

*Introducción a las literaturas orales y escritas africanas* presenta una visión global de las literaturas de África mediante seis capítulos dedicados a la oralidad de diferentes pueblos y a las literaturas escritas en portugués, francés, inglés o español. El sexto capítulo se detiene en algunas novelas escritas por mujeres que, desde este género proteico, relatan sentimientos, experiencias íntimas y formas de vida cotidiana de sus protagonistas.

Han participado en esta obra profesores de cinco universidades, estudiosos de estas literaturas, y la fundadora de *Literafricas*, un blog de gran interés por la calidad de sus contenidos.

Una vez más, la Fundación El Pájaro Azul y el Ayuntamiento de Gijón contribuyen a la difusión de las culturas africanas en el mundo hispano.



Introducción a las literaturas orales y escritas africanas • VICENTE E. MONTES NOGALES (ED.)



VICENTE E. MONTES NOGALES (ED.)

# Introducción a las literaturas orales y escritas africanas



Introducción  
a las literaturas orales  
y escritas africanas

Proyecto de investigación I+D+i  
«Voces y miradas literarias en femenino:  
construyendo una sociedad europea inclusiva»  
(PID2019-104520GB-I00).

VICENTE E. MONTES NOGALES (ED.)

# Introducción a las literaturas orales y escritas africanas



 trabe  
Uviéu, 2023

  
FUNDACIÓN  
El pájaro Azul

# Índice

Presentación . . . . .	II
Introducción . . . . .	13
África y sus oradores: la palabra oral como pilar de la sabiduría, <i>por</i> VICENTE E. MONTES NOGALES . . . . .	17
Panorama de las literaturas africanas en lengua portuguesa, <i>por</i> MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES . . . . .	47
Literatura francófona de África occidental, <i>por</i> KAMORY TANGARA . . . . .	67
Una reivindicación de la literatura africana en lengua inglesa, <i>por</i> PAULA GARCÍA-RAMÍREZ . . . . .	89
Literatura africana de expresión en español, <i>por</i> M'BARE NGOM FAYE . . . . .	131
Las mujeres que viven en mí: personajes de ficción que portan la palabra, <i>por</i> SONIA FERNÁNDEZ QUINCOCES . . . . .	153

# África y sus oradores: la palabra oral como pilar de la sabiduría

VICENTE E. MONTES NOGALES

*Universidad de Oviedo*

## I. INTRODUCCIÓN

La escritura, como es bien sabido, surge en África en tiempos remotos. Los jeroglíficos egipcios, la escritura meroítica del reino de Meroe, principalmente alfabética, el alfabeto copto y el ge'ez al que se recurría en Etiopía, lengua a la que se llegó a traducir la *Biblia* entre los siglos V y VI, son una prueba de ello. Otros sistemas de escritura aparecen más tarde. En el siglo XVII, una élite musulmana peul de Yuta Yalón (República de Guinea), compuesta por maestros y sus discípulos, que sabían escribir en árabe clásico, tradujeron y comentaron en peul textos islámicos árabes y dieron a conocer su poesía. La producción escrita de índole religiosa afloró con más ímpetu posteriormente, y en ella los copistas y los escribas desempeñaron una labor muy importante, destacando dos escuelas: la de Labe-Deppere y la de Kollaade. La lengua vai, hablada principalmente en Liberia y Sierra Leona, cuenta con un silabario propio creado en el siglo XIX. El akauku en Camerún fue sustituido por el francés traído por los colonos, al igual que ya había sucedido con el nsibidi de Nigeria, creado mucho antes, pero desplazado en esta ocasión por el colonialismo británico. En el siglo XX nacen otros códigos de escritura, como el somalí osmanya, el beria de los zaghawas de Chad y de Darfur y el alfabeto n'ko creado por Soulemayne Kante, que se emplea para transcribir algunas lenguas mandingas. También el tifnag se usa para

la transcripción de algunas lenguas bereberes y en la actualidad sobresalen dos versiones, el tifinag tradicional, pero con modificaciones, y el neotifinag, más moderno.

Sin embargo, la oralidad y sus numerosas manifestaciones cobraban más protagonismo en las sociedades africanas por su variedad, mayor producción, alcance y popularidad. Los conocimientos que contienen los textos literarios orales se transmitían de generación en generación, de modo que un saber tradicional se consolidaba progresivamente y constituía los pilares de los ritos, doctrinas y costumbres. Las narraciones memorizadas por los ancianos formaban un rico patrimonio cultural que, a pesar de su arraigo, a lo largo del siglo XX y en las primeras décadas del XXI se ha mostrado frágil. Por ello, la famosa frase del erudito maliense Amadou Hampâté Bâ «cuando un anciano muere, es como si ardiese una biblioteca» es con frecuencia recordada por quienes desean proteger los valiosos textos orales, muy dignos de estimación.

La palabra oral africana, esmeradamente custodiada y dada a conocer con orgullo cuando la ocasión lo requería o se presentaba, se manifiesta bajo diversas formas, géneros que no siempre se corresponden con aquellos que son familiares a los europeos. Para un público lector u oyente occidental, las categorías genéricas orales más conocidas son los cuentos, las leyendas, los mitos, las epopeyas, las canciones, los panegíricos y los proverbios, pero existen en África otras muchas, como los diferentes tipos de emblemas onomásticos, las invocaciones a los genios o las fórmulas mágicas. La riqueza de este gran patrimonio que reúne múltiples textos orales pertenecientes a diferentes etnias y naciones es tan importante que sería un grave error menospreciar aquellas culturas del continente vecino que han concedido más valor a la palabra oral que a la escrita. Si el papel consigna el conocimiento de los pueblos, también la memoria de los individuos se concebía en estas sociedades como el legado cultural heredado de los antepasados.

Mostraremos en este capítulo algunas de las manifestaciones de la palabra oral y precisaremos el modo en que se producen y a quiénes

pertenecen, porque están sometidas a un férreo control social a fin de garantizar su buen uso.

## 2. PALABRAS SAGRADAS Y PROFANAS

La literatura oral de cada sociedad africana se basa en el valor otorgado a la palabra, elemento sagrado que permite la comunicación entre los humanos y de estos con Dios. El mito de origen que narra el cuento tradicional peul<sup>1</sup> *Njeddo Dewal, Mère de la Calamité*<sup>2</sup> describe cómo Gueno, el Dios Supremo, creó a un interlocutor, el primer humano o Neddo, fusión de una porción de cada una de las veinte criaturas existentes hasta ese momento, que recibió una muestra de la capacidad creativa divina: la habilidad para pensar y hablar. Además, fue instruido en las leyes que rigen el universo, es decir, se convirtió en el primer humano iniciado y también en el primer maestro iniciático, ya que difundió sus conocimientos a sus descendientes. Según un mito bambara<sup>3</sup> que narran los Keita a la antropóloga Dieterlen, Faro, el dios del cielo y del agua, concedió a los hombres el don de la palabra y les enseñó su lengua. Constatamos, entonces, que la comunicación verbal es un gesto de generosidad divina, un regalo del Creador, y mediante ella los hombres suplican humilde o fervientemente su protección a las fuerzas de la naturaleza o se la agradecen. Por ello, antes de emprender determinadas actividades artesanales y durante los ritos, los humanos solían pronunciar una breve plegaria o invocación. La palabra es, por tanto, mucho más que una herramienta para comunicarse. Es un elemento sagrado capaz de ordenar o

---

<sup>1</sup> Los peuls se encuentran en gran parte de África occidental y también, en mucha menor medida, en algunos países de África central.

<sup>2</sup> NEI-EDICEF ha publicado en francés la versión de este relato de Amadou Hampâté Bâ.

<sup>3</sup> Los bamaras se encuentran principalmente en Malí, pero también están asentados en Senegal, Costa de Marfil y Burkina Faso.

desordenar el universo, como asegura Hampâté Bâ: «Extrayendo de la sacralidad su poder creativo y operativo, la palabra, según la tradición africana, está relacionada directamente con el mantenimiento o con la ruptura de la armonía, para el hombre y para el mundo que le rodea» (Hampâté Bâ: 1999: 197).

