización del espacio tradicional africano, podemos ya centrarnos en SOL. Lo primero que hay que destacar es la contraposición mundo rural-mundo urbano, representado respectivamente por Lawino y su familia (mundo rural) y por Ocol, Clementina y los europeos con los que se educó (mundo urbano). La contraposición mundo rural-mundo urbano es paralela al choque de la tradición africana con la civilización occidental y se enmarca en la “aculturación” de los pueblos africanos con la llegada de la descolonización.

Los Acholi son un pueblo rural, como ya hemos dicho, establecido en el norte de Uganda, y su vida gira en torno a actividades del campo como son la agricultura, la ganadería y la caza principalmente.

El cap. 7 nos explica el espacio rural que rodea a los Acholi en función de la ordenación del hábitat este-oeste: el gallo avisa de la salida del sol, que a medida que se eleva, calienta más y más; los hombres aran el campo y las mujeres desbrozan y traen la comida y la bebida a los campos para los hombres; cuando el sol enfría, la gente puede dedicarse a otras tareas, entre las que se encuentran mirar las trampas para las ratas, pescar en los arroyos, hacer vajilla de madera, cuerdas para las vacas, cestas para los pollos, tejados para los graneros, tallar las calabazas, o traer el ganado a casa (vacas, toros, cabras); cuando llega la noche nadie sale excepto los brujos y los ladrones de niñas. La madre de Lawino es alfarera, Lawino recoge hierbas medicinales que conoce perfectamente porque le ha enseñado su madre.

El año se divide, como ya hemos explicado, en épocas de lluvia y de secano. Aquí nos interesa saber que estas épocas o periodos marcan las tareas agrícolas (la

siembra, el hambre, la cosecha) y las de caza y obedecen a las referencias del hábitat norte-sur o existencia cíclica.

El espacio, efectivamente, es rural, y el poblado y su gente se organiza alrededor de las tareas rurales. El lenguaje de los símiles, como ya hemos visto, nos da una idea de la fauna y la flora que rodean el poblado<sup>17</sup>.

En contraposición al mundo rural en que Lawino y los Acholi se desenvuelven y organizan su existencia, Ocol y su nueva mujer, Tina, representan el mundo occidental y, por contacto, urbano. A Ocol le vemos encerrado en su casa, en su biblioteca con sus libros, o si no, rodeado de políticos y gente que acude al mercado a sus mítines:

*Ocol says he is a modern man,  
A progressive and civilized man [...]  
He says I am just a village woman,  
I am of the old type (36).*

Los blancos se encierran, asimismo, en las catequesis, en edificios de piedra fría y en salones de baile llenos de humo y urinarios asquerosos, en contraposición a la arena abierta donde la juventud del poblado se reúne de manera saludable y natural.

Ocol no va al campo a trabajar. Según Ocol, el campo es lo primitivo, lo viejo, lo feo, lo ignorante, lo negro, lo Acholi, todo de lo que reniega. La ciudad es el progreso, lo civilizado, lo atractivo, lo culto, lo occidental.

En SOO, Ocol hace un alegato a la Ciudad nueva que vendrá cuando todo lo antiguo haya desaparecido y la calabaza por fin se haya arrancado del hogar:

*We shall build  
A new city on the hill*

---

<sup>17</sup> Ver sección 3.4.4.

*Overlooking the lake,*

*Concrete, steel, stone... (150-1).*

después de que se hayan tirado las cabañas de barro, que se hayan arrancado los graneros, roto las cazuelas de barro, los cuencos de agua y las piedras de moler, todos los utensilios de la cocina Acholi, los bailes *bwola*, las supersticiones, los espíritus, etc.:

*We'll make a big heap*

*Of all the rubbish*

*From the hut*

*And set the heap aflame (SOO 127).*

Esta ciudad nueva recuerda a la Ciudad Santa del Apocalipsis, mito del paraíso y de la utopía que se hará realidad al final de los tiempos:

*Con eso me llevó en espíritu a un monte grande, y encumbrado, y mostróme la ciudad santa de Jerusalén que descendía del cielo y venía de Dios, cuya luz era semejante a una piedra preciosa, a piedra de jaspé, transparente como cristal (Apoc. 21, 10-11).*

En este tono apocalíptico y mítico habla Ocol, que cree en un mundo nuevo para África, donde entrarán los *Pilgrims to the New City* (SOO 148) después de *The death of /The Old Homestead!* (SOO 148):

*I see the great gate*

*Of the City flung open,*

*I see men and women*

*Walking in... (SOO 149).*



#### **4.3.9. LA COCINA.**

La cocina, como espacio físico y como actividad femenina, merece un apartado aparte. En el capítulo 6, *The Mother Stone Has a Hollow Stomach*, Lawino se lamenta: su marido dice que la desprecia porque no sabe apreciar la comida de los blancos, ni siquiera coger la cuchara y el tenedor, y porque rechaza el pollo, la langosta y otro tipo de comida europea, pero sobre todo el huevo crudo, que para ella es *smelly, slimy yellow stuff* (64), pero para Ocol tiene “algo bueno para los huesos”. Ni a ella le gusta ni lo necesita, porque está suficientemente fuerte y es capaz de bailar toda la noche. Vuelve a insistir, como en capítulos anteriores, en la idea de que los blancos cocinan su comida y ella y los Acholi deben cocinar la suya. Pero va más allá que en anteriores ocasiones porque le dice que él puede hacer lo que quiera, que ella no se queja de eso, pero deben tener libertad para comer lo que quieran tanto él como ella. Con esta declaración, da muestras de más tolerancia y moderación que Ocol:

*My husband,*

*I do not complain*

*That you eat*

*White men's foods.*

*If you enjoy them*

*Go ahead!*

*Shall we just agree*

*To have freedom*

*To eat what one likes? (63).*

Si antes se mofaba de él por querer imitar los bailes, ropas, besos, etc. de los europeos, Lawino parece dar un paso adelante y aceptar la libertad de ambos en este aspecto.

Lawino dice que no sabe usar ni la cocina de camping, ni la de carbón ni la eléctrica. La cocinilla de camping porque no sabe encenderla y no sabe qué hacer si se bloquea y porque ruge como un león. La cocina de carbón mancha las manos y es difícil de arrancar porque tienes que esperar a que sople viento:

*But whenever you are in a hurry*

*The winds go off to visit*

*Their Mothers-in-law (57).*

La cocina eléctrica mata a la gente; dicen que el hombre blanco ha atrapado al rayo, que tiene forma de gallo y se llama *Rain-Cock*, y lo ha metido en la estufa, y que cuando abre las alas, da luz a las calles y fuego a las cocinas, pero también te mata si lo tocas y te atraviesa. Lawino también se queja de tener que cocinar de pie y de que no sabe nunca por qué agujero va a salir el fuego, por lo que siempre teme que la queme.

La electricidad es un gran invento de los blancos, y p'Bitek admira la tecnología que los británicos trajeron al país. Ésta es la única ocasión, en la que la protagonista alaba la ciencia y la tecnología de los occidentales:

*The wonders of the white men*

*Are many!*

*They leave me speechless! (57),*

aunque no lo sepa apreciar.

Lawino afirma que las cocinas europeas son adecuadas para la comida europea, para cocinar la sosa carne de las vacas que ha sido congelada, para freír el asqueroso y

pegajoso huevo, para cocer el pollo peludo en agua sin sal que sabe a papel y los huesos que saben a tierra, para cocer la berza y cocinar el pan europeo, calentar comida enlatada, para hacer el té y el café, etc. Estas cocinas necesitan cazuelas y sartenes con una superficie lisa, no se puede usar la cazuela de barro donde los Acholi hacen las verduras o el pan.

En contraste, podemos observar de primera mano (*Come, brother, /Come into my brother's house!* (59)) la cocina Acholi: en el centro arriba hay un poste y hay hileras de cazuelas y armarios despensa donde se guarda la harina de mijo, los huesos de animales, guisantes, alubias, pescado, pepino seco, etc. En el techo hay redes hechas de cuerda, a la izquierda hay una jarra llena de miel, un cuenco de barro con pasta de sésamo y otro que contiene hormigas blancas secas. Luego describe las piedras de moler, una grande y una pequeña, una madre con un agujero en el estómago y una hija que encoge, que sirven para moler el mijo y mezclarlo con la casava y el sorgo. La fuerza de las rodillas de los que comen mijo se debe al polvo de la piedra que tragan. Otra piedra sirve para moler alubias y guisantes, y otra más pequeña (*Clean and beautifully oiled /Like a girl /Ready for a jok dance* (60)) muele el sésamo con la nuez.

En casa de su madre, Lawino molía el mijo con el sorgo y su hermana molía el sésamo con las nueces, y este sonido de moler era una bella canción:

*You hear the song of the stones*

*You hear the song of the grains*

*And the seeds*

*And above all these*

*The beautiful duet*

*By Lawino and her sister (60).*

Este proceso de moler el mijo está en el imaginario colectivo occidental acerca de las costumbres africanas. La mujer es la encargada de esta tarea, pues:

*La comida está íntimamente ligada a la vida de la mujer, a los rituales que acompañan las diversas fases de su vida, a su esencia femenina” (Fratlicelli: 7).*

Para Lawino, la cocina es un lugar central y de ahí la prolija descripción del espacio donde la mujer Acholi pasa la mayor parte de su tiempo y compite por el amor de su marido:

*The competition for a man’s love*

*Is fought at the cooking place*

*When he returns from the field*

*Or from the hunt,*

*You win him with a hot bath*

*And sour porridge (41).*

La leña apilada en la cocina la conoce Lawino por su nombre y por su utilidad, por ejemplo el *oywelo*, el *lucoro* y el *kituba* no sirven para hacer leña, mientras el *labwori* sí sirve, pero sólo si está seco, el *poi* tampoco sirve porque es como una roca, sólo sirve para hacer bastones para los viejos, etc.

A la derecha está la cocina con el fuego, que en casa de su madre estaba excavada en el suelo al estilo Acholi, y en casa de su tía era al estilo Lango, con tres moldes de arcilla como tres pechos o tres hermanas:

*Shaped like youthful breasts full of milk*

*Stand together like*

*Three loving sisters (61)*

En vez de platos europeos, se usan medias calabazas y platos de barro. Los platos europeos no sirven para guardar el calor del pan de mijo, en cambio la media calabaza guarda el calor y el pan no se humedece por abajo. El plato de barro, además, guarda el calor de la salsa y la carne. El agua también se sirve en una calabaza.

El momento del alimento es central en las actividades del día. En la casa Acholi se sientan alrededor de una fuente común en el suelo (*not on trees /Like monkeys* (61)), sólo el padre se sienta en una banqueta (esta banqueta o *stool* es símbolo de autoridad). No se usa el cuchillo en la mesa, pues con el pan de mijo, que se coge con la mano derecha, se moldea una cuchara, que se unta en la salsa.

Algunos alimentos se consideran elementos de rituales, símbolos de algo intangible, parte de algo que está por encima del mundo físico. Por ejemplo, en la ceremonia *mako-oput* de reconciliación se bebe una bebida amarga que simboliza la dificultad de la convivencia, y luego se come en comunidad, porque comer juntos significa convivir juntos. En SOL, Ocol, para curarse de su enfermedad (de su alejamiento de su comunidad y la pérdida de su virilidad) debe comer papilla de mijo, beber sopa de pescado, raíces de varias plantas y comer el plato denominado *malakwang* para recuperar la fuerza y la virilidad. Deberá también preparar un banquete para los antepasados:

*Go to the shrine of your fathers,*

*Prepare a feast,*

*Give blood to your ancestors,*

*Give them beer, meat and millet bread* (119).

Como podemos observar, hasta los antepasados agradecen un buen banquete.

#### **4.3.10. EL BAILE EN LA ARENA.**

La arena es otro espacio fundamental en SOL y en la aldea Acholi, es el centro de las ceremonias de cortejo, pero no sólo es importante para los jóvenes, sino para todo el pueblo.

Según Reche F. (2008), la música en el África sub-sahariana es una revelación de lo divino comunicada por los espíritus de los antepasados y, más que una expresión cultural más, es parte de la vida y el hacer de los hombres, como una trama que teje toda su vida y que está presente en todos los acontecimientos sociales y religiosos del individuo y del grupo:

*La música acompaña casi siempre una acción religiosa o social: rituales de iniciación, bodas, siembra, protección de cosechas, caza, pesca, reconciliación, curación y funerales... También marca el ritmo de la vida y anima el trabajo y las fiestas. Música y vida son sinónimos en África, no se pueden separar y se desvelan mutuamente al mismo tiempo (Reche 2008: 1).*

La danza y la música son inseparables y están relacionadas con los ritmos de la naturaleza y las fases de la vida. Aunque siempre estén en los rituales y tengan una función social, la improvisación también tiene cabida. El instrumento, normalmente el tam-tam, es el protagonista de las danzas, con ritmos breves, vivos y repetitivos. El tambor es considerado sagrado y algunos poetas contemporáneos lo han denominado el “alma de la negritud”. Los Acholi también tienen otros instrumentos como la *enanga*, que toca Lawino, una especie de lira.

El cap.5 (*I Do not Know the Dances of White People*) nos ofrece una descripción de los bailes Acholi, tan importantes en la vida social de este pueblo y, por contraste, los bailes europeos, que Lawino no entiende e incluso considera inmorales.

Lawino no sabe bailar la rumba, ni la samba ni el baile de salón de los europeos, pero sabe bailar muy bien la danza *orak*, la danza de los jóvenes de su pueblo. Es una danza con tambores que se baila con vigor y salud, con malicia y orgullo, con espíritu, donde se compite, se insulta, se provoca y reta al resto de bailarines. Los que bailan en la arena son hombres y mujeres libres, con estima, y cantan canciones que pueden ser provocativas, de alabanza, de insulto, de amores rotos, de escasez de ganado. En la arena se ve la hombría, pues si alguien te pega, golpeas también, y aceptas cualquier reto. Las mujeres bailan también porque no son perezosas ni patosas, sino que “su cintura es ágil”.

