

## **Sumario**

- Editorial ..... 2
  
- Moussa Sené Absa; música y cine en Senegal  
    Beatriz Leal Riesco ..... 4
  
- Salif Keita y “CONO”: un cántico, veinte años antes del clima presente de expulsiones masivas  
    Josep Maria Perlasia ..... 16
  
- Creatividad y ejecución en las artes musicales africanas: la ciencia del sonido  
    Meki Nzewi ..... 22
  
- El arte igbo. Un estudio a partir de la novela *Todo se desmorona* de Chinua Achebe  
    Gemma Solés Coll ..... 31
  
- El “Otro Mundo” de Amos Tutuola  
    Oscar Escudero ..... 54
  
- "La tradición intelectual islámica en el África subsahariana nunca se ha detenido."  
    Entrevista a Ousmane Kane ..... 65
  
- "La política de ser" (Fragmento del libro *África: la política de sufrir y reír*)  
    Patrick Chabal ..... 71
  
- Reseña: *El oro negro de la muerte* de Xavier Montanyà  
    Kuma ..... 89

## **Editorial**

A punto de cumplir dos años de andadura, *Africaneando* lanza su sexta edición bajo el signo de una agradable y prometedora excepción. A diferencia de números anteriores donde prevalecían traducciones (*Africultures*, *Pambazuka News*, *Journal of Panafrikan Studies*, etc.) sobre artículos originales, el presente sumario está integrado mayoritariamente por trabajos firmados por colaboradores. Esto nos parece una noticia alentadora, pues se trata de seguir urdiendo esta red y cuantos más seamos los que tejemos, tanto mejor. De modo que muchas gracias a todos los colaboradores por su generoso esfuerzo. Al mismo tiempo, aprovechamos la ocasión para animar a todos aquellos que tengan algo que decir o traducir, a que nos envíen sus textos, entrevistas, reseñas, para así seguir alimentando el debate y el comentario sobre, de y desde África.

En este número realizamos una modesta incursión en la galaxia artística africana desde diferentes ángulos. Beatriz Leal repasa la filmografía del director senegalés Moussa Sené Absa a la luz del notable papel que desempeña la música que acompaña sus películas. Sin abandonar el hilo musical, Josep Maria Perlasia disecciona un tema de Salif Keita y su parafernalia, y evalúa la capacidad anticipatoria de su letra, confirmada veinte años después por las duras políticas europeas en materia de inmigración. Para cerrar este capítulo sonoro y, acaso como contrapunto a lo anterior, el trabajo de Meki Nzewi no sólo advierte que a menudo las artes musicales indígenas son malinterpretadas en su concepto y cometido, sino que subraya su ineludible centralidad, sobre todo de la música en vivo, en la sanación física y espiritual de los seres humanos.

Tomando la obra maestra de Chinua Achebe *Todo se desmorona* como documento matriz, Gemma Solés Coll exprime esta novela capital para destilar todas las connotaciones referentes al arte igbo, al que destina una reflexión sobre la base de postulados teóricos europeos y africanos. Más allá de su carácter lúdico o decorativo, el arte igbo se revela como “elemento socializador, educador, comunitario... pero

sobretudo como poseedor de sentido”. Las primeras novelas de Amos Tutuola, otro nigeriano -aquél igbo, éste yoruba-, son asimismo objeto de estudio en estas páginas, donde, amén de explicar cómo su obra de ficción ha resistido el paso del tiempo, Oscar Escudero sale en defensa de las críticas que ha recibido su singular forma de entender y hacer literatura.

Con motivo de la reciente publicación del libro *África y la producción intelectual no eurófona* (oozebap, 2011), conversamos con su autor, el profesor Ousmane Kane que, entre otras cosas, sostiene que la oralidad no ha sido el único medio de producción de conocimiento en África, sino que el árabe y el aljamiado que llegaron de la mano del islam han dejado un legado tan vasto como ignorado por los estudios coloniales al no ceñirse a sus presupuestos conceptuales: “Una fluctuación de este tipo evidencia la falta de rigor en las dicotomías rígidas (como por ejemplo África del Norte/África subsahariana; árabe/africano; blanco/negro...) tan impregnadas en los discursos académicos (occidentales y africanos) y que no ayudan a entender la historia de África. La interacción entre árabes, bereberes, negros, musulmanes y no musulmanes formaron las características de esta región.”

Ante la inminente llegada a las librerías de *La política de sufrir y reír* (oozebap, 2011), de Patrick Chabal, adelantamos un extracto; en este ensayo, el autor de *África camina* construye un aparato teórico desde el que analizar la política africana, inspirándose en la realidad tangible del continente y no en la levedad académica y lejana del africanismo occidental. Finalmente, cerramos esta edición reseñando *El oro negro de la muerte* (Icària, 2011), un reportaje esclarecedor en el que Xavier Montanyà desentraña el conflicto del Delta del Níger y rompe una lanza a favor de todos aquellos que están plantando cara a las petroleras y a los abusos del gobierno nigeriano. Desde aquí, por supuesto, nos sumamos a la causa que llevó al patíbulo a Ken Saro Wiwa.