Las comunidades de este vasto continente distinguen la palabra cotidiana de la profunda o más solemne, cuya manifestación es variada, y que exige reflexión antes de ser pronunciada porque sus potenciales efectos nocivos pueden ser irreparables. En efecto, se considera que las consecuencias de la palabra son positivas si hacen el bien a la persona, o negativas, en caso de que la perjudiquen o dañen. Al contrario de lo que deja entender un pensamiento tan extendido en Occidente y que refleja la expresión «las palabras vuelan, lo escrito queda», en el África tradicional, la palabra pronunciada de viva voz provoca importantes consecuencias, es como una lanza, y se dice que una vez arrojada no retorna. La palabra oral es poderosa y si su uso no es prudente, no será posible subsanar los daños ocasionados o, al menos, requerirá un gran esfuerzo. Encontramos en diferentes etnias proverbios o expresiones similares que alertan de los efectos de la palabra, como «La lengua es la camilla de su amo»<sup>4</sup>, refrán que ya recopilaba el militar Gaden en su estudio de proverbios peuls y tuculores publicado en 1931, y que, en este caso advierte de los errores que podemos cometer debido a la palabra inapropiada, capaz de conducirnos a situaciones irremediables e incluso al cementerio. La lingüista Roulon-Doko (2008: 47) señala que los gbayas del oeste de la República Centroafricana maldicen en muy pocas ocasiones y esto se debe a que creen que si los antepasados juzgan injusta la maldición, esta se vuelve contra aquel que la ha pronunciado, poniendo incluso su vida en peligro. La anécdota que narra el antropólogo Jansen (2001: 182-183) muestra la importancia que conceden los *griots* (oradores) de Kela (Mali) a la oralidad y la poca que otorgan a la escritura. Cuando el investigador les dejaba escuchar las grabaciones que tenía de ex-

---

<sup>4</sup> Hemos traducido al español aquellas citas que están escritas en francés.

perros oradores ya fallecidos, prestaban gran atención; sin embargo, no mostraban ningún interés por el contenido de los libros. Estaban convencidos, afirma el investigador, de que su saber se transmitiría sin necesidad de papel. El único libro que respetan sin discusión es el *Corán*, considerado sagrado, y del que recitan algunos pasajes, aunque no pretenden ni interpretarlo ni explicarlo.

Por otra parte, algunas etnias, como los malinkés<sup>5</sup>, relacionan ciertos órganos del cuerpo con determinadas palabras. Así, aquella que procede de la bilis es conflictiva, mientras que la que surge del corazón es muy útil para la reconciliación y para las acciones llevadas a cabo con buena voluntad.

Aunque la palabra era un instrumento social, su acceso estaba restringido en algunos contextos a determinados grupos. Por ejemplo, los bambaras y los malinkés que no habían alcanzado la madurez no podían emplearla en ciertos actos sociales. Los varones con más edad se reunían en los Consejos de ancianos para debatir y tomar decisiones que concernían a toda la comunidad. En ellos, el uso de los proverbios era una prueba de conocimiento o de saber práctico y la oratoria de algunos les permitía destacar sobre los demás. El narrador camerunés Ofogo Nkama describe en sus memorias *Una vida de cuento* el respeto que le producían estos encuentros cuando asistía a ellos acompañando a su padre. En silencio escuchaba atentamente a los decanos del verbo cuando daban muestras de su elocuencia despertando admiración:

Era un privilegiado porque tenía la oportunidad de escuchar a los sabios de mi pueblo, a las personas que, por su edad avanzada y su larga experiencia de vida, disfrutaban de la admiración y respeto de todos los jóvenes de mi generación. [...] En aquellas reuniones celebradas a la sombra del Árbol de la Palabra, se trataban cuestiones tan diversas como el futuro de los jóvenes, las disputas matrimoniales, litigios re-

---

<sup>5</sup> Los malinkés se encuentran en varios países de África occidental, constituyendo un grupo de población importante en la República de Guinea y en menor medida, en el sur de Senegal, en el sudoeste de Malí y en el noroeste de Costa de Marfil.

lativos a la dote, a la herencia, a las lindes, los trabajos comunitarios, etc. (Ofogo Nkama, 2006: 19)

Así, la palabra se mostraba de modo diverso según el momento. La especialista en literatura peul de Mali Seydou (2008: 174-175) precisa los factores que permiten definir los géneros africanos, distinguiendo en primer lugar dos niveles: el de la enunciación y el del enunciado. En el primero diferencia tres grandes categorías: los intervinientes en el proceso (productor, receptor e interlocución), en la que la edad, el sexo del individuo y su estatuto social, así como el tipo de diálogo, son elementos fundamentales; las condiciones de enunciación (tiempo, lugar y circunstancias), y las modalidades en las que se emite el discurso oral, teniendo en cuenta el acompañamiento musical, la gestualidad y el canto. El análisis del enunciado contribuye también a la distinción de los géneros, según el contenido (asunto tratado y su inclusión en un universo real o imaginario), la forma (el estilo, la extensión, su emisión en verso o en prosa o el uso de una lengua actual o arcaica) y la función, que puede ser didáctica, sagrada, social, política, lúdica, liberadora, identitaria o varias a la vez. Asegura que cuando se pregunta a los diulas de Kong (Costa de Marfil) sobre los criterios para diferenciar unos géneros de otros, pronto afirman que los principales son quién emite el texto oral, dónde, cuándo, cómo (hablados, cantados, enunciación individual o colectiva, con música o sin ella) y por qué (con motivo de una celebración, prohibiciones existentes, etc.). Sin embargo, los factores derivados del contenido del discurso oral son mencionados en segundo lugar.

Las adivinanzas, por ejemplo, suelen pertenecer a los más jóvenes y cualquiera puede contar cuentos y escucharlos. El preámbulo del *jantol* (cuento extenso) peul *Kaïdara* revela que el relato va dirigido a toda la comunidad y que el conocimiento que se obtenga de su escucha depende del grado de madurez y de la capacidad intelectual de cada uno:

Cuento, contado, que se contará...

¿Eres verídico?

Para los chiquillos que juegan a la luz de la luna, mi cuento es una historia fantástica.

Para las hilanderas de algodón, durante las largas noches de la estación fría, mi relato es un pasatiempo deleitoso.

Para los mentones velludos y los talones rugosos, es una verdadera revelación.

Por tanto, soy fútil, útil e instructivo.

Cuéntalo para nosotros... (Hampâté Bâ, 1994: 13)

En ocasiones la edad está estrechamente relacionada con el género narrado, pero otros factores intervienen en la asociación del género oral con los miembros de la comunidad. Sissao (2002: 15-16), en sus análisis de la oralidad de los mooses de Burkina Faso, distingue los *soalm wogdo* o cuentos extensos de los *kibare* o serios, aunque esta es, en nuestra opinión, una clasificación demasiado vaga. Entre los primeros incluye los relatos novelados, los mitos cosmogónicos y las fábulas, que se caracterizan por su naturaleza cómica y cuyos personajes son con frecuencia animales, como la liebre, la hiena, la tortuga, el león, el elefante, etc. Los cuentos serios se oponen a los anteriores por su carácter enigmático y por requerir más reflexión, de modo que son los relatos propios de los adultos, sobre todo de los ancianos, que acuden a ellos durante el día o por la noche para pensar atenta y detenidamente sobre la existencia humana, siendo conscientes de que las historias narradas son reales o imaginarias. Sin embargo, *soalm wogdo* son patrimonio de los más jóvenes, pues aunque educan y enseñan las buenas costumbres o corrigen las malas, su condición humorística los acerca más a las primeras edades. En cualquier caso, las narraciones dirigidas a la infancia no solo le proporcionan una determinada visión del mundo y la orientan para comportarse de una determinada manera, sino que también le enseñan a expresarse y a exponer ideas o argumentos, es decir, a razonar.