Los adornos y ropas son apropiados para la ocasión<sup>18</sup>, para mostrar con orgullo los cuerpos semidesnudos, resaltar los cuellos largos de la mujer, y el cuerno del hombre, que toca con orgullo (*He blows his horn /And other young men feel jealous of him* (43)). Los cuerpos se muestran en la arena:

*All parts of the body*

*Are shown in the arena!*

*Health and liveliness*

*Are shown in the arena! (43).*

Lawino es líder de los jóvenes Payira y es *Daughter of the Bull*, es un personaje importante en el clan y protagonista en el baile: se mueve en la arena con sus tatuajes en el pecho como “frutas de la palma” y en la espalda como “estrellas en la noche negra”, ojos brillantes como “luciérnagas”, pechos maduros como la “luna llena” que despiertan y hacen arder a los jóvenes:

*Do you think the young man sleeps?*

---

<sup>18</sup> Ver sección sobre belleza femenina, 4.3.1.

*Do you know what fire eats his inside? (44).*

Los bailes Acholi, abiertos, vivos, bellos, sanos, contrastan con los bailes europeos que, según Lawino, son “vergonzosos”, “apretados”, sin canción, silenciosos como bailan los brujos, e “irrespetuosos”. Ella misma no podría bailarlos por nada del mundo:

*If someone tries*

*To force me to dance this dance*

*I feel like hanging myself*

*Feet first! (47).*

Los bailes europeos son tan agarrados y prietos que a ella le avergüenzan. Los bailarines llegan borrachos de bebidas europeas y africanas, como el *waragi*. Bailan en silencio, como brujos, no cantan. Bailan con mujeres que ni siquiera son las suyas, no tienen respeto ni por los familiares, pues bailan hijas con padres, niños con hermanas y madres, con sobrinos y tías; son como el *jok* de Alero, Labeja, que no sólo posee personas del propio clan, sino de otros, como el hermano de la madre. Bailan tan agarrados que no pueden respirar y las mujeres pinchan los pechos de los hombres (incluso de sus hermanos) con sus sujetadores (*the cotton nests /On their chests (44)*), se besan en la boca (*You suck slimy saliva (44)*) y la boca se enrojece con el carmín de las mujeres y, además, juntan las mejillas, se agarran las cinturas, se juntan las rodillas, etc. Esto le parece inmoral a Lawino, pero es Ocol el que critica el baile Acholi como “pecaminoso”.

Lawino se burla, con uno de los más hirientes sarcasmos del libro, de los edificios y los urinarios de los blancos donde se hacen estos bailes. La arena Acholi es



abierta y saludable, mientras los salones donde bailan los blancos y por imitación, Ocol y su segunda esposa, son realmente asquerosos:

En estos edificios se fuma cigarros y *poisons from the glasses*, y estos humos se juntan con el humo de las velas y el vapor de las bebidas que se evaporan, el sudor, el aliento húmedo y caliente de tanta gente, la tos, la saliva, los “aires” y los olores de muchos tipos, pero sobre todo del pis evaporándose.

La imagen del urinario de los blancos merece mención especial y debería recogerse en los anales de la historia de la escatología más sarcástica: la peste que emana del urinario te golpea “como un puñetazo”, “como el cuerno de un rinoceronte macho”, y entras en la “boca de un león”. Una mujer blanca se tambalea hacia ti y antes de que se haya desabrochado el vestido, ya está orinando. No pareciéndole esto suficiente, Lawino nos presenta un suelo repleto de excrementos humanos de todos los tipos (*All the tribes of human dung!* (46)), secos, viejos, frescos, jóvenes, cortos, sentados, como serpientes, como pitones, pequeños, tumbados, rojos ocre, amarillos como el mango, negros como el petróleo, de muchos colores. Por último:

*Vomit and urine flow by*

*And on the walls*

*They clean their anus* (46).

La utilización del término “tribus” para categorizar las variedades de excrementos (*All tribes of human dung*), nos remite a la obra de p'Bitek *African Religions in Western Scholarship* (1990), donde critica el uso de este término entre los antropólogos europeos. Deberíamos, dice, dejar de usar esta palabra porque sólo ha servido para convertir en bárbaros, diferentes, “otros”, en una palabra, a los diferentes pueblos africanos. En SOO, Okot conecta esta clasificación antropológica con la

destrucción imperialista al enumerar las diferentes “tribus” africanas con las características simplistas con las que los europeos los identifican:

*You Maasai warrior*

*Honing your spear*

*And polishing it with ghee,*

*You naked Jie*

*Studying the sick cow,*

*You Turkana scout*

*Perched on the termite mound, etc. (SOO 135).*

Cada pueblo africano se reduce a una característica: su arma favorita, su adorno para la cabeza, su animal, su método de organización política, etc., para, a continuación, poder ser aniquilados rápidamente:

*We will not simply*

*Put the Massai in trousers*

*To end twenty five thousand years*

*Of human nakedness,*

*Dynamiting the ochre quarries*

*Is only the starting gun [...]*

*Not one will be left*

*Even for the museums (SOO 137).*

Es muy significativo que en SOL Lawino denomine los distintos tipos de excrementos “tribus”, cada una con sus diferentes características, igual que en SOO Ocol enumera las tribus del Este de África con sus diferentes características.

En fin, creemos que esta escena de la letrina rezuma el desprecio de la protagonista y el autor por el baile europeo, las costumbres europeas y, en general y por extensión, por toda la colonización europea en África. A pesar de las duras críticas del autor a esta colonización, no creemos que su desprecio sea tan mayúsculo como el expresado en estas páginas. Queremos creer que, si bien está claro que Okot p'Bitek quería romper con las influencias occidentales, esta escena sea una mera táctica dramática de comedia escatológica y un contraataque a los insultos de Ocol y a todo el que desprecia lo africano o ha rechazado su propia cultura para abrazar otra que no es, ni mucho menos, mejor.

## **CAPÍTULO QUINTO: EL MUNDO DE LAS IDEAS: EL CHOQUE CULTURAL EN SOL.**

En el Capítulo segundo, explicamos el choque cultural que se produce entre los colonizadores británicos y los ugandeses colonizados, personificados respectivamente por Ocol y Clementina (que han abrazado el mundo occidental) y por Lawino (que no acepta el cambio de vida, de estructuras y costumbres).

En este capítulo vamos a concretar los aspectos socio-culturales que reflejan más explícitamente este choque cultural y consecuente “aculturación” de la sociedad Acholi. Dichos aspectos son tres: la religión, la educación y la política, y los tres han sido los más destructivos de la tradición y el mundo pre-colonial. Los valores occidentales sustituyeron a los africanos: la religión cristiana sustituyó las religiones tradicionales y autóctonas, la educación transformó la mente de las élites africanas, alejándoles de su pueblo, y en política, el sistema de partidos realmente no trajo mejoras en la población.

Asimismo, en este capítulo analizaremos los tres personajes de SOL: Lawino, Ocol y Clementina, que se han convertido en mitos del choque cultural y parte del imaginario africano oriental como símbolos del debate, todavía existente, entre el mundo tradicional y la modernidad. Por último, resumimos las diferentes realidades enfrentadas en SOL.

### **5.1. LA RELIGIÓN**

Con la descolonización, la sociedad quedó dividida en cuanto a confesiones religiosas se refiere, lo que creó grandes tensiones. Tras la independencia, el 34,5 % de Uganda era católica, el 28,2 % era protestante, el 5,6 % musulmana y el 31,7 % restante profesaba la religión tradicional (Gale: 4)<sup>19</sup>. La división religiosa era común incluso

---

<sup>19</sup> En la actualidad, la población musulmana alcanza un 15%, mientras un 70% son cristianos y el resto profesan la religión tradicional.

dentro de las mismas familias. Además, muchos jóvenes que renegaban de la religión de sus mayores, cuando se hacían adultos renegaban de la religión del opresor, el cristianismo, como fue el caso de p'Bitek, que rechazó su nombre y creencias religiosas.

Hay que comprender el contexto religioso en el África Oriental británica: los africanos entendieron desde el principio, desde que los misioneros entraron en Uganda en la década de 1870, que las misiones cristianas eran parte del proyecto colonial. Si se convertían, muchas veces sin mucho entusiasmo o sinceridad, incluso sin renegar de tradiciones tan poco cristianas como la poligamia, era por razones interesadas, pues con la religión vino la educación, la sanidad, las ventajas materiales y la oportunidad de promoción en la cultura de control extranjero.

Para p'Bitek, la religión es quizás el aspecto más importante de la cultura de un pueblo, es lo que dirige sus vidas y les une a los demás y al universo, la base de su conducta social. Para él, las tradiciones orales de un pueblo, recogidas en sus canciones, bailes, cantos fúnebres y cultura material, constituyen los textos fundamentales para informar sobre la “filosofía de vida” de ese pueblo. La filosofía no se puede diferenciar de la religión y lo espiritual. Tanto la filosofía como la religión se encuentran en la vida diaria y en las tradiciones y ritos del pueblo:

*Listen to the bird's song and the talk of the monkeys. Go to the clan shrine; the diviner's priest is dressed in his frightening regalia, rattle gourd in one hand, and in the other his spear of office; listen to him addressing the dead, and the chorus of the assembled clansmen and clanswomen. And at the chiefdom shrine, listen to the priest invoking the gods.*

*Go to the funeral dance and study the dirges – the outbursts of the grief and wailing in sorrow, the passionate outcry of a soul in pain. Attend the oiling*

*ceremony of a new chief; and as the men and women of the entire chiefdom dance the chiefly bwola dance, listen to the proud songs in which are embodied the history of the chiefdom* (p'Bitek 1973: 24, cit. en Ouloch 2002: 93).

Los espíritus, los seres vivos y los no nacidos son miembros de una misma familia. Hay que pertenecer al pueblo africano para entender esta religión holística y vitalista. Según p'Bitek, los occidentales no pueden comprenderla, ni siquiera muchos eruditos africanos que han partido para sus análisis de un punto de vista extranjero. Sólo participando de la vida diaria de un pueblo se puede comprender su religión, su filosofía y su espiritualidad.

Cuando llegaron a África, los eruditos occidentales buscaban teólogos y metafísicos entre los ancianos de los poblados, pero no los encontraban porque lo que querían encontrar eran teorías que se adaptaran a las suyas. Todo lo que quedara fuera se consideraba “salvaje” (no sólo lo africano, sino también la religión de los indios americanos y los aborígenes australianos).

Los misioneros se movían por su propio interés y desde el principio negaron las tradiciones que encontraron en África por considerarlas incivilizadas y paganas. Por ejemplo, impidieron las bodas Baganda por inmorales e indecentes, las canciones Gikuyu por ser sexualmente explícitas, etc. Los misioneros actuaban a la par que la administración colonial, y ambos poderes se convirtieron en símbolos de un sistema de gobierno represivo.

P'Bitek es muy crítico con la religión cristiana. Si bien se educó en la religión católica, sus problemas con esta religión venían de lejos, cuando en los colegios misioneros le impedían disfrutar de la literatura oral, lo cual no comprendía. Después, como profesor en Gulu, esta tensión se veía acentuada, sobre todo porque enseñaba

religión. Su resentimiento hacia esta censura misionera de toda expresión cultural africana, y más tarde la atmósfera de Bristol, le alejaron del catolicismo.

En su obra *African Religions in Western Scholarship* (1990), p'Bitek afirma que la religión cristiana es una religión intolerante con todas las demás religiones, y por eso las denomina “paganas”, y que los misioneros en África consideran a los africanos “salvajes paganos” que hay que evangelizar.

En los ss. XVII y XIX, David Hume y Rousseau pusieron al Cristianismo en lo alto de una “escalera de progreso” de la humanidad, en cuyo peldaño más bajo se encontraba el politeísmo y el fetichismo. Auguste Comte, asimismo, describió tres estadios en el desarrollo de la mente humana:

- la etapa religiosa y dentro de ésta el fetichismo, el politeísmo y el monoteísmo,
- la etapa metafísica de los ss XIV-XVIII,
- y, por último, la etapa positivista del s. XIX.

El fetichismo o la religión tradicional africana siempre queda en el último peldaño, y la cultura y la religión occidental, siempre queda en los peldaños superiores. Los misioneros, por tanto, venían, con gran arrogancia, a extender la moral cristiana, pues las religiones africanas eran “satánicas” y “supersticiosas”, y los africanos vivían en la mayor “oscuridad espiritual”. Con la misma arrogancia, querían imponer los valores y costumbres occidentales para civilizar estos pueblos salvajes, por lo cual se convirtieron en el brazo del colonialismo y vehículo del imperialismo. Lawino es asimismo acusada por Ocol de supersticiosa y satánica:

*My husband*

*Looks down upon me;*

*He says*

*I am a mere pagan,*

*I do not know*

*The way of God (73).*

Los capítulos 8 y 9 de SOL tratan de la religión cristiana. Lawino se burla de ella, comparándola con la tradicional africana. P'Bitek, por boca de Lawino, se centra básicamente en el impacto de la religión cristiana en una sociedad tradicional como la Acholi. El cristianismo es una religión impuesta, ajena a las costumbres Acholi y tan absurda como puede ser cualquier religión. Según Wanambisi (p. 23):

*In fact, Lawino demonstrates how the so-called superior Christian religion is hypocritical and how Western ways in general can be dirty, stupid, and inappropriate to African people.*

En primer lugar, podríamos hablar del “extrañamiento” producido por la traducción en el capítulo 8 (*I am Ignorant of the Good Word in the Clean Book*) de las enseñanzas cristianas, que Lawino no comprende bien y no ha hecho suyas, y por tanto, traduce a un lenguaje que ella comprende mejor. Según p'Bitek, el mensaje misionero se perdió en la traducción (*Lost in translation*) a dos niveles:

- al nivel de la palabra, cuando existe ausencia del término
- y al nivel del concepto, cuando éste no existe.

Así, en la ausencia del término, el mensaje de Cristo o la Buena Nueva se convierte en *The Good Word*, el Evangelio es *The Clean Book*, el Espíritu Santo es *The Clean Ghost*, María es *The Clean Woman*, también *Mother of the Hunchback*.

Este término (*the Hunchback*) aparece por la ausencia del concepto: según p'Bitek (1968), el *jok* causante de la enfermedad de la joroba o tuberculosis de la espina dorsal, denominado *Rubanga*, acabó dando nombre al Dios cristiano por la insistencia



de los protestantes misioneros. Basados en la idea preconcebida de la creencia en un Dios único y universal, estos misioneros buscaron un nombre para su Dios que se adaptara a la verdad y costumbres africanas. Entonces, preguntando “¿Quién fue el que os creó?”, los Lúo contestaban que no sabían, pues en su religión no cabía el mito de la creación. Pero entonces, un anciano recordó que si una persona nace con tuberculosis en la columna, pierde su figura normal y es “moldeado” para tener una joroba. Por ello, a la pregunta de los misioneros, contestó: “*Rubanga* es el que moldea a las personas”, y a partir de entonces al Dios cristiano se le llamó *Rubanga*, “El Jorobado”.

Continuando con las traducciones “extrañas”, Lawino llama a María *Full of Graciya*, en vez de “llena de gracia”, modificando completamente el Avemaría, que termina siendo una cosa así:

*Maria the Clean Woman*

*Mother of the Hunchback*

*Pray for us*

*Who spoil things*

*Full of Graciya (75).*

En el capítulo 9 (*From the Mouth of Which River?*), Lawino sustituye el Evangelio por *The Faith of the Messengers*, el cielo por *Skyland*, el Gloria por:

*Glory shine on the body of the Father*

*And on the body of the Son*

*And on the body of the Clean Ghost (84),*

los ángeles son *the beautiful men /With birds' wings*, los diez mandamientos son *The Dekalogu, /The Ten Instructions of the Hunchback*, Dios, creador del cielo y de la tierra, es *Moulder of Skyland and Earth*, y el infierno es *the Place Below*.

Esta dificultad por aprender los nombres se extiende a una falta de comprensión de todas las enseñanzas cristianas porque se alejan de los modos de vida y las creencias Acholi. Ocol se ríe y desprecia a Lawino porque es pagana, porque no cree en el Dios cristiano, no tiene un nombre cristiano y cree en el *jok* y el adivino, no se sabe santiguar, no entiende la confesión, etc. Lawino se defiende diciendo que los protestantes representan fundamentalmente la explotación y el imperialismo por parte de los europeos. Los misioneros protestantes, dice, te convierten en esclavo porque, dice, las niñas que van a la catequesis trabajan para las mujeres de los misioneros, les endurecen y pelan el mijo y el sésamo, les cavan las tierras, les hacen la leña, etc., y cuando deberían darles de comer, les mandan a jugar y se mueren de hambre. Mientras tanto:

*The wives of the protestant*

*Church teachers and priests*

*Are a happy lot.*

*They sit with their legs stretched out*

*And bask in the morning sun (74)*

Pero los misioneros católicos no son muy diferentes: todos buscan la recaudación, y da la impresión de que el cielo se gana con la limosna que se da en la iglesia. Parece, dice Lawino en un pasaje lleno de sarcasmo, que el cielo es sólo para los gordos con papada a los que, claro, no les puede sentar bien el calor del infierno:

*Those who will*

*Surround the Hunchback,*

*Will they be*

*The three-chinned ones*

*Who are not used to the heat*

*And should not go*

*To the place below*

*Because it does not befit them*

*And it is too warm for them? (85)*

Lawino critica ciertas creencias cristianas que le parecen bárbaras, lo cual nos puede chocar a nosotros como cristianos, pero no dejan de ser críticas totalmente lógicas y aceptables; desde su punto de vista, la religión cristiana es tan merecedora de ataques como las demás. Si los occidentales estudiaban las religiones africanas desde un punto de vista antropológico y llegaban a la conclusión de que eran bárbaras, Lawino va a llegar a la misma conclusión sobre las religiones occidentales, en particular el cristianismo:

1. El cristianismo es una religión caníbal, por lo tanto bárbara. Los cristianos comen carne humana (el cuerpo de Cristo) y beben sangre humana (la sangre de Cristo del Cáliz). Comparado con su religión tradicional, los cristianos son como los brujos o hechiceros:

*Oh, Protestants eat people!*

*They are all wizards,*

*They exhume corpses*

*For dinner! (75)*

La técnica de p'Bitek en este aspecto es inteligente: Lawino no dedica su discurso a defender sus propias tradiciones, sino que ridiculiza las europeas del mismo modo que los europeos han ridiculizado las suyas, han llamado primitivos y bárbaros a los africanos y se han visto en la necesidad de evangelizarlos.

Como dice Lindford:

*Lawino focuses attention on some of the arbitrary and seemingly irrational aspects of western behaviour which should very likely baffle any non-westerner encountering them for the first time. She forces us to recognize the illogicality of our ways. Her incomprehension is both a warning and a protest against cultural arrogance* (Lindford 1984: 150, cit. en Ramazani 2001: 29).

2. El cristianismo es una religión sexualmente reprimida y, como consecuencia, sus representantes son hipócritas. P'Bitek (1990) comenta que la ética sexual cristiana deriva, no de las enseñanzas de Jesús, que tenía una actitud positiva hacia el sexo y hacia la mujer, las prostitutas, María y Marta, etc., sino de la doctrina de S. Pablo, que odiaba a la mujer y el sexo. El sexo en África es algo positivo, es algo bueno, y no se concibe que nadie sea célibe por propia voluntad. En muchas sociedades africanas se permite el sexo antes del matrimonio para probar la fertilidad de la pareja y no es una desgracia quedarse embarazada, sino todo lo contrario, una gran alegría. Por eso Lawino no entiende cómo fue concebido Jesús si María no conoció varón.

Esta hipocresía de la moralidad cristiana se ve reflejada en la anécdota del profesor de catequesis (SOL 76-81) que comienza con *One night* y narra cómo éste estaba borracho y repetía las cosas sin parar, insultaba a todas las niñas de la catequesis, escupía y sudaba sin descanso mientras los tambores de la arena del baile retumbaban en la lejanía. Harta de ver y aguantar a este hombre, Lawino y sus amigas se dirigieron al baile en un clímax casi erótico.

Mientras, las oraciones cristianas contrastan con las canciones Acholi, donde se canta la juventud, la salud de los cuerpos y el amor.

Esta escena es una historia dentro de la historia general, y está llena de ritmo gracias a la repetición y la polisíndeton, que imitan los tambores y alcanzará su clímax en la arena:

*And he endlessly  
Drummed his meaningless words  
Through his blocked nose,  
And we shouted the words back at him,  
And the moonlight dance drums  
Thundered in the distance.  
And the songs came floating  
From beyond his hills (78)*

Pero en la arena, cuando más intenso es el baile “pegado” o “*get-stuck*”, cuando los jóvenes están disfrutando de su juventud, aparece el catequista borracho y toca los pechos de Lawino. Ésta le escupe a la cara y le desprecia. Todos los profesores son iguales, dice Lawino, no pueden casarse y por eso persiguen a las jóvenes africanas:

*They have sharp eyes  
For girls' full breasts;  
Even the padres  
Who are not allowed  
To marry  
Are troubled by health,*

*Even the fat-stomached*

*Who cannot see*

*His belly button*

*Feels better*

*When he touches*

*A girl's breasts (81).*

Estos profesores son los que luego separan a los niños de las niñas en fríos salones, cuando los jóvenes sienten la llamada del amor y no deberían dormir solos dejando sus “lanzas” a la intemperie para que se oxiden.

En los temas de la moral sexual, entre los cuales se incluye la poligamia, los africanos continuaron con sus costumbres y tradiciones, incluso si se convertían al cristianismo. En efecto, Lawino no comprende esta moralidad hipócrita y la critica duramente.

3. El capítulo 9 se centra en una crítica al mito de la creación. Según p'Bitek (1990), la religión africana no cree en el propósito de todas las cosas, no es teleológica, no cree en un Dios superior creador del mundo, sino que está centrada en el hombre. Existen deidades, pero están al servicio del hombre, no al revés. El hombre es la medida de las cosas. No creen, por tanto, en un cielo o infierno al finalizar la vida, éste es para ellos el único mundo posible. Tampoco se preocupan de la creación, es decir, del comienzo y el final del mundo, sino del aquí y el ahora, la salud y la prosperidad, el matrimonio, la causa de las enfermedades, los fracasos, etc. El “mito del origen” no existe, y si existe no tiene significación religiosa, sino que narra los orígenes de los pueblos o recogen cuentos morales.

Por eso Lawino se queja de que no entiende nada sobre la creación del mundo por el Dios cristiano porque lo entiende como si Dios alfarero hubiera hecho el mundo y el hombre con sus manos, literalmente hablando. No entiende, aunque lo intente con todas sus fuerzas: dice que si Dios moldeó (no utiliza la palabra “creó” por la misma razón por la que traduce mal las palabras cristianas, por falta de comprensión) el cielo y la tierra, las estrellas, la luna, etc., no entiende de dónde sacó el barro, de qué río lo sacó y cómo pudo moldearlo todo si antes se tuvo que moldear a sí mismo. En este caso, no entiende con qué manos se moldeó, con qué arcilla se moldeó si no tenía manos con qué cogerla, con qué pala cogería la arcilla, con qué martillo batiría la arcilla, con qué manos y piernas y cabeza pudo hacerlo.

Esta escena es de gran belleza (pp 86-89), conseguida gracias a las repeticiones, paralelismos y preguntas retóricas, que expresan una gran desesperación, el deseo de comprender con los humildes medios de una persona sin estudios, pero que es mucho más sensata que muchos intelectuales que son incapaces de explicárselo.

Se critica el mito de la creación pero, al mismo tiempo, el desprecio de los profesores, padres y monjas cristianos por sus catecúmenos, pues no quieren o no pueden contestar unas dudas que no aceptan. De todos modos, y aunque Lawino sea despreciada por Ocol por su ignorancia y aunque ella quiera entender desesperadamente, no pierde su orgullo de mujer Acholi y sabe que se merece una contestación, que intuye que si no llega, será quizá porque no exista:

*But the teachers of religion*

*Hate questions;*

*A young tree that is bending*

*They do not like to straighten.*

*Whether they do it purposely,*

*Whether they themselves*

*Have no answers*

*I do not know,*

*But I know*

*They hate questions (90)*

4. Si la religión Acholi está llena de fetiches y supersticiones<sup>20</sup>, como el milano con fuego, los demonios de la viruela, el altar de los antepasados, el árbol sagrado, el rabo de elefante, el dedo de rata, el cuerno de rinoceronte, la mandíbula del caimán, etc., a los europeos tampoco les faltan estos: el crucifijo, el rosario, el rezo a los ángeles (hombres alados) y los santos (ancestros blancos), etc.

Ocol desprecia las creencias Acholi igual que los europeos. Acusa a Lawino y toda su familia de primitivos, llenos de supersticiones y miedos, paganos y demoniacos. Critica, sobre todo, a los adivinos como el padre de Lawino:

*My man is ashamed of me*

*Because my father*

*Was a well-known diviner-priest (91)*

y, en general, a toda la familia de Lawino:

*He says my mother hides her charms*

---

<sup>20</sup> Ver el apartado sobre medicina y supersticiones. 4.3.5.



*In her necklace*

*And that we are all sorcerers (35).*

Pero Lawino no se queda corta e insulta varias veces a Tina de hechicera o bruja:

*She resembles the wizard*

*Getting ready for the midnight dance (37)*

*She looks like a witch,*

*Like someone who has lost her head*

*And should be taken*

*To the clan shrine! (39).*

Tina sufre hechicería cuando una noche el fantasma o espíritu de la peluca que lleva puesta le ataca y cae al suelo. Lawino también llama hechiceros a los blancos: *They dance silently like wizards (44).*

Los hechiceros y los magos son personajes imprescindibles en las comunidades africanas y contrapuestos entre sí. El hechicero (*witch, wizard*) está en el lado del mal, de la noche, de la destrucción, de lo antisocial, y el mago (*diviner-priest*) pertenece al bien, a la luz y al día, a la construcción, a lo social (Puech: 109). El mago o adivino lucha contra el hechicero para eliminarlo. Además del conocimiento de las enfermedades y sus remedios, detecta a los hechiceros y sus maniobras. Tiene un gran poder sobre sus semejantes, casi tanto como el jefe, poder simbolizado a veces por una cola o “matamoscas”. El mago vela por todos los miembros de la comunidad y participa en las danzas de iniciación, de purificación y circuncisión, etc. La lucha antagónica entre el hechicero y el mago representa la dialéctica entre la

vida y la muerte, que se salda con la consagración de la primera porque el mago es victorioso.

En otro orden de cosas, Ocol desprecia a Lawino porque no tiene un nombre cristiano. Su nombre es Acholi, por lo tanto, relacionado con lo “pagano”, lo “primitivo”, el “pecado”, el “fuego eterno” y las “supersticiones”, según Ocol. Según la tradición, los nombres Acholi se toman de los *jok*. Un tipo de *jok* es el de los clanes, por eso el nombre de “toro” de Lawino es Eliya Alyeker, del clan Payira. Un “nombre de toro” quiere decir que es jefa, en este caso de las niñas, aunque también este nombre podría ser de los jefes de clan o de los hombres de la guerra, por ejemplo, el nombre de su padre es Otoo Lenga-moi, pues el *moi* se toma cuando se ha matado con la espada, con la lanza o la pistola. Otros nombres *jok* vienen de espíritus hostiles, que causan desgracia o enfermedad (Alobo, Abur, Ayiko, Woko), y otros nombres sencillamente se ponen por el orden de nacimiento: Okang es el primogénito, luego viene Oboi, el tercero es Ocai y el último es Cogo. Los *jok* de los gemelos son muy respetados entre los Acholi, y Akelo vendría después de ellos. Ajok y Ajara tienen más dedos de los normales y Adoc nace de pie. En fin, los nombres Acholi tienen un significado que Lawino sabe y comprende. Pero, ¿qué puede significar para ella el nombre de Benita, Marta, María, o incluso nombres que no puede ni pronunciar como el nombre cristiano de Ocol, Milchizedek Gregory, que a ella le suena como Medikijedeki Gilirigoloyo?