Creemos que la relación que Sissao establece entre los mitos cosmogónicos y las leyendas y las fábulas se debe a que en ocasiones los primeros se reducen a su forma más sencilla para facilitar su comprensión, pero es necesario tener en cuenta que los mitos son algunos de

los textos orales más representativos de la palabra profunda y sagrada, que revela modos de pensamiento y explica la constitución del universo, la aparición del hombre y su función, así como la de otros elementos de la naturaleza. Los diferentes mitos de un área cultural o de civilización se complementan formando una totalidad coherente en la que dioses y héroes, en un periodo intemporal, alcanzan un protagonismo fundamental para una sociedad determinada, exponiendo también ciertos fenómenos cósmicos y condiciones y circunstancias físicas y sociales. Por tanto, los mitos pueden surgir en ritos, ceremonias y en otros contextos que exigen seriedad. Su objetivo principal no es la distracción, sino la presentación de una verdad secreta u oculta, por eso se deposita mayor confianza en ellos que en otros relatos. De hecho, la absoluta comprensión de los mitos más complejos es únicamente posible cuando, a cierta edad, el individuo ha concluido un proceso iniciático mediante el que alcanza un elevado grado de conocimiento. Como demuestran los estudios de los etnólogos, encontramos un número importante de mitos en África occidental, ecuatorial, austral y oriental.

La edad y el sexo también determinan los cantos. Algunos son cantados solo por las jóvenes, pero otros, por los varones, especialmente en su infancia o juventud. De los recogidos entre 1981 y 1987 en NCòla (Mali), a unos 250 km al sur de Bamako, el antropólogo Coulobaly (1990) distingue los cantos populares de los profanos. Unos y otros abordan todas las cuestiones de la comunidad, denunciando sin pudor incluso a las instituciones, y son exclusivos de las mujeres, entre las que no se observan especialistas. Su edad oscila entre los cinco años y el momento en el que alcanzan la menopausia.

Para mostrar la estrecha vinculación entre el género oral, la edad y el sexo de los individuos podemos tomar como ejemplo la sociedad de los diulas de Kong, de la que Derive y Seydou (2008: 208-209) realizan una clasificación genérica. Es preciso tener en cuenta, en primer lugar, la edad del individuo y luego su sexo para determinar el discurso oral que pueden producir estos marfileños. Los hombres jóvenes emiten los cantos que celebran el final de sus estudios corá-

nicos, las cancioncillas infantiles y los trabalenguas, mientras que las jóvenes prefieren los cantos amorosos que tienen lugar por la tarde, aquellos que repiten las adolescentes en edad de casarse durante las ceremonias nupciales, evocando amores de juventud con un tono amargo. Los hombres adultos narran crónicas, cantos relacionados con el rito de máscaras concretas<sup>6</sup>, con acompañamiento musical, y los cantos guerreros, reservados a especialistas, con motivo de ciertas fiestas animadas por los sonos de los instrumentos musicales. Algunos cantos de máscaras considerados peligrosos pueden ser cantados por hombres jóvenes y por adultos, también interpretados con música, así como los de los cazadores y los agrarios y los relatos etiológicos narrados sin música. Hallamos a varones adultos especialistas del género *bàra*, de reciente producción, que incluye cuentos, canciones y refranes, entre otras manifestaciones genéricas, y que combina canción y narración hablada, mientras tocan un instrumento musical llamado también *bàra*.

Sin embargo, no todos los cantos ligados a los ritos de máscaras son emitidos por hombres, ya que las mujeres adultas también pueden hacerlo. *Mádeun dônkili* son una variedad de cantos de máscaras que tienen lugar tras la peregrinación a la Meca y que cantan tanto las jóvenes como las mujeres de mayor edad. Otros cantos les pertenecen solo a ellas, como aquellos con los que aconsejan a las jóvenes que se van a casar y que producen mientras descascaran granos en el pilón para preparar platos destinados a celebrar una fiesta. Con relación a la novia que va a contraer nupcias, existen cantos destinados a las jóvenes que tienen la misma edad que ella, pero las ancianas prefieren aquellos que la orientan a actuar de un modo concreto a la vez que la peinan. Las jóvenes también producen cantos mediante los cuales la prometida se despide entristecida de su familia, rodeada de otras chicas de su edad que le dan consejos, como hacían las ancianas. Asimismo, a las mujeres adultas también se las escuchará cantar mientras

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, los cantos del gallo tienen lugar mientras una máscara representa la cabeza de este animal.

tiene lugar una comida ritual, e interpretan los cantos de bautizo y de escisión. Todos ellos están acompañados de música. Los cantos dedicados a solucionar problemas conyugales, acompañados del son de instrumentos musicales, son propios de jóvenes y de adultas.

Tanto mujeres como hombres adultos cantan unas composiciones laudatorias en honor a determinadas familias, acompañadas de música, y dicen proverbios. Varones y mujeres jóvenes emiten, según la naturaleza de la composición, los denominados cantos de los siervos, que son parodias obscenas de otros cantos, sobre todo de los ceremoniales. A la juventud le gustan las adivinanzas y los enigmas, los cantos de carácter bromista que surgen cuando la novia es llevada a hombros de los jóvenes mientras suena la música. La noche es el momento propicio para ellos. También las últimas horas del día son las mejores para narrar los cuentos, propios de cualquier sexo y edad, y que incluyen música por momentos. Otros cantos aparecen mientras los sonidos de los instrumentos musicales animan a bailar y a cantar a varones y mujeres. Estos cantos, y su baile tienen el mismo nombre, por ejemplo, *Yàgba donkili*, *Tágbe donkili* o *Sábe donkili*.

Muchos más géneros existen en África, pero no mostraremos aquí una extensa lista que, por otra parte, no sería completa. Ocupan un destacado lugar la secuencia panegírica, las genealogías de los antiguos clanes guerreros o de las familias destacadas, los laudatorios, las crónicas, los relatos pertenecientes a determinados gremios, como los de los cazadores o los pescadores, las invocaciones a los antepasados, etc.

Pero la palabra oral, que parecía no sufrir merma a pesar del paso de los años, conoce tiempos difíciles. Su consolidada transmisión padece en el siglo XX su mayor declive. Esta interrupción de la divulgación del conocimiento se produce paulatinamente, aunque algunos fenómenos históricos repercutieron con mayor fuerza. Hampâté Bâ (1999: 228-230) afirma que la primera gran ruptura tiene lugar con motivo de la Primera Guerra Mundial, cuando un número importante de soldados africanos tuvieron que participar en los conflictos armados en otros países, principalmente en Europa, lo que supuso un distanciamiento temporal pero importante de su cultura. Además,

la escuela colonial, cuya formación se dirigía a las necesidades de los colonos, imponía el estudio de materias en nada relacionadas con el universo africano. Posteriormente, la educación moderna, tras la Segunda Guerra Mundial, asestó un duro golpe a la enseñanza impartida desde tiempos remotos, favoreciendo la aculturación de los jóvenes. Los maestros tradicionalistas constataron cómo los entornos a los que dirigían su labor instructiva eran cada vez más reducidos, por lo que los pueblos resultaron ser el bastión de las ideas y costumbres seculares. Sin embargo, pronto observaron que no podían competir con el éxodo rural y con la atracción que despertaban las urbes y sus productos, sentimiento que compartieron también numerosos bardos por diferentes motivos, entre ellos la búsqueda de nuevos protectores de los que obtener una recompensa económica. Por tanto, también estos *griots* (oradores) se distanciaron de las genealogías y de las normas de épocas anteriores, teniendo que elogiar para sobrevivir a individuos cuya historia y antepasados desconocían. Couloubaly acusa también a las ciudades y a la tecnología moderna de la pérdida de los cantos malienses: «El radiocasete es el competidor despiadado del canto tradicional. [...] ¿Qué decir de la gran parte del patrimonio perdido para siempre en los 58 pueblos del municipio de Beleko atrapados por la misma fiebre de la ciudad?» (Couloubaly, 1990: 8).

Por otra parte, de los centros de enseñanza modernos y de las universidades francesas surgió una generación de africanos que impuso sus nuevos conocimientos a sus compatriotas, de modo que aquellos que todavía se regían por las leyes instauradas por sus antepasados se vieron obligados a sustituirlas. Una minoría intelectual seducida por las sociedades europeas consideró más conveniente imitar esas culturas, desdeñando con frecuencia las propias. Couloubaly (1990: 100), con relación a los cantos de NCòla, ya en los años ochenta del siglo XX, alertaba de la rapidez con la que desaparecían y de la urgente necesidad de salvaguardarlos. Aseguraba que las jóvenes solo aprendían en las escuelas los que les enseñaban los maestros, que cuando no eran composiciones francesas pertenecían a entornos culturales ajenos a NCòla.

Y ¿qué decir de los nuevos sistemas de producción que apartan a los individuos de la artesanía, de las labores tradicionales y del tiempo dedicado a las costumbres, en las que la oralidad era la protagonista? Couloubaly señala que en el municipio de Dioila, desde los años sesenta del siglo pasado, el cultivo comercial del algodón y sus medios financieros competitivos, materiales, humanos y hasta publicitarios han transformado completamente el modo de trabajo y los intereses de los individuos. El nuevo calendario agrario resultado de las innovadoras técnicas incrementa el ritmo de trabajo y, por consiguiente, disminuye el tiempo de ocio y el número de celebraciones. La mujer, que antes se ocupaba del cultivo del arroz para contribuir a la economía familiar, dedica mucho más tiempo a la explotación del algodón, lo que ya no le permite participar en veladas en las que transmitía su cultura a las generaciones siguientes.

Por último, la emigración contribuyó a minar aún más la transmisión oral. En las entrevistas que hemos realizado a *griots* que han abandonado su país de origen, hemos observado que, aunque mantienen algunas de sus funciones, porque se suelen integrar en comunidades compuestas por sus compatriotas, la distancia favorece el olvido de las tradiciones orales. Otros descendientes de los bardos aseguran no tener interés alguno por continuar las tradiciones que tanto respetaban sus padres y abuelos. Por todo ello, no sorprende que en los años ochenta del siglo XX Hampâté Bâ animase con vigor a la protección de los conocimientos de la última generación de tradicionistas que no tardaría en desaparecer.

### 3. LOS NARRADORES

Existe en África un número importante de narradores y los distinguimos en ocasiones principalmente por su oratoria, la solemnidad del acto en el que recitan y por el texto. En las sesiones narrativas de cuentos, el contador puede ser cualquiera, puesto que son actos dinámicos en los que participa toda la comunidad y en los que la palabra

pasa de un narrador a otro. Al anochecer, en torno a un fuego, a los contadores aficionados les complace demostrar su elocuencia y sus dotes interpretativas. A la vez, los más jóvenes adquieren paulatinamente el saber que contienen los relatos y poco a poco los memorizan, convirtiéndose con el paso del tiempo en nuevos narradores. Esta circulación de la palabra no es obviamente remunerada; por ello el padre de Ofogo Nkama se sorprende cuando su hijo le dice que le pagaban por contar cuentos en España: «Los Blancos se han vuelto locos» (Ofogo Nkama, 2006: 91).

En otras situaciones, los discursos corresponden a especialistas, que pueden ser, por ejemplo, guías religiosos, jefes de familia o de linaje. Los mitos son narrados a veces por los ancianos durante sus encuentros, pero también los maestros iniciáticos los emplean en algunas de sus ceremonias. Según Dieterlen (1988: 24), para los bambaras el conocimiento profundo, que se diferencia claramente de aquel que es superficial y que únicamente puede ser considerado como una introducción a las costumbres y creencias, es el que poseen los sacerdotes animistas, los jefes de linajes o los ancianos y las ancianas que han adquirido un saber relativo a la creación de las cosas mediante ritos. Los investigadores Kesteleoot y Dieng (1997: 51), en su minucioso estudio sobre las epopeyas africanas, aseguran que el requisito para que haya epopeyas en cualquier sociedad es que existan narradores especializados. Sin saber con exactitud el porqué de la existencia de poetas profesionales en algunas sociedades o su ausencia, insisten en que allí donde la creación poética está al alcance de cualquier individuo, sin un aprendizaje riguroso y sin la presencia de contadores profesionales, no surge la epopeya. Este género que tanto interés suscita en África nos permite distinguir a unos bardos de otros en diferentes latitudes del continente, y constatar que con frecuencia comparten algunos rasgos, como una formación particular y el empleo de instrumentos musicales.

Mientras que en las sociedades de África occidental los bardos pertenecen generalmente a categorías socioprofesionales concretas, en África central hallamos bardos independientes que narran las epopeyas

de los clanes. Según el estudio de Kesteloot y Dieng (1997: 425), la epopeya zambiana en lengua lunda que describe la migración de los lundas hacia el oeste y sus batallas contra los bissas y los wuchis es cantada por un especialista vinculado a la familia real, conocido como *kapaso wa funun*, con motivo de determinadas ceremonias conmemorativas. También algunos *mvets*, narradores de epopeyas del área cultural del grupo beti-bulu-fang, que encontramos en el noroeste de Gabón, el sur de Camerún y el noroeste del Congo, se distinguen entre sí por el grado de saber alcanzado, destacando sobre los demás aquellos que consiguen descifrar todos los enigmas del texto porque han sido introducidos en su auténtico significado. Quienes no han experimentado una iniciación no pueden profundizar en el verdadero sentido del relato y se limitan a interpretar. El término *mvét* designa tanto el instrumento musical que toca el contador como el género épico. Estos narradores se detienen en las hazañas de los personajes y en sus estrategias e incluyen digresiones, al igual que tantos otros de África occidental. Su aprendizaje no se limita a la adquisición de técnicas narrativas, sino que también se interesan especialmente por el conocimiento y la comprensión de la simbología de textos orales cuya recitación puede requerir horas y hasta una noche, ya que «el relato del *mvét* se sitúa en los límites del saber posible, combinando hábilmente saber común e iniciático» (Kesteloot; Dieng, 1997: 429). En los últimos años del siglo XX, el *mvét* aún daba muestras de vigor y era cantado en los funerales de varones adultos y enseñado, por ejemplo, en el colegio de Añoñe, en Oyem (norte de Gabón). Tsira Ndong Ndoutoume fue uno de los grandes expertos en este género<sup>7</sup>. Sin embargo, ya no quedan intérpretes de la epopeya del grupo *mbédé* del sureste de Gabón y del este de la República del Congo.

---

<sup>7</sup> Tsira Ndong Ndoutoume falleció el 28 de agosto de 2005, a la edad de 77 años. Tras haber sido introducido en el universo del *mvét*, amplió sus conocimientos gracias a maestros de la envergadura de Zuè-Nguéma, Eko Bikoro et Edou Ada. Publicó tres volúmenes acerca del *mvét*.