*To me*

*They all sound*

*Like empty tins,*

*Old rusty tins*

*Thrown down*

*From the roof-top* (84).

## **5.2. LA POLÍTICA**

La presencia de los británicos trajo cambios en las relaciones de poder entre los Acholi y los Baganda. Se nombraron nuevos líderes, normalmente procedentes de una élite educada en el extranjero o en las nuevas universidades africanas, lo que acarreo tensiones con los antiguos jefes. En 1921 se instituyó un Consejo Legislativo en el cual no participarían los africanos ni los asiáticos hasta 1945. A partir de entonces se incrementaría su presencia y surgirían los partidos políticos y el deseo de autogobierno. Con la independencia (*Uhuru*), las rivalidades religiosas y de educación se añadían a las divisiones políticas, además de las étnicas y de lengua que ya existían. Los dos partidos mayoritarios que tomaron el poder fueron *Uganda People's Congress* (UPC), constituido principalmente por protestantes, y el *Democratic Party* (DP), constituido por católicos. En nuestro poema, Ocol pertenece al DP y su hermano al UPC. El UPC tuvo el control del gobierno con el Primer Ministro Milton Obote (1962-72)<sup>21</sup>.

El capítulo 11 de SOL se titula *The Buffalos of Poverty Knock the People Down* y en él Lawino se lamenta de que los políticos han conducido a la muerte de la familia y del sistema de clanes, pues si dos miembros de la familia pelean como hacen Ocol y su hermano, la familia se destruye e, igual que si dos jefes del clan u hogar (*kraal*) luchan, el clan se destruye. El capítulo es una crítica de la política y los políticos postcolonialistas, que han sustituido la dictadura del imperialismo por la dictadura interna y conducido al pueblo de la independencia a la desilusión.

Antes de nada podemos decir que, si bien según G. A. Heron y de acuerdo con él, las canciones de p'Bitek son “sátiras menipeas” o “sátiras de ideas”, es decir, un

---

<sup>21</sup> Ver cap. 2.3.3. sobre los partidos políticos.

diálogo o coloquio en el que el interés dramático es fundamentalmente el conflicto de ideas y, por lo tanto, los personajes se convierten en portavoces de las ideas que representan, sin dejar de ser, en el caso de SOL, personajes reales, también es cierto que las ideas en p'Bitek no suelen ser políticas ni económicas, sino que tienen una base social y cultural, una preocupación básicamente humana. P'Bitek aboga por una revolución cultural, no política:

*The most critical decisions which leaders of Africa must take lie not so much in the economic or political fields but in the fields of culture and basic human values (p'Bitek 1990: 119).*

Bien es cierto que en esta misma obra (p'Bitek 1990) el autor hace filosofía política cuando comenta que el socialismo en África no tiene sentido porque no hay una clase capitalista *per se* y porque no se conocen los excesos totalitarios del comunismo. Por lo tanto, dice, los líderes africanos deberían abrazar un marxismo africano, que se identifique con sus tradiciones y culturas. Lawino no comprende lo que significa “comunismo”, lo cual nos da una idea de lo alejada que está esta ideología de las tradiciones africanas:

*He shouts*

*His brother will bring Communism!*

*I do not know*

*What this animal is! (105).*

P'Bitek tampoco ignora la base económica de su revolución cultural, pero niega que este punto esté por encima de las expresiones culturales y religiosas. En SOL la economía no es un punto a destacar, tan sólo hay un comentario, cuando Lawino dice que ella no quiere regalos ni carne, que no le importa que Ocol llene de regalos a

Clementina, que ella quiere otra cosa, que vuelva a ser él mismo y vuelva a sus tradiciones:

*I do not ask for money*

*Although I have need of it,*

*I do not ask for meat,*

*I can live on green vegetables*

*For a while yet (120).*

P'Bitek tampoco establece una conexión estrecha entre los males del imperialismo y la economía, es decir, no habla de la explotación del país por parte de los británicos. Para él, el problema está en romper con los lazos coloniales y dejar de imitar a Occidente, dejar de comportarse como perritos falderos del hombre blanco.

Cuando Okot termina de escribir SOL, los lazos visibles con la colonia se han roto, se ha conseguido la independencia (*Uhuru*, en 1962), y ya en el año 1966 p'Bitek comienza a sentir esa desilusión tan característica de la literatura africana porque no ve los frutos deseados. Pero esta desilusión toma la forma de la canción satírica y será más manifiesta en sus siguientes canciones, sobre todo en *Song of Prisoner*.

En África Oriental, Ngugi wa Thiong'o es el escritor más abiertamente político, en la línea de los escritores occidentales anglófonos (Wole Soyinka, Chinua Achebe), pues empieza glorificando el pasado pre-colonial de las escuelas Gikuyu y la rebelión Mau Mau, y seguirá criticando que el sueño de la independencia no ha traído el bienestar a África, sino el centralismo del poder, los golpes de estado, las guerras y la corrupción.

Si SOL es una crítica política, lo sería en el sentido de criticar el neo-colonialismo a la manera de Fanon en *The Wretched of the Earth* (1963), es decir,

llamando la atención sobre el hecho de que la nación africana, recién independiente, puede encontrarse gobernada por una clase media africana que use su educación y posición privilegiadas para copiar la forma en que el gobierno colonial gobernaba, fundamentalmente en su propio beneficio, además de mantener los intereses económicos de los poderes coloniales aún cuando estos ya se han ido:

*But unhappily we shall see that very often the national middle class does not follow this heroic, positive, fruitful and just path; rather, it disappears with its soul set at peace into the shocking ways –shocking because anti-national – of a traditional bourgeoisie, of a bourgeoisie which is stupidly, contemptibly, cynically bourgeois (Fanon 1953: 121).*

Ocol es un político que pertenece al DP, *Democratic Party*, mayoritariamente católico, mientras su hermano es del *Uganda People's Congress*, de signo protestante. Lawino no entiende qué les diferencia aparte de sus ropas, si ambos dicen buscar la independencia y la paz entre los pueblos. Sí, es cierto que Ocol quiere la independencia:

*He says*

*White men must return*

*To their own homes,*

*Because they have brought*

*Slave conditions in the country (104),*

pero todos los partidos políticos la buscan, todos luchan por lo mismo en teoría, pero por distintos caminos y en eterno conflicto, odio y enemistad, en vez de unirse para el objetivo común. Ocol y su hermano se odian, no parecen hermanos, su casa es un campo de batalla:

*Is this the unity of Uhuru?*

*Is this the Peace*

*That Independence brings? (105)*

Ocol dice que el partido de su hermano traerá el comunismo, echará a los católicos de sus puestos y les robará todas sus tierras, mujeres y pertenencias. El hermano de Ocol dice que el Partido Democrático está al servicio de los padres italianos y dará las tierras a los refugiados blancos pobres. Lawino, una campesina sin estudios, sabe perfectamente que en ambos partidos hay gente que vale mucho y otros que no valen nada:

*Some have heads like the sun*

*Bright, burning and brilliant,*

*Others carry pieces of stone*

*On their necks*

*And call them heads! (107)*

y que ambos quieren aprovecharse del “búfalo” de la independencia, que ha caído en la caza y todos quieren sacar partido de su carne:

*Independence falls like a bull buffalo*

*And the hunters*

*Rush to it with drawn knives,*

*Sharp shining knives*

*For carrying the carcass (107),*

pero si eres débil o no sabes usar la mentira como hacen los políticos, mueres de hambre, te quedas sin nada. También sabe que si los políticos aunaran fuerzas y realmente se preocuparan por el pueblo, por la pobreza de la gente y no fueran ambiciosos y se olvidaran de su propio interés, podrían luchar contra la ignorancia, la

pobreza, la enfermedad y el atraso del país. Los políticos sólo traen la enemistad y no luchan por lo que tienen que luchar, mientras su pueblo muere de hambre.

Los políticos son avariciosos y sólo piensan en poseer más cosas (*those who have /Fallen into things* (110)), mientras el pueblo muere de hambre (*they re-eat the bones / That were thrown away / For the dogs* (110)).

Lawino expresa la gran decepción de los ugandeses, que ven cómo las esperanzas en la independencia se ven frustradas por la avaricia y la falta de miras y de generosidad de los nuevos políticos, que no luchan por su pueblo, sino por ellos mismos:

*If only the parties*

*Would fight poverty*

*With the fury*

*With which they fight each other... (111).*

En su respuesta airada en SOO, Ocol confirma esta decepción. Se justifica sin ningún pudor en el capítulo 6: dice que él y los suyos estudiaban en Makerere y eran arrestados cuando planeaban la revolución, mientras los demás se entretenían en los bailes, la caza y los juegos. No participaron en la lucha por *Uhuru* y, ¿ahora echan en cara a estos salvadores de la patria el que quieran su recompensa? Él tiene una bonita casa en la ciudad, un jardín, una finca, un Mercedes, tierras, ganado, que se merece porque tiene el poder:

*We have property*

*And wealth,*

*We are in power (SOO 142).*



Los demás no tienen derecho a responsabilizarle de lo que sucede, él no tiene que ver con el hecho de que el pueblo duerma en el suelo, que los campesinos sean pobres, que haya desempleo, prostitución, etc. Porque así es y así tiene que ser, lo mismo que el león no come hierba ni yace con corderos ni juega con antílopes:

*Have lions*

*Begun to eat grass,*

*To lie down with lambs*

*And to play games with antelopes? (SOO 142).*

Ocol simboliza el mito de los “*Been to*” y los “*Benz*”: los miembros de la élite propiciada por el colonialismo británico que fueron a estudiar al extranjero y volvieron (*Been to*), y que al llegar se hicieron ricos a costa de sus compatriotas. El *Mercedes Benz* es el símbolo de esta riqueza.

### **5.3. LA EDUCACIÓN**

La administración del Protectorado estableció un departamento de educación en 1925 y se abrieron nuevos colegios aparte de los que ya existían y que eran gestionados por los misioneros. En 1952 se expandió la educación secundaria. Esto constituyó el comienzo de la sustitución de los viejos jefes por jóvenes educados en Occidente que podrían con el tiempo llevar la política del gobierno.

Los principales centros de educación de la época colonial fueron:

1. El *King's College, Budo*: fundado en 1898 por anglicanos para educar a los jefes Baganda fundamentalmente, que seguía el modelo del *grammar school* británico y por tanto daba gran importancia a la literatura y los deportes como base para la educación moral de los africanos.

2. El *Makerere University College*, en Kampala: comienza en 1922 con veterinaria y medicina, hasta que se convierte en una facultad de la Universidad de Londres en los 50 y recibe a alumnos de toda África Oriental. De esta universidad y de las universidades de Nairobi y Dar es Salaam más tarde, saldrán los principales escritores en inglés. Se especializó en inglés y en escritura modernista, se crearon instituciones literarias como concursos de escritura, periódicos departamentales como el *Penpoint*, y se formó a nombres literarios como Kariara, Ngugi, Peter Nazareth, John Nagenda, John Ruanda y N. G. Ngulukulu. Muchos alumnos de su programa honorífico llegaron a ser políticos, diplomáticos, banqueros o administradores del país en la época post-colonial, como Ben Mkapa, que llegó a ser presidente de Tanzania. Con la independencia, el sistema educativo se liberó de ataduras y conceptos coloniales.

Cuando los británicos se retiraron de Uganda a principios de los 60, dejaron restos de colonialismo que amenazaron con fragmentar la sociedad ugandesa. Existía una élite pequeña de africanos negros y generalmente protestantes que habían sido preparados para los puestos políticos y burocráticos. Educados en Occidente y denominados habitualmente “*Been to*”, estos escritores, intelectuales o funcionarios a veces tenían poca simpatía por los africanos que vivían en las aldeas con sus costumbres tradicionales y que, muy a menudo, se habían convertido al Catolicismo o al Islamismo. Como Ocol, se alejaban de sus gentes y costumbres y eran intolerantes con lo que llegaban a calificar de superstición. Ocol es el ejemplo del tipo africano post-colonial: el africano educado que está más cerca de las tradiciones y prácticas europeas del invasor

que de las propias. Este grupo importaba bienes europeos, modos occidentales, y prefería mujeres que imitaban el estilo de las mujeres blancas. Creía en Cristo y era más intolerante con las religiones indígenas que cualquier cura blanco.

En el amplio contexto africano este grupo ha constituido la casta de los “intérpretes”, es decir, los traductores o mediadores entre la población europea y la autóctona. A medida que iban adquiriendo privilegios, iban alejándose de su comunidad de origen. A su vez, fueron los ideólogos y difusores de los movimientos nacionalistas e independentistas. Más tarde, con el desencanto producido tras la independencia y el ascenso al poder de dictadores, los intelectuales se alejaron de la vida pública, sufrieron persecuciones y censuras, y muchas veces, el exilio.

La educación forma parte esencial de SOL, pues es una de las primeras causas del problema que se plantea con Ocol. La educación siempre ha sido muy importante para el pueblo Acholi. El jefe Rwot Ibrahim Awic mandó llamar a los misioneros porque “sabían hacer las cosas bien”. Cuando éstos llegaron a Acholilandia, trajeron consigo la bicicleta, y desde siempre, se asoció la escuela con la tecnología extranjera, que traería fuerza al clan si se sabía aprovechar bien. Sin embargo, si los Acholi querían saber de estas técnicas nuevas, los misioneros estaban más preocupados por extender el evangelio.

P'Bitek se quedaría, de las influencias blancas, solamente con la tecnología, según se dice en SOL:

*The wonders of the white men*

*Are many,*

*They leave me speechless (57)*

Ocol, en *Song of Ocol*, exalta la importancia del progreso y la tecnología que trae el hombre blanco y la opone a la ignorancia y retraso del Acholi, que se dedica al baile y la caza. Ocol piensa que se debe pasar de *The Old Homestead* a ser *Pilgrims of the New City*, donde reinará el progreso y la civilización. Sin embargo, lo que su deseo esconde es la sumisión al hombre blanco y el rechazo a su clan, sus tradiciones, su comunidad. Ocol ha estudiado economía en Makerere, pero no le ha servido más que para ocultarse detrás de sus libros, aislarse de su familia, odiar a los niños, etc.

En el capítulo 12 (*My Husband's House is a Dark Forest of Books*), Lawino llora por su marido:

*Whose head is lost.*

*Ocol has lost his head*

*In the forest of books (113).*

Ha perdido la razón, se ha convertido en una mujer y ha dejado de ser un hombre respetado de su clan, es un muñón, el perrito faldero del hombre blanco, que hace lo que le dicen y ha aprendido inglés para hablar con ellos:

*Do you not feel ashamed*

*Behaving like another man's dog*

*Before your own wife and children? (116).*

Todo esto ha sucedido porque ha leído demasiado; es listo como el hombre blanco, pero esto le ha matado, pues le ha apartado de su pueblo, al que ahora insulta y humilla. Ahora es un *walking corpse*, ni ve (*Because his eyeballs have exploded, /And he wears dark glasses (113)*) ni oye las canciones de su pueblo. Pero tampoco oye los insultos de los blancos, a los que sigue fielmente.

En vez de sentirse orgulloso por ser un príncipe, cuyo abuelo era un Toro y fue respetado en vida y en su muerte en el altar que levantó su padre, que también fue un gran jefe guerrero, se ha convertido en ceniza, ha perdido la cabeza del Toro, y va detrás del hombre blanco como una mujer que quiere complacer al hombre.

Lawino llora, se disgusta, se lamenta por esta muerte, que se ha extendido por el clan, que ahora no está formado por hombres libres, sino por *war captives and slaves*. Estos, como Ocol, de tanto estudiar, han perdido lo más importante para un Acholi, su virilidad:

*For all our young men  
Were finished in the forest,  
Their manhood was finished  
In the class-rooms,  
Their testicles  
Were smashed  
With large books! (117).*

Para Lawino, la biblioteca de Ocol representa la oscuridad de un bosque, que no ha traído nada bueno al poblado ni a su marido, sino todo lo contrario, le ha alejado de ella. Este bosque es un bosque oscuro formado por árboles o libros altos como el *tido*, viejos con la corteza pelada, finos o duros como el *poi*, verdes, rojos, negros y brillantes como una culebra, etc. Los papeles sobre el escritorio se enredan como enredaderas, o están de pie o tumbados, o entrelazados como piernas en el baile, etc. Los libros tienen amenazantes fotografías de los autores muertos hace tiempo, y sus fantasmas merodean por la casa, gritan cuando los tocas, y si estos espíritus te capturan, te vuelves loco o un cadáver, como Ocol.

Según Dennis Duerden (cit. en Caramés Lage 1979: 133):

*Para las sociedades tradicionales africanas la conservación consciente de recuerdos escritos es un sacrilegio, pues estos pertenecen a sus antepasados y deben ser guardados en los altares de sus tumbas para que en las ceremonias funerarias los espíritus puedan, si lo desean, utilizarlos.*

Por eso, los fantasmas de los hombres muertos que han escrito los libros que pueblan la biblioteca de Ocol se vengarán de ti y capturarán tu cabeza, convirtiéndote en un cadáver andante.

El bosque de libros es oscuro y húmedo, exhala vapores espesos y venenosos, que se mezclan con el rocío corrosivo y no te dejan respirar ni oler, pero tampoco ver ni oír, como le ha ocurrido a Ocol. Entonces no puedes oír las canciones *oyele* o las nanas, y te crees que son piedras sobre el tejado.

Ocol y sus amigos, encerrados en las catequesis y misiones y luego en las universidades y los libros, se han perdido los bailes y el amor juvenil, y se han olvidado de sus tradiciones. Según Heron,

*Nearly all this Ocol and his friends missed when they were locked in their boarding schools sweating and cramming away from the evil temptations of pagan dances, yet, when they came to attempt to fulfil Rwot Awic's dream of turning the white man's learning against him and restoring political power to the Acoli, they became leaders of these communities whose mythologies they did not know. It is no wonder that they remained dependent on white man's myths* (Heron, 1976: 149).

El problema de África está en que esta élite, que podía haber roto las cadenas económicas y culturales con Europa, ha aceptado, al contrario, los mitos europeos y han traicionado la independencia del país.

En el capítulo 13 (*Let them Prepare the Malakwang Dish*), Lawino desea “reeducar” a su marido. Tiene esperanza en que los remedios Acholi le devolverán a la realidad, le permitirán ser de nuevo un miembro de su clan, además de un buen esposo:

Para curar su sordera, la cera acumulada en sus oídos,

*The thick dust you collected*

*From the altar*

*And the chaff*

*From the books*

*And the useless things*

*From the magazines and newspapers,*

*And the radio and television! (118),*

debe ponerse agua tibia. Para su ceguera debe quitarse las gafas de sol y las escamas acumuladas por tanta oración en las misiones y en la biblioteca. También en la iglesia enfermó de timidez, y también hay remedios Acholi para desatascar su garganta; para curar la lengua de insultos deberá hacer gárgaras.

Lawino tiene sus esperanzas puestas en que Ocol se salve, en que no esté muerto todavía, en que todavía le quede sangre en las venas.

Es curioso que p'Bitek ataque a los de su misma clase. Él mismo, como ya hemos dicho, estudió en colegios de misiones extranjeros y en universidades británicas, pero no se convirtió en lo que Lawino critica, sino que se dedicó a una revolución

cultural y a una revitalización de las tradiciones. Así critica al estudiante que se gradúa y da la espalda a su pueblo:

*At the end of the third year he dons his black gown and flan-topped cap. In his hand he carries the piece of paper they give him at graduation – the key to power, money and a big car. Over dressed in his black suit he walks out of the university gate, out into the world materially comfortable, but culturally castrated, dead (p'Bitek 1973: 13).*

¿Está hablando de sí mismo? ¿Está hablando de Ocol? P'Bitek tiene la capacidad de reírse de sí mismo.

#### **5.4. LOS PERSONAJES DE SOL COMO REPRESENTACIONES DEL CHOQUE CULTURAL.**

En Uganda, los personajes protagonistas de SOL, Ocol y Lawino, representan dos mitos que persisten en el imaginario colectivo: Lawino representa la defensa de la tradición y Ocol representa el ataque a las costumbres y la defensa de la modernidad. Sin embargo, no dejan de ser personajes de carne y hueso.

##### **A) *Lawino***

En los primeros cinco capítulos de SOL nos encontramos el retrato de una mujer despreciada que ataca a Ocol por haberla rechazado y haberse ido con Clementina. Tina entonces desaparece y, entre los capítulos 6 y 11, Lawino parece menos preocupada por sus problemas y más por defender las costumbres de sus antepasados frente a las de los blancos. Los dos últimos capítulos unen los dos temas anteriores: el deseo de Lawino por ganar la admiración de Ocol de nuevo y una llamada a los modos tradicionales Acholi.



Heron (p'Bitek 1966) cree que la Lawino de los cinco primeros capítulos es más creíble. Es una mujer que está acostumbrada a la poligamia y, por tanto, no tiene envidia de Tina por este hecho, sino porque no es una mujer ni más joven ni más bella que ella y aún así, Ocol la ha preferido porque es más parecida a las europeas.

Después de estos primeros capítulos, Lawino se convierte en la defensora de las tradiciones Acholi: paralelamente a su queja doméstica ofrece esta queja socio-política y visión antropológica. Aunque algunos críticos han visto un fallo en este paso de lo doméstico a lo político, sobre todo porque el personaje de Tina desaparece por completo, Heron piensa que la queja de Lawino se mantiene viva a lo largo de todo el poema y que ese paso de nivel no desmerece, sino que amplía la significación del poema. Si Okot p'Bitek se hubiera quedado en la primera parte, SOL no tendría la importancia que hoy tiene.

Lawino es una mujer que se atreve a criticar lo occidental desde su propio punto de vista, que para algunos puede parecer simple, sencillo, poco intelectual, como dice Ali Mazrui:

*...a little too simple. A mind that exaggerates so much and in such an obvious way is not simply culturally distinct from the modernity which enchants Ocol; it is also a mind too naïve to stand a chance of saving Ocol from that enchantment* (Killam 1973 cit. en Goodwin 1982: 8).

O como dice Okumo p'Lukobo: *"I know of no place in Acoli today where the village girls can't dance at least a sort of rumba"* (Goodwin 1982: 9). Lawino es demasiado atrasada para la época (años 60), quizás, pero, según Goodwin, esto se debe a que todo el poema es un mito, por lo cual el autor debe exagerar las diferencias entre

los dos protagonistas. Lawino debía representar la aldea tradicional y Ocol la ciudad occidentalizada y debían defender sus posturas frente al otro.

Lawino, sin embargo, no carece de inteligencia; además, este personaje le sirve a p'Bitek para contar cosas que no podría contar de otra manera: “*Lawino’s ignorance enables Okot to do something which more intellectual poems failed to do*” (p'Bitek 1966: 14).

¿Cómo lo consigue? Igual que habían hecho los intelectuales occidentales, según p'Bitek, en *African Religions in Western Scholarship* (1990), con un “*systematic and intensive use of dirty gossip*”, es decir, ignorando casi todo e inventando y aceptando los chismes, pero tocando todos los puntos que tocaría el intelectual. Como Lawino no es una intelectual, no ve a través de los ojos europeos porque no ha recibido la educación europea, lo ve todo desde fuera. Así, puede contraatacar con el arma de los “chismorreos”, los prejuicios de su pueblo, sin el filtro intelectual. Por ejemplo, cuando ataca a Tina injustamente:

*Perhaps she has aborted many!*

*Perhaps she has thrown her twins*

*In the pit latrine! (39),*

utilizando la palabra *perhaps* ya que sabe que no es verdad.

Lawino ataca las costumbres europeas porque ella considera las suyas mejores, está orgullosa de ellas. Así, por ejemplo, se enorgullece de los bailes Acholi, bailes que los blancos consideran inmorales por la desnudez de los cuerpos. Lawino no se para a defender esa desnudez, sino que simplemente la alaba, e inmediatamente pasa a criticar los bailes europeos porque son inmorales, pues la gente se abraza en público y baila con cualquiera, incluidos los familiares.

Lawino considera que muchas costumbres europeas son sucias, estúpidas e hipócritas, y que las suyas son las que ella y los suyos tienen y usan. ¿Por qué habría de cambiar ella esas costumbres, si ambas son igual de válidas? Mejor dicho, las suyas son válidas para los negros, las de los blancos para los blancos.

Según Ramazani (2001), Lawino también sirve a Okot para hacer su estudio antropológico desde la voz misma de un miembro de la comunidad, es decir, como portavoz testigo de primera mano, contra todos los antropólogos europeos que habían estudiado las costumbres africanas desde fuera, llenos de prejuicios y conclusiones como el primitivismo del africano. Lawino significa lo auténtico africano porque lo conoce, lo vive y lo puede defender frente a los ataques exteriores.

A Lawino la vamos conociendo por sus comentarios. Ya en el capítulo 3, se describe a sí misma al hablar del baile Acholi:

*When the daughter of the Bull*

*Enters the arena*

*The tattoos on her chest*

*Are like palm fruits (43).*

Es una mujer orgullosa de su cuerpo y su belleza, de cómo baila las danzas Acholi, no las europeas, que no conoce. Ella fue elegida Jefa de las Niñas por sus virtudes como la vitalidad, la inteligencia, las buenas maneras, además de sus atributos físicos: piel suave y brillante, pechos erectos, bello cuello, tatuajes, hueco en los dientes, etc. Su nombre sonaba como un cuerno (símbolo de poder) entre los Payira. Sabía tocar el harpa, cantar dulcemente como un pájaro, bailar la danza *olak*.

En el capítulo 5 vuelve a mostrar su orgullo:

*My father comes from Payira,*

*My mother is a woman of Koc*

*I am a true Acoli*

*I am not a half-caste*

*I am not a slave girl (51)*

Es bella según los cánones Acholi y no tiene que imitar a nadie porque cada uno debe ser como es.

En cambio, Ocol la llama sucia y fea cuando se adorna para el baile. Ocol ataca a Lawino porque no sabe cocinar, ni apreciar la comida europea ni usar los cubiertos ni los utensilios ni las cocinas europeas. Ella lo acepta y explica cómo lo hace ella a la manera Acholi. Cada uno, dice, debería tener libertad para comer como quisiera. Tampoco sabe medir el tiempo como lo hacen los europeos, ni lo entiende ni quiere entenderlo. Es, además, según Ocol, una “pagana” y cree en las supersticiones Acholi, por ejemplo, sufre “ataques” cuando la posee un *jok*.

Pero ella insiste en su orgullo:

*My Bull name is Eliya Alyeker,*

*I ate the name*

*Of the Chief of Payira,*

*Elisa Alyeker,*

*Son of Awic (82).*

*My father's name*

*Is Otoo Lenga-moi,*

*He ate the title Lenga-moi*

*In the battle of the Hills (83).*

Lawino reconoce su ignorancia, sobre todo, en *From the Mouth of Which River*, cap. 9. Hace intentos por comprender pero no puede, aunque su lógica es aplastante al comparar el mito de la creación cristiana con el trabajo de alfarería de su madre:

*I am not a shy woman  
I am not afraid of anybody  
And I am not easily browbeaten.  
I know that the person who asks  
Has done no wrong,  
I will not be frightened  
By those who say  
Asking questions is mortal sin  
That will take a person  
To the Place Below (88).*

No se avergüenza de dudar, pero al final tiene que callar porque ni Ocol ni los misioneros contestan a sus preguntas.