También el repertorio épico de los bassas, una pequeña etnia del sur de Camerún, exige especialización, que consiste en seguir las enseñanzas de un maestro, y también una particular iniciación, que incluye una introducción en los conocimientos ocultos y un sacrificio mutilador. Parece que la epopeya que relata el conflicto del noble Hitong del clan Nwaanag y de sus hijos con un clan rival fue creada a principios del siglo XIX por un miembro del clan Log Nkol de la región de Babimbi y transmitida a un esclavo llamado Batum Ba Libü que, a su vez, se la enseñó a sus discípulos. Se conoce el nombre de algunos de los descendientes que recitaban el relato memorizado. Estos cantos se narran con el acompañamiento musical del instrumento denominado *hilun*, semejante a una cítara de seis cuerdas, y pueden durar toda una noche. Asimismo, un especialista denominado *mundene* o maestro de la palabra narra la epopeya duala *Djèki*, que se recita en el territorio de los batangas de Gabón y en el de los bancos, los balimbas y los dualas. Su formación es dilatada y dirigida por varios maestros. Los contadores, que tienen su propio estilo, aunque respeten la estructura del relato que cuentan, realizan su recitación por la noche, en la estación seca y acatando determinadas normas. Así, antes del espectáculo no pueden comer féculas, ni haber mantenido relaciones sexuales. El agua que beban tiene que haber sido recogida ese mismo día y deben orinar en una botella. Durante la recitación se protegen con amuletos y no pueden fumar ni beber. Les acompaña un ayudante, así como alguien que responde a sus preguntas y un coro de cantantes que puede estar compuesto por hombres o mujeres. Los instrumentos musicales son las campanillas, las maracas o los tambores. Todo ello conforma un espectáculo que se desarrolla al aire libre o en la residencia de un miembro pudiente de la comunidad. Por último, el narrador no debe dar un final a la historia. También los contadores especializados en la narración *Lianja*, la epopeya mongo-nkundo, en la selva ecuatorial de la República Democrática del Congo, siguen ritos particulares. Se visten de guerreros para narrar este relato épico, llevan una lanza, pieles de animales y pinturas en su cuerpo. Están acompañados de un coro que completa un espectáculo ofrecido du-

rante la noche y al que asiste todo el pueblo. Sin embargo, parece que no pertenecen a una casta y que no han conocido una iniciación específica. Tampoco la recitación es la principal ocupación de los bardos pigmeos del Congo que narran la epopeya *Mwindo* con la ayuda de su cítara de dos cuerdas.

También por la noche, pero durante siete veladas seguidas y en sesiones de cuatro horas, el bardo Okabou narraba, cantaba y bailaba la epopeya del pueblo ijo del sur de Nigeria, pero el relato podía ser representado igualmente por un grupo de actores que le daban una forma teatral. Las versiones de esta narración épica varían dependiendo de los recitadores que adaptan los textos y los diálogos.

La trayectoria familiar puede condicionar la elección profesional de los individuos. Este fue el caso de Glément Gakaniisha, nacido en 1895 y narrador de algunos relatos orales recopilados por los profesores Coupez y Kamanzi. Decidió ser contador para diferentes jefes de pueblos o de provincias de Ruanda. Aprendió los relatos que narraba su padre que, a su vez, los había memorizado por habérselos oído recitar a sus antepasados, curtidores en la corte del rey Cyirima Rugwe, lugar donde los cronistas oficiales los recitaban. Gakaniisha no recurría a ningún instrumento musical y exigía a su público una atenta escucha, de modo que si la audiencia producía ruido, guardaba silencio. En ese país, la recitación formaba parte además de la preparación castrense. Los jóvenes nobles tutsis que constituían un ejército que se encargaba de proteger la corte y las fronteras del reino seguían una formación no solo militar, sino también literaria, ya que debían aprender poesía guerrera. La instrucción era, por tanto, peculiar: «La originalidad de esta función guerrera reside en que se apoya en una actitud aristocrática y en la competencia lingüística» (Kesteloot; Dieng, 1997: 562).

La creación poética para los peuls malienses de Macina no está vinculada al ejercicio de las armas, sino a la trashumancia. Mientras conducen el ganado bovino de un lugar a otro crean los poemas *jammooje na'i* que recitan cuando se encuentran con otros pastores, sobre todo durante las fiestas que se celebran en Diafarabé y Ouro-Dialloubé (Malí), esperando sobresalir por sus conocimientos pastora-

les y su talento poético. El poeta recita en voz alta sus composiciones mientras el ganado avanza, y si da pruebas de un sentimiento hondo de belleza o estético consigue despertar la admiración popular. Seydou (1991: 31) asegura que, aunque estos pastores no sean considerados como poetas profesionales, algunos de sus poemas son de gran calidad literaria.

Pero los textos escritos también convivieron con los orales. Según Kesteloot y Dieng (1997: 425), en Kenia, la epopeya real suajili *Liyongo Fumo*<sup>8</sup> fue escrita pronto<sup>9</sup>. Esta lengua bantú, en la que ha penetrado el árabe, se escribe desde inicios del siglo XVII, por lo que posee literatura escrita<sup>10</sup>. Tanzania ha producido más de cuarenta epopeyas religiosas escritas en alfabeto árabe cuya inspiración se encuentra en la *Biblia* o en el *Corán*. El primer rey de los lundas, Kaniembo, escribió hacia 1700 la epopeya zambiana en lengua lunda, de utilidad para la narración oral. Los *utenzi* o poesía narrativa de Tanzania, que también se narran oralmente tras la memorización del texto escrito, sin acompañamiento musical, son escritos antes por individuos cultos. Los bardos los copian luego o los aprenden de memoria y su recitación es lenta y monótona, salvo que sigan el modelo árabe, pudiendo durar toda una noche, aunque es posible abreviarla según el tiempo del que dispongan. Sin embargo, no todos estos relatos proceden de un texto escrito.

---

<sup>8</sup> Según Belcher (Kesteloot; Dieng, 1997: 543), *Liyongo Fumo* fue un jefe *ozi* que podría haber vivido en el siglo XII. Los letrados suajilis presentaron su historia de manera diferente y adaptaron elementos de la poesía árabe a sus necesidades.

<sup>9</sup> Suponemos que estos autores se refieren a los siglos XVII o XVIII.

<sup>10</sup> Kesteloot y Dieng (1997: 540) recogen la hipótesis de Charles Sacleux, autor de un amplio diccionario suajili-francés, según la cual migrantes de Arabia Saudí y de Shiraz (Irán) contrajeron matrimonio con mujeres bantús. Sus hijos, por aquel entonces, serían bilingües y pronto surgiría esta lengua que conserva una sintaxis propiamente africana con un léxico de origen árabe.

Otros narradores merecen que nos detengamos especialmente en ellos. En numerosas sociedades oesteafricanas, una casta o categoría socioprofesional de las tres principales que convivían en las aldeas y localidades de mayor población, la nobleza, la artesanía y la servidumbre, tenía como herramienta la palabra. Nos referimos a aquellos que son conocidos como *griots*. Aunque este no era el término con el que los designaban sus compatriotas, sí lo hicieron popular los viajeros europeos que recorrían este vasto territorio. Según la etnia y su lengua son conocidos de diversas maneras (*gewel* para los wolofs, *mabo*, *gawlo* o *bambado* para los peuls, *djeli* en malinké, etc.)<sup>11</sup>. Hampâté Bâ (1999: 197-198) apunta que los *griots* no son comparables con los grandes tradicionistas llamados *somas*, *domas* (conocedores) o *donikébas* (generadores de conocimiento) por los bambaras o con aquellos que los peuls denominan *silatigis*, *gandos* o *tchiorinkés* (conocedores), según las regiones, que están obligados a respetar escrupulosamente la verdad y a los que, por tanto, no les está permitido mentir. Sin embargo, pueden convertirse en uno de ellos si demuestran haber alcanzado un elevado grado de saber. Los hijos de los *griots* heredaban las obligaciones de sus padres, algo que ha cambiado en la mayor parte de las sociedades de este vasto territorio, aunque la pertenencia a una casta o a otra condicione aún determinadas actitudes. Entre sus principales funciones destacaban la mediación cuando había conflictos entre dos partes y el afianzamiento de las relaciones entre dos familias, por ejemplo mediante un matrimonio; la pregonería, pues anunciaban desde actos importantes hasta la pérdida de una res; la organización de ceremonias, de las que eran maestros; la enseñanza; la distracción popular gracias a los relatos y a la producción de música; el asesoramiento de los monarcas y jefes locales; la diplomacia, ya que eran embajadores de los gobernantes; la profusión de elogios, pero también la crítica; la recitación de genealogías, y la narración de crónicas. Estaban vinculados a familias nobles, de las que conocían su composición, antepasados y hechos relevantes. Ensalzaban a sus protectores en actos

---

<sup>11</sup> Para conocer los diferentes tipos de *griots*, ver Montes Nogales (2020).

públicos, destacando no solo sus cualidades, sino también los hechos ilustres o heroicos de sus antepasados. A cambio, los nobles se ocupaban de su manutención y de la de sus familiares. Cuanto mayor era la fortuna del protector noble, más *griots* podía tener porque eso le daba prestigio. Por tanto, en las cortes reales de África occidental los bardos acompañaban a los monarcas y amenizaban sus veladas con los relatos y la música que producían sus instrumentos musicales.