Lawino es inocente en el sentido de que no comprende la doctrina cristiana, por ejemplo, la virginidad de María, pero no le falta inteligencia para ver lo que pasa a su alrededor:

*Whether they themselves  
Have no answers  
I do not know,  
But I know  
They hate questions (90)*

Lawino es inteligente y, a su modo, una mujer de su tiempo en su aldea. Ocol le llama supersticiosa y se ríe de ella, de sus creencias en los remedios Acholi, en los adivinos, en la fuerza de los ancestros. Pero ella sabe que Ocol y los blancos tienen sus propias supersticiones: el crucifijo, los rosarios, los ángeles, los santos, y que la medicina blanca no puede contra la muerte, cuando llega el “último viaje” no hay medicina blanca que pueda salvarnos. Pero ella, sin instrucción, es capaz de comparar sus propias creencias con las de los blancos y concluir que éstas no son mejores.

Muestra también su inteligencia cuando se desilusiona por la independencia, que no ha traído la paz sino las enemistades y cuando comprende que todos los partidos son iguales.

Sin embargo, después de sus muestras de desprecio por Ocol, quiere que él vuelva a ser el de antes, que regrese junto a ella y su pueblo, que se reconcilie. Es decir, nunca abandona su papel tradicional de mujer Acholi.

### **B) *Ocol***

Según Heron, podemos conocer a Ocol en SOL y confirmar este conocimiento en SOO: Ocol es maleducado y abusador, es arrogante, no tiene dignidad, siempre tiene prisa, insulta a sus oponentes políticos y odia a su propio hermano, es insensible ante los problemas de los demás, es intolerante pese a su educación, etc.

En SOL vamos conociendo a Ocol por ojos de Lawino: en el primer capítulo se nos presenta la queja de la protagonista: *My Husband's Tongue is Bitter*. Su marido es cruel, arrogante, la insulta a ella y a su familia, les llama basura, ignorantes, infieles, hechiceros, etc. a la vez que insulta a los de su raza: dice que los negros son primitivos, ignorantes, pobres y enfermos. Ocol es el Hijo del Jefe y debería tener cuidado con lo

que dice, no comportarse como un niño, como un tonto, indigno de canciones de alabanza y sobre todo, hiriente:

*My husband's tongue*

*Is bitter like the roots of the lyonno lily,*

*It is hot like the penis of the bee,*

*Like the sting of the kalang!*

*Ocol's tongue is fierce like the arrow of the scorpion,*

*Deadly like the spear of the buffalo-hornet.*

*It is ferocious*

*Like the poison of the barren woman*

*And corrosive like the juice of the gourd (35).*

Ocol parece una gallina que come sus propios huevos (por atacar a su propio pueblo), una percha del Nilo (por sus grandes ojos negros), una leona con sus crías (por su fiereza) y una hiena loca.

Él piensa que es un hombre moderno, un hombre progresista y civilizado, educado, que no puede vivir con alguien como Lawino. Por eso ama a una mujer moderna y guapa que sabe hablar inglés, Clementina.

Es arrogante, la desprecia, se cree mejor que ella. Lawino quiere que cese sus insultos contra ella y su madre porque las costumbres de su pueblo son sólidas y tienen raíces que no se deben arrancar como no se debe arrancar la calabaza.

Ocol imita al hombre blanco bailando sus bailes, jugando sus juegos, usando sus adornos, sus instrumentos:

*Ignorance and shame provoke you*

*To turn to foreign things! (50).*

Lawino insulta a Ocol con el “perhaps” que usó para insultar a Clementina:

*Perhaps you are covering up*

*Your bony hips and chest*

*And the large scar on your thigh*

*And the scabies on your buttocks (50),*

Está gordo y las gafas de sol ocultan sus cuencas vacías y las llagas de las moscas.

Ocol piensa que su tiempo es oro, que no tiene tiempo que perder, por eso nunca bromea ni trata con la gente, no es hospitalario (gran pecado entre los Acholi), es serio, callado, no le gustan los ruidos de los niños. Tampoco quiere perder el tiempo contestando las preguntas de Lawino sobre religión porque él es un universitario y habla con universitarios, no se rebaja tanto como para hablar con ella. Según Lawino, Ocol solo muestra prepotencia y vanidad:

*Whose preoccupation*

*Is to boast in the market place*

*Showing off to people (108).*

Okot p'Bitek no siente simpatía por Ocol. Según Heron, el autor habla por boca de Lawino y siente simpatía por ella, si bien es cierto que necesita de Ocol para decir ciertas cosas: que la medicina tradicional no soluciona todos los problemas, que la mujer africana está explotada en su papel tradicional, que algunos conceptos de comportamiento masculino tradicionales no sirven para nada, que el futuro de África es la ciudad y que África debe tener cimientos africanos.

Sin embargo, según otros autores y también bajo nuestro punto de vista, la actitud de Okot ante Ocol es de total desprecio y sátira:



*The satire takes the form of Swiftian irony as the hero celebrates modern Africa in such hyperbolic and inappropriate terms that it makes him perfectly ridiculous (Gérard A 1990: 102).*

Sin embargo, también podemos decir que nada en p'Bitek es o blanco o negro, pues en su ironía permanente, sabe que Ocol es como él mismo, pues el poeta también ha pasado por la experiencia de las élites africanas, por el estudio en el extranjero y la vuelta a casa:

*Ocol is more like me and my age-mates who have been through the school system. The great debate in the poem is one which takes place inside us (Linfords: 284).*

Por lo tanto, el ataque que hace Lawino a Ocol en la siguiente cita está dirigido a sí mismo (al autor):

*Their manhood was finished*

*In the class-rooms,*

*Their testicles*

*Were smahed*

*With large books (117).*

Ocol, por tanto, representa al africano moderno que acepta los nuevos modos, las nuevas creencias, el mundo occidental, pero no sin sufrimiento, debate y contradicción interna.

### **C) Clementina**

También es vista por los ojos de Lawino. Es una mujer moderna, pero es atacada por Lawino con una crítica ácida y dura por querer parecerse a una mujer europea (cap. 2): se pinta los labios de rojo de manera irrisoria para una mujer Acholi; se espolvorea

la cara con ceniza para parecer más pálida, pero luego pierde el color cuando suda y parece enferma, e incluso a veces parece una bestia como la hiena o la gallina de Guinea; su imagen da pena porque sus pechos están secos, como si hubiera amamantado muchos hijos o abortado; quiere aparentar menos edad con los sujetadores europeos; y, por último, está en los huesos como las blancas, y parece un palo o una concha vacía y seca. Lawino dice que no tiene envidia de ella porque comprende el deseo masculino de tener otra mujer y porque no teme competir con ella porque según la tradición Acholi, ella saldría mejor parada que Tina. Al fin y al cabo, lo que quiere Lawino es que Ocol deje de rechazar a su pueblo, que no reniegue de sus tradiciones, en fin, que no arranque la calabaza.

En el cap. 5 Lawino vuelve a reírse de Tina, de su pelo quemado para parecerse a las europeas, de su peluca que es el pelo de una muerta, de los potingues que se echa. Después del cap. 2 y 5 ya no habrá más comentarios de Tina, el drama se centrará en Ocol.

### **5.5. REALIDADES ENFRENTADAS**

En SOL se muestran dos culturas que han venido a colisionar por la acción del colonialismo, una, por tanto, más fuerte, otra en posición más débil, pero luchando por sobrevivir. Las realidades que se muestran en SOL son las siguientes:

- A. **Realidad física:** fundamentalmente hablamos de lo que perciben los personajes en su entorno. El pueblo Acholi vive en un mundo rural donde las labores rurales y la cocina son centrales en la vida diaria, y donde el tiempo libre y comunal en la arena y el baile son fundamentales. La naturaleza que rodea la aldea está llena de peligros y amenazas: el bosque con sus animales salvajes (serpientes, elefantes, hienas, etc.) y la noche (en la que reinan los brujos). El

día, sin embargo, está lleno de luz y en él se desenvuelve el fluir de las estaciones (seca y húmeda) y las labores agrícolas, ganaderas, de caza y pesca y otras como la alfarería o el mercado. Ocol, sin embargo, se encierra en su casa entre un bosque oscuro de libros (como un paisaje nocturno y terrorífico) que le aísla del resto de personas, lee, baila con los europeos y va a la ciudad, símbolo de modernidad, para dedicarse a la política corrupta.

B. **Realidad social:** las élites africanas que se han educado en instituciones europeas o han ido a estudiar al extranjero (los *Been to*) reniegan de sus tradiciones y atacan a sus iguales porque los occidentales les han enseñado a odiarse a sí mismos. Pertenecen a una élite que ha de controlar la administración sin independizarse del todo de la metrópoli. Para que esto suceda, deben perpetuarse los métodos y la ideología colonizadora, es decir, el eurocentrismo. Sin embargo, esta élite no participa totalmente del mundo y las ventajas metropolitanas debido al racismo subyacente.

El pueblo sigue enraizado en sus costumbres ancestrales. Ha aceptado la religión europea (el cristianismo), aunque con reservas (porque no ha abandonado tradiciones como la poligamia) y no ha tenido más remedio que aceptar el control político y económico de la metrópoli.

Las costumbres que permanecen están expuestas en SOL: las ceremonias de reconciliación, la arena donde se baila desnudo y se busca pareja, la dote, el matrimonio forzado de chicas jóvenes, la música, la cocina tradicional, el mundo rural con sus labores y estaciones cíclicas, la medicina tradicional basada en la herboristería, la aceptación resignada de la muerte y la enfermedad, la religión

de los antepasados y los *jok*, los miedos y tabús, la importancia de la familia y el clan, la ropa, etc.

C. **Realidad política:** se acaba de conseguir la independencia (*Uhuru*), lo cual no afecta casi al mundo rural. En cambio, Lawino ha tenido que sufrir la lucha entre partidos políticos, ya que su marido es miembro del DP y el hermano de Ocol es miembro del UPC. La política afecta a la vida de Lawino porque significa enemistad y ruptura familiar. Los partidos políticos son algo nuevo para la sociedad Acholi y Lawino no entiende que, persiguiendo lo mismo, no haya más que disputas y conflictos.

D. **Realidad económica:** ésta no está muy presente en SOL más que como escenario de la vida rural, aunque en dos ocasiones se menciona: la primera vez es a título individual, cuando Lawino dice que ella no necesita el dinero de su marido, que lo que quiere es su vuelta a la vida familiar y tradicional y que todo su dinero puede dárselo a su rival, Tina. La segunda mención de temas económicos es cuando Lawino se queja de que la independencia se ha convertido en un botín para los políticos, que solo buscan el tener más y más, mientras el pueblo se empobrece. No les interesaba mejorar las condiciones de su pueblo, explotado por los colonizadores europeos, sino que su objetivo era su propio bienestar.

E. **Realidad religiosa:** Ocol se ha convertido al catolicismo y reniega de la religión de su mujer, Lawino, porque ha aprendido a despreciar la religión tradicional de su pueblo, a la que llama primitiva y pagana. Los misioneros, para poder evangelizar a los africanos, debieron asegurarse de expandir la idea de que su religión no era tal, sino que estaba más cerca de la superstición y la magia,

mientras que la religión europea y monoteísta era la oficial, la verdadera, la civilizadora. El hermano de Ocol y la hermana de Lawino son protestantes. SOL no menciona ni a los musulmanes ni a los judíos de Uganda.

F. **Realidad histórica:** sin duda la realidad histórica subyace a la realidad dramática de los personajes: es el conflicto entre dos mundos, el de la metrópoli y el del pueblo Acholi anclado en sus tradiciones, cambiando poco a poco por este contacto inevitable. Los cambios que se dan son en el campo tecnológico (el tren y el coche, la cocina eléctrica, la medicina moderna, los urinarios), la educación (la catequesis, los libros), la ropa, el baile, la belleza, el papel de la mujer (Tina ha estudiado y sabe inglés como Ocol, por lo tanto la mujer ya puede acceder a una educación), la familia (rupturas fraternales, conflictos en los matrimonios y con los hijos), y la religión, es decir, en todos los aspectos de la vida.

Inevitablemente, este choque de culturas condujo a la aculturación, contra la que p'Bitek luchaba con todas sus fuerzas. Los acontecimientos de la segunda mitad del s. XX desde las independencias y el mundo globalizado de hoy día muestran una realidad mestiza, ya que se han tomado influencias muy diversas, desde la política de partido único disfrazada de democracia, un avance económico que todavía no se refleja en bienestar para los ciudadanos, urbanismo con pérdida de vida tradicional, dependencia de la cooperación internacional a cambio de servilismos y pérdida de independencia, etc.

## **CONCLUSIÓN**

Este trabajo de investigación ha empezado con la biografía y el análisis de las obras y las ideas de Okot p'Bitek (Capítulo primero). Como la mayoría de los escritores en inglés, p'Bitek fue un universitario en tierras extranjeras, donde, precisamente, se dio cuenta de la importancia de luchar por una revolución cultural en su país. Además, vivió la tiranía de las dictaduras con el propio exilio, que pasó en USA, Kenia y Nigeria. Sufrió, por tanto, el exilio voluntario y la vuelta, y, más tarde, el exilio forzoso y la vuelta.

Podríamos resumir su ideología en varios puntos principales:

- Interés por y apoyo a la tradición oral, las leyendas, dichos, canciones, imágenes, teatro, etc. africanas frente al elitismo de la literatura escrita europea.
- Preocupación por el conflicto entre la vida tradicional o ancestral y la vida occidental o moderna.
- Revolución cultural o creación de una cultura africana sin influencias o copias extranjeras.
- Crítica de ciertas tradiciones ancestrales (la dote), la corrupción, la explotación, los falsos moralistas, el tribalismo, etc.
- Defensa de las religiones autóctonas, del placer sexual frente al puritanismo del cristianismo, etc.
- Experimentación con la “canción”, que se alejó de los modos europeos y creó escuela en África Oriental.