Existían diferentes categorías de *griots* y se distinguían por sus funciones y saber tradicional. Aquellos que demostraban mayor grado de conocimiento y que narraban con fidelidad los relatos que habían aprendido gozaban de la admiración y del respeto popular. Habían adquirido un compromiso con la verdad y eran vigilados por otros expertos narradores que también habían aprendido de memoria los relatos. El aprendizaje se producía, en primer lugar, en el hogar. La pertenencia a una familia de *griots* y sus prácticas habituales determinaban no solo su saber, sino también su comportamiento. Sus primeros juguetes eran muy posiblemente instrumentos musicales. Sus padres, abuelos y otros miembros de la familia se convertían en exigentes instructores y cada una de las celebraciones públicas era un lugar idóneo para formarse. Por tanto, la observación constituía la primera fase del aprendizaje y posteriormente la repetición formaba parte de su pedagogía. Este aprendizaje memorístico contribuía a fortalecer su capacidad nemotécnica, y sorprende a muchos investigadores la precisión con la que habían guardado datos y conocimientos. Por esta gran memoria y por los hechos históricos y relatos aprendidos, los investigadores los llamaban archivistas y solicitaban su ayuda. El padre o el tío de los *griots* enseñaba a sus vástagos y sobrinos respectivamente las genealogías de los clanes, los acontecimientos relevantes de la aldea y diversos relatos. También la formación musical era esencial porque la palabra acompañada de música aseguraba el éxito. En otras sociedades, como la zarma de Níger, se confiaba la educación del niño *jasare* o *griot* a un vecino o a un pariente cuyos conocimientos musicales o narrativos eran bien conocidos. Así aprendía no solo las

historias y genealogías de sus protectores, sino también a narrarlas mostrando virtudes artísticas.

Las pequeñas *griottes* también adquirirían conocimientos paulatinamente en el entorno familiar, junto a su madre y a sus tías, en el hogar y acompañándolas a los actos en los que pretendían sorprender por la belleza de su voz a cambio de algunas monedas o de otros regalos. Parece que la instrucción de su padre era menor. La investigadora Machín Álvarez (2020: 115) asegura que su enseñanza consiste en la repetición de frases y en la corrección. De este modo memorizan las letras de las canciones y ensayan su canto, pero también aprenden a elogiar, a mediar y a obtener regalos o recompensas. En la segunda década del siglo XX y en el siglo XXI un número significativo de ellas han conseguido éxito en el mundo de la canción, actuando incluso en otros países en los que se encuentran sus compatriotas.

No obstante, es importante precisar que en la formación de muchos *griots* participaron varones y mujeres, aunque no por igual. Este es el caso del maliense Bassi Kouyaté, hijo del *griot* Djiguy Kouyaté, que aprendió a manejar el tambor de axila o *tamani* observando a su padre y hermanos mayores allí donde los tañían, en celebraciones o mientras infundían ánimo a los agricultores mediante sus sones. Sin embargo, para aprender a cantar buscaba las enseñanzas de su tía Kani Kouyaté (Kouyaté; Zanetti, 2012: 2).

Se observa que las mujeres tocan muchos menos instrumentos musicales que los hombres. El uso de lo que los malinkés denominan *kàriñá*<sup>12</sup> está extendido entre ellas en algunas áreas geográficas del oeste africano. Las *griottes* de Mauritania que interpretan *azawan* tocan un instrumento musical conocido como *ardin* mientras que ellos tocan el laúd *tidinit* y el timbal *tbal*. Bois (2001: 7) afirma que esos *griots* y *griottes* reciben una exigente formación teórica e instrumental, pero menos riguroso es el aprendizaje del canto, que se basa principalmente

---

<sup>12</sup> Se trata de un pequeño cilindro de hierro en el que se golpea una varita también de hierro y que acompaña la voz de las *griottes* y la música producida por el instrumento que tocan los *griots*.

en la observación e imitación de los cantantes, miembros con frecuencia de la misma familia.

Aquellos *griots* que desean ampliar sus conocimientos buscan la ayuda de otros bardos conocidos por sus dotes musicales y narrativas. Algunos pueblos del oeste de África reúnen a expertos tradicionalistas que protegen su saber, por ejemplo, Kela, localidad maliense situada a unos 6 km de Kangaba, o Kita, en la región de Mali llamada Kayes. Según el orientalista Monteil (1986: 366), Kela fue el último refugio de los emperadores de Mali en el siglo XVII, en el que viven los *griots* Diabaté y que se convirtió en un centro de tradición histórica. Acuden a él *griots* de Senegal, de Guinea y de Mali para formarse durante un periodo que oscila de seis meses a un año. La historia mandinga se enseña principalmente en la choza Kalambolon<sup>13</sup>. Diabaté (1986b: 116) considera que Kela es la mejor escuela tradicional y en ella los *griots* recién llegados, que no son menores de 21 años, no tienen derecho a cantar, sino que solo pueden escuchar para así aprender. El significado del nombre de esta localidad ya revela su estrecho vínculo con el saber transmitido de generación en generación «Allí donde se encuentra la herencia mandinga». El *koumatigui* o decano de la palabra se ocupa de la instrucción del aprendiz, que transmite a su vez los conocimientos familiares adquiridos en el seno de su familia. También Niane asegura en su popular versión de la epopeya mandinga de Sunyata que el *griot* Mamadou Kouyaté, al que presenta como el narrador del relato épico, aprendió los orígenes del territorio mandinga de los maestros de esta localidad<sup>14</sup>. Jansen, especialista en tradición oral y recopilador junto a otros investigadores de una versión de Sunyata, centra una gran parte

---

<sup>13</sup> Monteil llama Calambolon o Kalambolon a la choza que Jansen denomina Kamabolon. Según Monteil (1986: 89), esta construcción fue edificada por el monarca Souleyman a su regreso a La Meca en 1352, luego pasó a ser la choza de los fetiches en 1670 y más tarde se apoderó de ella el musulmán El Hadj Omar (1840).

<sup>14</sup> Sin embargo, sabemos que los informantes de Niane fueron varios, aunque se presentó en su obra como un mero traductor de las palabras del

de sus estudios en Kangaba, principalmente porque este territorio protege aún la tradición en torno al emperador mandinga del siglo XIII y a sus colaboradores, sobre todo gracias a los *griots* de Kela. De Kangaba afirman proceder algunos de los linajes de África occidental, posiblemente porque sus descendientes consideren que este origen vincula sus antepasados a estos bravos guerreros. El propio rey de esta localidad se enfrentó con valor a las tropas francesas durante la conquista colonial. Las relaciones mantenidas en el pasado entre los *griots* de Kela y los monarcas de Kangaba se prolongan en el tiempo mediante una ceremonia que tiene lugar cada siete años y en la que se encuentran los descendientes de estos gobernantes y los bardos en la choza Kalambolon. El decano de los *griots* de Kela narra *Mansa Jigin* o historia de la reunión de los reyes o epopeya de Sunyata, acto cuya grabación no está permitida porque los auténticos tradicionalistas protegen secretos que no pueden ser revelados. Puesto que el acceso a esta choza no está autorizado a cualquiera, los investigadores deben esperar a la llegada de otras ocasiones para conocer el popular relato épico, lo que explica que acudan a Kela para persuadir a los bardos de que les narren la anhelada relación. Sin embargo, se sospecha que fuera de esa choza no se transmite la historia de Sunyata en su totalidad: «Para muchos, los *griots* de Kela únicamente revelarían su saber secreto en torno a Sunyata en el interior de Kamabolon. La verdad absoluta permanecería celosamente en este pueblo.» (Jansen, 2001: 12).