Las obras de p'Bitek se pueden agrupar en:

1. Primeras obras: *Acan, The Lost Spear, Lak Tar.*

2. Canciones: *Song of Lawino, Song of Ocol, Song of Prisoner, Song of Malaya.*
3. Obras ideológicas: *Religion of the Central Luo, African Religions in Western Scholarship, Africa's Cultural Revolution, Artist the Ruler* y numerosos artículos.
4. Traducciones de la tradición Acholi: *Horn of my Love, Hare and the Hornbill.*
5. Inéditas o inacabadas: *Mere Words, Song of Soldier.*

El Segundo Capítulo comienza explicando el principal tema de SOL, que es el choque de culturas y consiguiente aculturación llevada a cabo en Uganda y Acholilandia. Los colonizados se enfrentan con una cultura que viene de fuera y que va modificando su modo de vida y sus creencias. Lawino representa el pasado y la aldea. En el presente hay personajes como Ocol y Tina que se han aculturizado al convivir con elementos transformadores como la catequesis, la educación occidental y la nueva política de partidos. El viejo sistema se ha roto, sus cimientos se tambalean. El futuro, según Ocol, es la modernidad, la ciudad, la tecnología occidental.

P'Bitek batalla contra la influencia extranjera, pero la crisis es inevitable. Podemos incluir su literatura en la denominada “literatura de contacto” por la importancia que tiene el choque cultural en sus páginas.

Con el fin de enmarcar la obra en un contexto y comprender este choque de culturas, pasamos a la sección 2.2., que resume la historia de África Oriental, en concreto Uganda, Kenia, Tanzania, Etiopía y Somalia, desde los primeros contactos coloniales hasta las independencias. El proceso colonial tiene unos puntos comunes:

1. En una primera fase los primeros europeos en asentarse en África Oriental son los portugueses a finales del siglo XVI, pero los principales ocupantes extranjeros en la zona vienen del Este, árabes que comercian con esclavos, marfil, especias e incluso se establecen en la costa y Zanzíbar.
2. En una segunda fase en la segunda mitad del s. XIX: desde 1850 los misioneros europeos atraerán el comercio a la zona y a partir de ahí se desarrollará el afán imperialista que culminó con la Conferencia de Berlín, dividiendo la región: Kenia, Uganda y Zanzíbar para los británicos y Tanganica para los alemanes.
3. Tras la I Guerra Mundial, Tanganica será administrada por Gran Bretaña y en la II Guerra Mundial Italia perderá sus pretensiones imperialistas en Somalia, a favor de Gran Bretaña. Etiopía es el único país que no es colonizado, a pesar de los intentos de las tropas de Mussolini entre 1936-41.

La descolonización también tiene un patrón más o menos común:

1. En el siglo XIX hay ya movimientos de resistencia importantes, como el de Maji Maji contra los alemanes en Tanganica, la resistencia de los reinos de Buganda o de los Gikuyu en Kenia.
2. Los nacionalismos del siglo XX partieron de las élites africanas que habían estudiado en las colonias y que pedían mejoras políticas, pero sobre todo tras haber luchado en la II Guerra Mundial.
3. La independencia, sin embargo, fue diferente en los diferentes países: en Kenia vivían muchos colonos blancos y el movimiento nacionalista Mau



Mau fue violento; en Tanzania, donde no había intereses blancos, la descolonización fue más progresiva y pacífica; en Uganda el problema fundamental giraba en torno a las demandas de privilegios de Buganda y el estado de Uganda; Somalia hubo de ser dividida entre sus tres poderes colonizadores: Gran Bretaña, Francia e Italia, y, finalmente, Etiopía se libró del colonialismo.

Kapu'scin'ski (339-40) relata una preciosa anécdota en su libro sobre África: estaban instalados en un campamento en medio de la selva y se acercó un gran elefante retumbando en la noche. Todos quedaron paralizados, a la espera de qué haría el peligroso animal. Cuando al fin se fue, uno de los tanzanos que acompañaban al escritor, preguntó:

- ¿Has visto?

Y él contestó: “Sí, era un elefante”.

El tanzano repuso: “No. El espíritu de África siempre se encarna en un elefante. Porque al elefante no le puede vencer ningún animal. Ni el león, ni el búfalo, ni la serpiente”.

África es de una naturaleza exuberante y una supervivencia difícil. Sus gentes, además de luchar contra esta naturaleza, han tenido que luchar contra pueblos extranjeros que han comerciado con sus vidas, se han asentado en sus tierras y les han gobernado, dejando luego en ellas su sombría huella de explotación, incluso después de concederles la independencia política. De aquellos barros vienen los lodos de los conflictos armados (Nigeria, República Democrática del Congo, Somalia, Sierra Leona, Níger, Sudán, Uganda, etc.), la corrupción en forma de dictaduras (Robert Mugabe en Zimbabwe, Obiang Nguema en Guinea Ecuatorial, Omar el Bashir en Sudán, etc.) y el

índice de desarrollo humano más bajo del mundo (en los últimos puestos están Sierra Leona, República Centroafricana y la República Democrática del Congo, mientras de Somalia ni se tienen datos).

Como comentamos en la Introducción, los africanos buscan las causas de sus problemas en ellos mismos, y “*cada vez son más los africanos que no culpan de todos sus males a la colonización y empiezan a ver en sus castas dirigentes la causa de su postración*” (Armada), aunque saben que sus dirigentes actúan con la connivencia de los países occidentales y las organizaciones internacionales, que siguen explotando sus recursos y perpetuando los conflictos con total impunidad.

La independencia no trajo la paz y la prosperidad, como dice Lawino:

*Where is the Peace of Uhuru?*

*Where the unity of Independence?*

*Must it not begin at home?*

*[...]*

*Someone said*

*Independence falls like a bull buffalo*

*And the hunters*

*Rush to it with drawn knives,*

*Sharp shining knives*

*For carving the carcass (107).*

Los políticos son los cazadores que se benefician de la independencia del país y se abalanzan sobre la presa. El que no es fuerte o un buen cazador, muere de hambre. El gobierno extranjero ha sido sustituido por unos políticos que han traicionado la independencia, ya que no se preocupan por el pueblo, sino por su propio beneficio.

Pasamos a hacer un resumen de la historia de Uganda (2.3):

1. El periodo de la exploración europea en la búsqueda de las Fuentes del Nilo es interesante a la vez que sorprendente, y pone las bases del futuro colonialismo. Nombres como Speke, Burton, Baker, Grant, Stanley y Lugard abrieron el camino a los europeos en Uganda.
2. Podemos destacar que es un país compuesto por numerosas etnias y lenguajes, clanes y reinos, de los cuales el más importante es el Baganda. Desde el principio de la formación y consolidación como Protectorado británico (1894), el peso Baganda fue motivo de conflicto.
3. La independencia de 1962 dio esperanza a los ciudadanos ugandeses, pero pronto esta esperanza se vería traicionada. Si bien Idi Amin Dada es el tirano más conocido de la historia del país y prácticamente de toda África, conocido sobre todo por sus matanzas y purgas, no deja de ser cierto que las dos presidencias de Obote, y sobre todo la segunda, no fueron mucho mejores.
4. Museveni y el NRM se hicieron con el poder en 1986, tras un conflicto en el que se habían perdido 1 millón de vidas, hubo 2 millones de refugiados, más de 500.000 heridos graves y la ruina económica y de infraestructuras del país. En la actualidad, y después de más de 20 años, Museveni es todavía el Presidente de la República de Uganda.

En la siguiente sección (2.4) resumimos el contexto literario de África Oriental desde aproximadamente comienzos de los años 60 hasta la década de los 90. Un hecho

destacado para el comienzo de la literatura en lengua inglesa en la región fue la Conferencia sobre Escritura Africana celebrada en Kampala en 1962. Después de esta conferencia, podemos decir que surge la literatura creativa en inglés en África Oriental, sobre todo al principio en *Makerere College* entre una élite de escritores universitarios que incluía a Rubadiri, Kariara, Zirimu o wa Thiong'o, cuyos trabajos se recogieron en el texto fundacional *Origin East Africa: A Makerere Anthology* (1965).

La escritura nacionalista comenzó fuera de Makerere con la obra *Facing Mount Kenia* (1938) de Kenyatta, y siguiendo con Kariuki, Mboya o Gatheru, pero impregnó a los escritores más elitistas de Makerere, por ejemplo, a Ngugi, Grace Ogot o a etíopes como Gabre-Mehin, Sahle Sellasie o Worku.

En poesía, la obra de Okot p'Bitek influyó tanto que creó una escuela denominada “de la canción”, donde se incluyen a Okello Oculi y Joseph Buruga, e incluso a Taban lo Liyong.

En la década de los 60, la de las independencias, la literatura se impregnó de un sentimiento de desilusión debido a la corrupción de las independencias. Oginga Odinga y Ngugi wa-Thiong'o escribieron novelas modernistas y desilusionadas, y Rubadiri, Serumaga, Palangyo, Kibera o Mazrui fueron más vanguardistas, mientras Mwangi o Nurrudin Farah representan la novela realista.

En la década de los 70 se dan 3 tipos de escritura: la de la desilusión de la política de la independencia (Mangua, Ruhemi, Njau o Grace Ogot), la de los hechos políticos y sociales (Ruhumbika, Hussein, Mbise, Ruganda, Serumaga, Zirimu, Imbuga) y la del subdesarrollo (Rodney, Colin Ley, Joe de Graft o Ngugi).

Finalmente, podemos hablar de una época de crisis literaria en los 80 y 90 debido a las crisis políticas de cada país. Se trata el tema de las dictaduras (Ruganda, Serumaga, Sellassie, Tuma, etc.) y se escribe desde el exilio (Farah, Gurnah o Vassanji).

La sección sobre la literatura en Uganda (2.5) presenta a los escritores ugandeses más importantes, divididos en novelistas, poetas y dramaturgos.

A partir del Capítulo tercero comenzamos a analizar SOL con el principal objetivo de demostrar que es una obra poética popular dentro de la tradición oral, aunque sea una obra escrita. Para ello hemos analizado la obra desde el punto de vista del lenguaje, de las representaciones culturales y de las ideas.

En el Capítulo tercero hemos analizado la obra que nos ocupa, SOL, desde el punto de vista del lenguaje. SOL es una canción satírico-crítica con ecos de lamento funerario, propia de la cultura Acholi. Es, asimismo, un monólogo dramático en el cual participan tres personajes protagonistas (Lawino, Ocol y Clementina) y están presentes los hombres del clan, a quienes se dirige el monólogo de Lawino.

El estudio del vocabulario nos lleva a concluir la importancia de los deícticos, de los pronombres personales del apóstrofe y las repeticiones, como prueba de la situación dramática y de la utilización de lenguaje oral y coloquial.

El análisis semántico del vocabulario nos revela un vocabulario neutro, monosémico y concreto, relacionado con campos semánticos de la vida Acholi: familia, naturaleza y cuerpo, así como un vocabulario relacionado con la cultura Acholi, que incluso se ha mantenido en la lengua original para añadir exotismo en la lengua del colonizador.

El análisis gramatical indica claridad y sencillez, propias de un estilo comunicacional y oral y destaca el uso de la pregunta retórica, que quiere involucrar a la audiencia.

Del análisis del texto se concluye que en SOL aparecen las siguientes características del estilo de la poesía oral:

1. La anáfora, el paralelismo y la repetición: se da repetición de refranes y versos enteros, paralelismos que refuerzan las ideas o crean una atmósfera obsesiva, anáforas sobre todo por polisíndeton, repetición de vocablos, etc. que se unen para expresar estados de ánimo, enfatizar o servir de ayuda memorística.
2. El humor y la sátira: que son propios de la cultura Acholi, y que en SOL se utilizan con un propósito crítico, por ejemplo, contra la religión cristiana falsa, hipócrita y explotadora.
3. Las imágenes: casi todas las imágenes son tomadas del mundo tradicional Acholi y no de la imaginaria de la literatura inglesa. Destacan los refranes, los símbolos, los símiles y las metáforas.
4. La prosodia: que utiliza un ritmo irregular *stacatto* de versos cortos adecuados a una poesía conversacional.

Después de analizar el debate sobre la lengua de uso en los países africanos tras la descolonización, vemos cómo p'Bitek se sitúa en la postura conciliadora de Achebe de utilizar el inglés por razones prácticas, pero imprimiéndole un sabor y color africanos. Este tono se consigue con la inclusión de muchos términos en Acholi y con la traducción literal de vocablos y dichos.

Desde el punto de vista de las representaciones culturales (Capítulo cuarto), el pueblo Acholi está representado en SOL prácticamente en todos sus aspectos:

1. La belleza femenina Acholi, que exalta el cuerpo y sus adornos frente a Clementina, que intenta ser lo que no es, y los occidentales, que se tapan el cuerpo, renegando de la belleza natural.
2. La mujer Acholi, con todos sus problemas, unidos a su representación de sujeto pasivo y Madre Tierra.
3. La familia y el clan: las relaciones de sangre y de gran clan, incluso las de los antepasados, forman la entramada red de la sociedad Acholi.
4. Las ceremonias, que normalmente sirven para restituir el orden y la paz en el clan y tienen normalmente un momento sacrificial ante los antepasados.
5. Medicina versus supersticiones: Ocol critica las supersticiones y remedios herboristas Acholi, pero no se da cuenta de sus propias supersticiones. La magia existe en el mundo africano debido a una mentalidad determinista y causal, pero el mundo occidental también cree en una religión, según Lawino, con elementos mágico-supersticiosos.
6. La muerte es inevitable, ya confíes en la magia o en la medicina. La aceptación de la muerte se canta en las canciones fúnebres o *dirges*, que SOL imita.

7. El tiempo, que se mide diferente entre los Acholi y los europeos, lo cual Lawino no comprende. El tiempo Acholi es cíclico y anclado en las tradiciones.
8. El espacio rural de los Acholi se dibuja en contraposición al espacio urbano de Ocol, Tina y los occidentales.
9. La cocina Acholi, con todos sus utensilios y costumbres ligados al pueblo y la mujer.
10. El baile en la arena, que es bello, abierto, joven y lleno de vida, contrastando con el baile europeo, vergonzoso para Lawino.

El Capítulo quinto, por último, analiza el mundo de las ideas de SOL. Es en los aspectos analizados en este capítulo donde se hace más explícito el choque cultural y se produce un verdadero terremoto en el orden tradicional Acholi:

- La religión: pues el Cristianismo viene a romper el antiguo orden con su hipocresía moral, su arrogancia y su desprecio por todo lo africano.
- La política: que sólo ha traído, según Lawino, la enemistad entre los miembros de la familia y entre los clanes. La independencia no ha producido más que desilusión, pues la corrupción colonialista ha sido sustituida por la corrupción de los independentistas.
- La educación occidental: que ha alejado a la élite educada de su pueblo y sus tradiciones. Lawino desearía que Ocol volviera a ser el de antes.

Los personajes de SOL son representaciones de este choque cultural:



- Lawino representa la aldea tradicional. Defiende las costumbres de su pueblo atacando las de los blancos y lo hace desde su voz femenina, nada intelectual, pero inteligente y orgullosa.
- Ocol se cree un hombre progresista y civilizado que no puede vivir con alguien tan retrasado como Lawino, pero es un hombre sin dignidad que ha decidido imitar al hombre blanco y despreciar al negro.
- Clementina recibe todas las críticas sarcásticas de Lawino por querer parecer una blanca.

En fin, en SOL se muestran dos culturas que chocan en su realidad física, social, política, económica, religiosa e histórica.

Nuestro doble objetivo al comenzar esta investigación se ha cumplido: en primer lugar, el objetivo de dar a conocer a p'Bitek y su obra principal, SOL, ampliando así nuestro conocimiento sobre la Literatura Africana, se ha conseguido gracias a la traducción al español de la obra y su publicación por la editorial CEDMA (Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga). En segundo lugar, hemos llegado a la conclusión de que SOL es una obra poética popular, que bebe en las raíces más profundas del mundo Acholi, tanto en el lenguaje como en las representaciones culturales y mundo de las ideas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Abedeji, J., "Oral Tradition and the Contemporary Theatre in Nigeria", *Research in African Literatures*, 2, 1971.

Abrams M. H. (ed.), "Dramatic Monologue" en *A Glossary of Literary Terms*, Boston: Thomson Wadsworth, 2005.

Álvarez Martínez, T., "Algunos ejemplos de mitos genesiacos subsaharianos: ¿Magia o religión?" en *Oráfrica, revista de oralidad africana*, nº 5, abril de 2009, p. 113-130.

Armada, A., "África es sinónimo de crisis", en *Los domingos de ABC*, 24/05/09.

Blishen E, "An Introduction" en p'Bitek (1971) *Song of a Prisoner*, The Third Press, pp 1-40.

Bodunde Ch. A., "Oral Traditions and Modern Poetry: Okot p'Bitek's *Song of Lawino* and Okigbo's *Labyrinths*: A Review", en *Orature in African Literature Today* nº 3, pp. 24-34.

Burgos B., *Culturas africanas y desarrollo. Intentos africanos de renovación*, Fundación Sur, Madrid, 2007.

Caramés Lage J. L., "Aproximación antropológico-poética a algunas constantes de la poesía africana en inglés", *Atlantis*, Vol. 1, nº 2, 1979, pp 132-138.

----- et allí, *Pensamiento, magia, literatura, lengua y cine en el África subsahariana de influencia inglesa*, Bohodón Ediciones, Madrid, 2010.

Carbonell I Cortés, O., *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1999.

Cerezo D., "Aproximación al pueblo Acholi. El rito del "mato oput"" (pp 81-120) en *Cultura africana y cristianismo*, Editorial Mundo Negro, Madrid, 1988.

Chimweizu et alii, *Toward the Decolonization of African Literature: African Fiction and Poetry and their Critics*, KPI, London, 1985.

Chukwudi Eze (ed.), *Pensamiento africano*, ediciones Bellaterra, Barcelona, 2002.

Cook D. and Rubadari D. (eds.): *Poems from East Africa*, East African Educational Publishers, Nairobi, 1971.

Cuende M. J., “Léopold Sédar Senghor” en *Cuadernos*, sept-oct. 2009, vol. XXII, nº 5, África Fundación Sur.

Escobedo de Tapia C. y Caramés Lage J. L., *El comentario del texto antropológico-literario: Análisis de cinco casos representativos de la novela indo-anglo contemporánea*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1994.

Fanon F., *The Wretched of the Earth*, Grove Press, 1963.

Fratlicelli B., “La cocina como ritual: cuentos tradicionales africanos” en [www.fundacionsur.com](http://www.fundacionsur.com).

Gale, Th., “World Literature and its Times” en *BookRags Encyclopedia*: [www.bookrags.com](http://www.bookrags.com).

García Ramírez, P., *Introducción al estudio de la literatura africana en lengua inglesa*, Universidad de Jaén, Jaén, 1999.

Gérard A., *Contexts of African Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1990.

Gikandi, S., Mwangi, E., *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, Columbia University Press, New York, 2007.

González J., *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990.

Goodwin K. L., “Okot p’Bitek” en *Understanding African Poetry: A Study of Ten Poets*, Heinemann, 1982, 154-72.

Gove E. T. N., ‘Customs of the Acholi.’ SNR Vol. II. 3. 1920.

Griffiths G., *African Literatures in English: East and West*, Longman, Singapore, 2000.

Hand, F., “*Tradiciones, memorias y exilios: la literatura anglófona en África Oriental*”, en [www.ub.edu/africa/articles/hand.htm](http://www.ub.edu/africa/articles/hand.htm).

Heron. G. A., *The Poetry of Okot p’Bitek*, Heinemann, London, 1976.

Kapu’scin’ski, R., *Ébano*, Crónicas Anagrama, Barcelona, 2000.

Killam G. D. (ed.), “The Patriot as an Artist” en *African Writers African Writing*, 1973.

Knipp Th., “*English Language Poetry*”, en Zell H. M., Bundy C. and Coulon V. (eds.), *A New Reader’s Guide to African Literature*, Heinemann, 1983.

Kyomuhendo G., “Femrite and the Politics of Literature in Uganda”, en *Feminist Africa*, issue 2, 2003.

Lacunza Balda, J., “Drogas y medicinas en la tradición africana: Una práctica social limitada”, *Africana* n° 151, abril 2010.

Lee Nicholas, “Conversation with Okot p’Bitek”, *Conversation with African Writers*, 1981.

Lemarchand, Ph., *Atlas de África*, Acento Editorial, Madrid, 2000.

Lindfords B., "The Songs of p'Bitek" en Killiam G. D., *The Writing of East and Central Africa*", Heinemann, London, 1984, 144-46.

Lo Liyong T., *The Defence of Lawino*, Fountain Publishers, Kampala, 2001.

López-Vega M., *Raíz de fresno infeliz. Una antología de poesía primitiva*, CEDMA, Málaga, 2009.

Masonetta Smiley, T., *The Function of Symbolic Language in the Songs of Okot p'Bitek*, Howard University, Washington, 1976.

Mazrui A., *The Political Sociology of the English Language, an African Perspective*, Mouton, La Haya, 1975.

McLeod J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester United Press, Manchester, 2000.

Miruka O., *Encounter with Oral Literature*, East African Educational Publishers, Nairobi, 1994.

Moore G., "Grasslands Poetry", a review of *Song of Lawino*, in *Transition*, nº 31, vol. 6, julio 1967.

Mulago V., *Simbolismo religioso africano*, Madrid, 1979.

Mutibwa, Ph., *Uganda Since Independence: A Story of Unfulfilled Hopes*, Africa World Press Inc., Hong Kong, 1992.

Nandwa, J, and Austin B, *African Oral Literature for Schools*, Longman Kenya, Nairobi, 1983.

Ofuani O. A., "The Form and Function of Repetition in Okot p'Bitek's Poetry", *META* 31, nº 3 (sept. 1986): 300-13.

-----, "The Traditional and Modern Influences in Okot p'Bitek's Poetry", en *The African Studies Review*, vol. 28, nº 4, December 1985, 87-99.

-----, "Digression as Discourse Strategy in Okot p'Bitek's Dramatic Monologue Texts", en *Research in African Literatures* 19, nº 3, otoño 1988, 312-40.

Okoh N., "Writing African Oral Literature: A Reading of Okot p'Bitek's *Song of Lawino*", en *Bridges: An African Journal of English Studies*, nº 5, 1993, 35-53.

Okumu Ch., "The Form of Okot p'Bitek's Poetry: Literary Borrowing from Acoli Oral Traditions", en *Research in African Literature*, vol. 23, nº 3, otoño 1992, 53-66.

Oluoch Imbo S., *An Introduction to African Philosophy*, Oxford, 1998.

-----, *Oral Traditions as Philosophy: Okot p'Bitek's Legacy for African Philosophy*, Rowman and Littlefield, Maryland, 2002.

-----, "Oral Traditions as Philosophy: Okot p'Bitek's Legacy for African Philosophy" in *African Studies Quarterly*, Volume 8, Issue 2, spring 2005.

Osuagwu N. C. "A Traditional Poet in Modern Garb: Okot p'Bitek", *Literary Criterion* 23, nº 1-2, 1988: 13-29.

p'Bitek, O., "Indigenous Ills", en *Transition: A Journal of the Arts, Culture and Society*, August/Sept 1967, 7:32.

-----: *Song of Lawino and Song of Ocol*, Heinemann, Reading, 1984 (primera publicación en 1966 y 1967) (introducción de Heron G. A.).

-----: *African Religions in European Scholarship*, ECA Associates, New York, 1990 (primera publicación 1971).

-----: *Two Songs: Song of Prisoner. Song of Malaya*, EAPH, Nairobi, 1971.

-----: *Song of Prisoner*, The Third Press, 1971 (introducción de Blishen, E.).

-----: *Religion of the Central Luo*, Kenya Literature Bureau, Nairobi, 1971.

-----: *Africa's Cultural Revolution*, MacMillan Books for Africa, London, 1973 (Introduction by Ngugi wa Thiong'o).

-----: *Horn of my Love*, Heinemann, London, 1974.

-----: "The Crisis in the Teaching of Literature in East African Universities" en Gurr A. y Calder A. (eds.), *Writers in East Africa: Papers from a Colloquium Held at the University of Nairobi, June 1971*, Nairobi, EALB, 1974 (cit. en Olluoch 2005).

-----: *Artist the Ruler: Essays on Art, Culture and Values*, Heinemann Kenya, Nairobi, 1986 (p'Chong, L., "A Biographical Sketch" y "Foreword").

Per Säfholm, 'The River –Lake Nilotes politics of an African tribal group', *Acta Universitatis Upsaliensis 'Studia Sociologica Uppsaliensia UPPSALA*, 1973.

Puech H. C (ed.), *Las religiones en los pueblos sin tradición escrita*, vol. 11 de *Historia de las religiones*, S. XXI, Madrid, 1982.

Ramazani J., "The Poet as "Native Anthropologist": Ethnography and Antiethnography in Okot p'Bitek's *Songs*", en *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001, 141-148.

Reche, F., "Música y sabiduría", *Africana* n° 142 – Junio 2008, en [www.misionerosafrica.com/revist/142/\\_art8.htm](http://www.misionerosafrica.com/revist/142/_art8.htm)

-----, "Los antepasados", *Africana* n° 148 – octubre 2008, en [www.misionerosafrica.com/revist/148\\_art7.htm](http://www.misionerosafrica.com/revist/148_art7.htm)

-----, *Africana* nº 147 – junio 2009: 34-35.

Reverte J., *El sueño de África: en busca de los mitos blancos del continente negro*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Richard Nzita and Mbaga – Niwampa (editors) 'Peoples and Cultures of Uganda.' Fountain Publishers, Kampala, 1998: 90-96.

Rodríguez Soto, J. C. "Conflicto y gobernabilidad en el norte de Uganda. Posibilidades y límites de los ritos de reconciliación *mato oput*", revista CIDOB d'Afers Internacionals no 87.

Said E., "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors", *Critical Inquiry* 15, 1989.

Scheub, H, "Review of African Oral Traditions and Literature", *The African Studies Review*, 28, 2/3, June/September, 1985.

Scott Littleton, C., *Mitología: Antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo*, Blume, Tailandia, 2004.

Stratton F., *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, Routledge, London, 1994.

Valero Garcés, C. et alii, "Panorama de la traducción de literatura de minorías en la España de comienzos de siglo: literatura de la India, literatura árabe, literatura magrebí y literatura de países africanos", nº 8 Dic. 2004, en [www.tonosdigital.com](http://www.tonosdigital.com) .

Wanambisi, N. M., *Thought and Technique in the Poetry of Okot p'Bitek*, Vantage Press, New York, 1984.

Wauthier, C. *The Literature and Thought of Modern Africa*, Heinemann, London, 1978.



[www.associatedcontent.com](http://www.associatedcontent.com)

[www.enotes.com/twentieth-century-criticism/p-bitek-okot](http://www.enotes.com/twentieth-century-criticism/p-bitek-okot)

[www.kirjasto.sci.fi/pbitek.htm](http://www.kirjasto.sci.fi/pbitek.htm)

[www.lonelyplanet.com/worldguide/uganda/history](http://www.lonelyplanet.com/worldguide/uganda/history)

[www.wikipedia.org/wiki/Okot\\_p'Bitek](http://www.wikipedia.org/wiki/Okot_p'Bitek)