A Kela no acuden solo *griots* cuya intención es incrementar su saber tradicional, sino también otros visitantes que desean conocer su genealogía mandinga. Según Jansen, los *griots* acuden a Kela porque prolongar su formación allí les da prestigio, es un modo de asegurar que sus conocimientos acerca de Sunyata proceden del centro tradicional más prestigioso. Es preciso tener en cuenta que el misterio que rodea a la ceremonia que tiene lugar en la choza mencionada y la rela-

---

*griot* Mamadou Kouyaté, que tanta información le había proporcionado sobre el emperador mandinga (ver Montes Nogales, 2018).

ción que mantiene Kangaba con la monarquía medieval contribuyen a incrementar la estima pública de los bardos de Kela.

En cuanto a las diferencias entre los centros de enseñanza tradicional aludidos, sobresalen las siguientes. La recitación de los *griots* de Kela se caracteriza por ser muy rápida porque el músico del laúd acelera el ritmo desde el inicio, obligando al recitante a incrementar la velocidad narrativa, la letanía es muy pobre y los intervalos musicales son escasos. En un momento concreto, el narrador rompe la armonía, ocasión que aprovecha el músico para que la melodía vinculada al héroe del relato cobre más protagonismo; luego acelera el ritmo de nuevo. No será esta la única vez que el contador interrumpa esta armonía, ya que pronunciará posteriormente la primera frase del estribillo que retomará el coro de mujeres. Diabaté (1986b: 48-49) asegura que esta técnica de los *griots* de Kela consistente en producción de melodía relacionada con el héroe, recitación y coro femenino evita el ahogo y la fatiga de unos y de otros. Sin embargo, el procedimiento de la escuela de Kita difiere, puesto que la recitación es muy lenta e incluye numerosos intervalos musicales. Tras la declamación de una o varias estrofas, el poeta se detiene para ceder protagonismo al músico del *ngoni*, y cuando interviene de nuevo es de manera convencional, pidiendo al músico del laúd que toque menos fuerte. No existe coro, aunque una *griotte* participe en ocasiones elogiando al recitador. El esquema narrativo es, por tanto, el siguiente: melodía vinculada al héroe, narrador y *griotte* elogiadora.

En la década de los ochenta del siglo XX, Monteil (1986: 366) destaca el gran interés que despiertan algunos *griots* cronistas, como en Senegal El-Hadj Assane Marokhaya, conocido como Samb, que podía recitar sin equivocarse la serie de monarcas wolofs desde el siglo XIII, precisando la duración de su reinado y los principales acontecimientos históricos transcurridos. También Mazzoleni (2011: 17-19) resalta los conocimientos del maliense Bazoumana Sissoko, llamado el *griot* de los *griots* o el viejo león, experto narrador de las epopeyas, mitos y otros géneros de la región bambara Ségou (Mali). Su reputación fue tal que surgió toda una leyenda a propósito de él: por un lado, se

decía que su instrumento musical, el *ngoni*, sonaba sin que lo tocara, cuando lo tenía cerca y el bardo lo solicitaba<sup>15</sup>; además, se relacionó la caída de un árbol de la especie *Khaya senegalensis* que se encontraba a la entrada de Ségou con su fallecimiento, el 27 de diciembre de 1987.

Hampâté Bâ, por su parte, pone de relieve en sus memorias las grandes dotes interpretativas de algunos tradicionistas, como Danfo Siné («Siné el músico de *dan*»<sup>16</sup>), un verdadero maestro iniciático<sup>17</sup> y de la palabra, al que incluye en la categoría de las *domas* bambaras o grandes conocedores de la tradición y del que la fantasía popular magnificó algunas de sus cualidades en las primeras décadas del siglo XX. Este virtuoso del *dan* y de la voz imitaba gran número de sonidos producidos por los animales y los instrumentos musicales durante sus interpretaciones y, además, era un excelente bailarín y acróbata, lo que despertaba admiración en el público. Su saber comprendía diferentes disciplinas, como historia, iniciación religiosa, botánica, farmacopea, mineralogía y relatos orales. Se desplazaba junto a un grupo de neófitos que instruía. Solía cantar y bailar en Bougouni (Mali) cada noche, pero sus espectáculos no han de considerarse profanos, sino que sus bailes y cantos eran rituales y contenían importantes conocimientos

---

<sup>15</sup> Según Mazzoleni (2011: 19), esta creencia le valió su expulsión de la URSS, tras su espectáculo en el teatro Bolchoï de Moscú, ya que las autoridades consideraron que estos mensajes iban en contra de la ortodoxia marxista.

<sup>16</sup> El *dan* es un tipo de laúd de cinco cuerdas confeccionado con la mitad de una gran calabaza.

<sup>17</sup> Danfo Siné fue uno de los principales maestros iniciáticos de las cofradías del Komo. En algunas localidades, la máscara sagrada del Komo solo podía aparecer en público si él estaba presente. Cuando el padre de Hampâté Bâ lo conoció, acababa de concluir su séptimo año en Korojouba (gran tronco del conocimiento), uno de los centros iniciáticos bambaras y senufos más importantes de África occidental y que se encontraba en Bougouni, situado al suroeste de Mali, cerca de la frontera con la República de Guinea y de Costa de Marfil.

para la comunidad en la que se producían. Hampâté Bâ afirma que pronunciaba algunos encantamientos que le hacían caer en éxtasis y vaticinar el futuro con tal exactitud que su fama sobrepasaba las fronteras de su país<sup>18</sup>. La descripción de alguno de sus espectáculos nos da una idea de cómo se producían:

Se trataba a menudo de sesiones en las que los cantos y los bailes retrataban simbólicamente las diferentes fases de la creación del mundo que Maa n'gala, el Dios supremo creador de todas las cosas, había llevado a cabo. Con su *dan*, Danfo Siné comenzaba a tocar con los ojos cerrados, sin pronunciar una palabra. Sus dedos volaban sobre las cuerdas de su instrumento. Poco a poco su rostro se cubría de gotitas brillantes y dejaba de tocar. Entonces, como un buceador que sale a la superficie tras haber permanecido mucho tiempo en las profundas aguas, tomaba aire ruidosamente llevándolo a los pulmones, volvía a coger su *dan* y declamaba un canto con palabras herméticas que evocaban el misterio de la creación a partir de la unidad primordial. Durante este canto, cuando sustituía la interjección *Ee Kelen* (¡Oh, Uno!) por el nombre divino Maa n'gala, caía en trance y vaticinaba. Realizaba en ocasiones impresionantes prodigios en público cuyo recuerdo agitaba a veces mis noches. (Hampâté Bâ, 1992: 201)

En las últimas décadas del siglo XX, en Senegal y en otros países de África occidental, algunos *griots* recuperaron parte de su protagonismo de antaño al servicio de nuevo de los personajes que gozaban de más autoridad social, los políticos. No solamente acompañaban a sus nuevos protectores en los actos que organizaban para difundir sus ideas, sino también en fiestas, bailes, competiciones de luchas (*lamb*), recepciones oficiales y actos culturales. Cuando Abdou Diouf

---

<sup>18</sup> Entre sus predicciones destacan la invasión de M'Pegnasso, Bolo-na y otros pueblos cercanos por parte de la caballería de Kenedougou; el incendio de Tengrela que ocasionaron cuatro jefes de guerra procedentes de Sikasso, y la derrota de Samory Touré. También predijo al padre de Hampâté Bâ la muerte del rey de Bandiagara Aguibou Tall y la liberación definitiva de esta localidad.

se convirtió en el presidente de Senegal en 1981, los denominados *griots* comunicadores consiguieron un lugar destacado en las emisoras de radio, ya que mediante su discurso histórico hacían apología del partido gobernante y de su presidente. Si Yande Codou Sene<sup>19</sup> era considerada la *griotte* oficial del intelectual y político Senghor porque lo elogiaba durante sus actos públicos, también el poeta senegalés recurría en ocasiones a El Hadj Ousseynou Seck, cronista de Radio Senegal. El Hadj Mansour Mbaye, comentarista deportivo y político en la televisión nacional y colaborador en Radio Sénégal, fue considerado también como el *griot* del presidente Abdou Diouf (1981-2000). Sin embargo, la llegada de un nuevo presidente en el año 2000, Abdoulaye Wade, supuso la sustitución del popular *griot* por otro, Abdoulaye Mbaye Pekh.

#### 4. CONCLUSIONES

Las literaturas orales africanas se muestran de maneras diferentes y aunque la oralidad se adapta a los nuevos tiempos y tecnologías, su fragilidad es manifiesta. Los cambios sociales, la atracción de las urbes y los modos de enseñanza y entretenimiento que estas ofrecen desvinculan a los individuos de los maestros tradicionales y de su didáctica. Numerosos relatos han desaparecido de la memoria colectiva e individual, y con ellos, parte de un conocimiento que no podrá ser recuperado. La escritura se ha impuesto, salvo en reductos cada vez más restringidos, como el medio de comunicación más fiel y respetado. Sin embargo, quienes deseen conocer el sentir popular y la función tradicional de los miembros de la comunidad han de acudir a los textos orales que nos informan de lo que es condenable o admirable, de los códigos de conducta que habría que imitar y de los censurables. Basta con escuchar los cantos para averiguar el estatuto social femenino; las epopeyas ensalzan los valores de la comunidad;

---

<sup>19</sup> Ver Diabang Brener (2008).

los relatos iniciáticos guían hacia el camino que conduce a la perfección moral y advierten de aquel que aparta de ella; numerosos mitos explican el origen de las cosas, y los proverbios son lecciones de saber práctico que ayudan a tomar decisiones.

Las manifestaciones orales africanas son entonces de gran utilidad para investigadores de disciplinas tan diferentes como la historia, la literatura, la musicología, la antropología, la etnografía o la etnología. Sus productores se han adaptado con frecuencia a las realidades que impone la modernidad, por ello una actividad laboral diferente a la narración supone su mayor fuente de ingresos. Algunos protegen con gran empeño su llamativo modo de vida en centros tradicionales y otros encuentran un lugar donde desarrollar sus labores en las ciudades. Muchos han buscado fortuna en la canción y en la música modernas, que proporcionan, en caso de alcanzar el éxito, ganancias sustanciosas. Un grupo mucho más reducido es acogido por las comunidades inmigrantes en Europa, mitigando la añoranza de sus compatriotas y relacionándolos una vez más con las tradiciones de las regiones de las que proceden.

Es arriesgado aventurar el futuro de la oralidad africana. La enfermedad por coronavirus de 2019 ha permitido constatar que algunos contadores hicieron uso de la tecnología para distraer a sus seguidores en las redes sociales, a la vez que les daban consejos. Es fácil intuir que otros, menos interesados por la tecnología y las nuevas modas, se sientan reconfortados cuando encuentran a jóvenes curiosos por escuchar atentamente los relatos que aún conservan en su memoria y la historia de sus antepasados. Sin una juventud consciente del valor de la frágil palabra oral que se ha enriquecido con el paso del tiempo y gracias a la esmerada labor protectora de los oradores, el patrimonio oral africano se verá abocado a su desaparición. A pesar de la adaptación de la oralidad y de la inspiración que hallan en ella muchos creadores modernos, ya sean escritores o artistas de diversas artes, poco o nada se puede hacer para rescatar la que ha dejado de existir a lo largo del siglo XX y durante las primeras décadas del XXI. Intentemos, por tanto, resguardar del rigor del olvido los textos orales

que perduran y conservemos aquellos documentos que recogen los que han sido transcritos, expuestos en la actualidad a riesgos naturales y también humanos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belcher, Stephen (1997). «Présentation», in Lilyan Kesteloot; Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala-UNESCO, 543-544.
- Couloubaly, Pascal Baba (1990). *Une société rurale Bambara à travers des chants de femmes*. Dakar, IFAN-Dakar.
- Derive, Jean; Seydou, Christiane (2008). «Genres littéraires oraux: quelques illustrations», in Ursula Baumgardt; Jean Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris, Karthala, 177-243.
- Diabang Brener, Angèle (2008). *Yandé Codou – La Griotte de Senghor*. Bruxelles-Dakar, Karoninka Africalia Belgium.
- Diabaté, Massa Makan (1986a). «Les griots. Le style du griot», *Notre librairie*, (Littérature Malienne), n° 75-76, 47-49.
- Diabaté, Massa Makan (1986b). «Être griot aujourd'hui», *Notre librairie*, (Littérature Malienne), n.º 75-76, 115-119.
- Gaden, Henri (1931). *Proverbes et Maximes Peuls et Toucouleurs traduits, expliqués et annotés*, T. XVI. Paris, Institut d'ethnologie.
- Hampâté Bâ, Amadou (1965). «Préface», in Germaine Dieterlen, *Textes sacrés d'Afrique Noire*. Paris, Gallimard, 7-14.
- Hampâté Bâ, Amadou (1972). *Aspects de la civilisation africaine*. Paris, Présence Africaine.
- Hampâté Bâ, Amadou [1980] (1999). «La tradition vivante», in Joseph Ki-Zerbo (dir.), *Histoire Générale de l'Afrique, Méthologie et préhistoire africaines*, vol. 1. Paris, Ed. UNESCO, 191-230.
- Hampâté Bâ, Amadou [1991] (1992). *Amkoullel, l'enfant peul*. Arles, Actes Sud.
- Hampâté Bâ, Amadou [1978] (1994). *Kaïdara*. Abidjan-Vanves, NEI-EDICEF.
- Jansen, Jan (2001). *Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata. Mali et Guinée*. Paris, Karthala.
- Kesteloot, Lilyan; Dieng, Bassirou (1997). *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala-UNESCO.
- Kouyaté, Bassi; Zanetti, Vincent [1993] (2012). «La nouvelle génération des griots», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 6 / 1993, Polyphonies. Disponible en <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1480> [Última consulta el 19 de julio de 2020], 1-8.

- Machín Álvarez, Laura I. (2020). *Juglaresas africanas*. Montevideo, Perro andaluz.
- Mazzoleni, Florent (2011). *Musiques modernes et traditionnelles du Mali*. Le Pré-Saint-Gervais, Le Cast.
- Micó Tonda, Carlos (2022). «Alfabetos *made in África*», *Mundo Negro*, n.º 677, enero 2022, 36-41.
- Monteil, Vincent [1980] (1986). *L'Islam noir. Une religion à la conquête de l'Afrique*. Paris, Seuil
- Montes Nogales, Vicente Enrique (2018). «Soundjata ou l'épopée mandingue de D. T. Niane: de la transmisión oral a la publicación en francés», *Anales de Filología Francesa*, n.º 26, 437-455.
- Montes Nogales, Vicente Enrique (2020). *Literaturas orales africanas: de África occidental a España*. Zaragoza, Pórtico.
- Ofogo Nkama, Boniface (2006). *Una vida de cuento*. Madrid, Centro de Investigación y Documentación Educativa, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Roulon-Doko, Paulette (2008). «Le statut de la parole», in Ursula Baumgardt; Jean Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris, Karthala, 35-47.
- Seydou, Christiane (1991). *Bergers des mots*. Paris, Classiques africains.
- Seydou, Christiane (2008). «Genres littéraires de l'oralité : identification et classification», in Ursula Baumgardt; Jean Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives Théoriques et méthodologiques*. Paris, Karthala, 125-175.
- Sissao, Alain-Joseph (2002). *Contes du pays des Moose (Burkina Faso)*. Paris, Karthala-Éditions UNESCO.