## **Moussa Sené Absa; música y cine en Senegal**

Beatriz Leal Riesco

### **Introducción**

Todavía hoy, el análisis del complejo papel que juega la música en las películas es olvidado por los críticos, muchos de los cuales permanecen postrados ante la dictadura de la imagen. Como manifestación cultural, la música se sitúa en una posición privilegiada para estudiar representaciones identitarias e ideológicas. La música como manifestación cultural es un lugar privilegiado donde estudiar representaciones identitarias e ideológicas, pero además, su uso artístico subversivo y dialogante es capaz de mostrarnos decisiones formales ligadas a dinámicas de poder y exclusión. Considerando todo ello bajo en relación a su importancia en numerosas culturas africanas, debemos concluir que la exploración del lugar de la música en el cine africano, continúa siendo despreciado, siendo preciso integrarla en su justo valor. Durante las primeras cinco décadas de existencia del cine africano, el significado de la música era entendido en relación a fines programáticos en la construcción de la imagen de las recién creadas naciones. Tal fue el caso de los pioneros Ousmane Sembene y Djibril Diop Mambety, cuyas obras luchaban por recuperar una memoria histórica intencionalmente oscurecida por el imperialismo y el desarrollo de dogmas alternativos coloniales y neocoloniales. Además, vivían estos cineastas en una sensación de urgencia en la elaboración de un cuerpo teórico específico africano, relacionado con las prácticas sociales y culturales de sus respectivas culturas de pertenencia. En este ambiente, el papel llamado a jugar por el cine fue crucial. Este joven arte, capaz de fusionar la potencia del lenguaje audiovisual con el complejo legado del imperialismo, fue entendido como medio privilegiado en la lucha contra las injusticias diarias de sus creadores y comunidades. A través de la imagen y especialmente del sonido, estos directores conscientes de la complicada naturaleza de los problemas ante los que se enfrentaban y del amplio poder del cine, fueron construyendo a través del 7º arte una auténtica identidad africana en oposición al reaccionario paternalismo conceptual

promulgado desde Occidente. A lo largo de los años, la importancia de la música no ha hecho sino crecer y en la actualidad encontramos, en la obra de notables autores africanos, un uso maduro de diversas tradiciones musicales que desafían categorizaciones simplificadoras. En los trabajos de Abderrahamane Sissako y Moussa Sené Absa (por no mencionar los notables musicales de Flora Gomes, Joseph Gai Ramaka y Mark Domford-May) la música juega un papel esencial en la comprensión del proceso de dirección y creación de la obra. Las películas que veremos son a la vez crítica y artísticamente significativas en su naturaleza experimental (tanto en el contenido como en la forma) y ejemplifican la imposibilidad de reducir el rol de la música a un conjunto de generalidades aplicadas indiscriminadamente. Desde los primeros pasos del cine africano la música ha formado parte de un discurso (auto) consciente relativo a las problemáticas realidades de África. Su uso raramente ha sido gratuito y va mucho más allá de la tradicional (y menos experimental) costumbre occidental de puntuación dramática, evocación de un espacio, establecimiento de una relación emocional con el espectador en la que la imagen es siempre predominante, o como acompañamiento en una acción trepidante que apenas deja espacio a la reflexión... En el cine africano, la música enfatiza las funciones culturales, poéticas y artísticas relacionadas con la tradición oral y hace referencia a figuras tales como el griot; se emplea para criticar el lugar común reduccionista de la tradición frente a la modernidad recurrente de los partidarios de una noción prefabricada, purista y finalmente nefasta de “retorno a las raíces”; se mezcla con la narración como componente esencial y marcador de momentos críticos; evoca espacios donde el tiempo se disuelve abriéndose a la ambigüedad y la reflexión meditada; y refleja la continua urbanización de todos los aspectos de la vida africana contemporánea, en su continuo contacto con un Occidente para el que la música no es sino habitualmente una herramienta de domesticación, modernidad e imperialismo cultural. Una mayor atención a la música en el cine africano sigue siendo tarea pendiente y necesaria no sólo para los críticos y amantes de esta cinematografía, sino para cualquiera que quiera acercarse y comprender mejor el lugar que esta ocupa en la vidas de los africanos. El cine es mucho más que una pura manifestación artística de la gente a la que representa; es una ventana en sus deseos, pasiones y frustraciones. Ocupándonos con detenimiento del papel que juega la música en él seremos capaces de trascender estériles y reduccionistas lugares comunes tan queridos para ciertos teóricos occidentales.

## **De griots a directores-coreógrafos**

Papa Wemba me dijo: "Si no fuera un músico contemporáneo  
y viviera en mi pueblo, sería un griot".<sup>1</sup>

Mweze Ngangura

Me encanta la música y todas mis películas son una oda musical.<sup>2</sup>

Moussa Sené Absa

Las ricas trayectorias de cuatro directores en particular sugieren la creciente importancia y significación de la música en el cine africano. A pesar de la diversidad de proveniencias geográficas, étnicas y lingüísticas, cada uno personifica, en modos particulares, la reevaluación del audio frente a lo visual desde el medio cinematográfico. La totalidad de la producción de los directores francófonos Abderrahmane Sissako (Mali) y Moussa Sené Absa (Senegal), la revolucionaria comedia musical *Nha Fala* del lusófono Flora Gomes (Guinea Bissau), y la tematización de la música de la diáspora africana en Europa de Mweze Ngangura (nacido en la República Democrática del Congo, aunque residente desde hace décadas en Bélgica) llaman la atención sobre el constante diálogo que existe en la actualidad entre músicos y directores, a través del cual la música se reafirma a lo largo de todo el continente y más allá de sus fronteras.

El concepto de griot-narrador, aunque útil para analizar a los citados directores, debe ser ampliado para tomar en consideración asimismo a la danza y, especialmente, a la coreografía. Este concepto, así ampliado en su sentido y alcance, sirve como vehículo para la propagación de posturas críticas y artísticas en relación con los diversos aspectos de la identidad africana. Abderrahmane Sissako, por ejemplo, procede la tradición Mande, para la cual la kora es el instrumento por excelencia y en la que la música y las palabras van de la mano. Sus palabras, basadas en la tradición oral, presentan al griot como persona plenamente consciente de su deber de reelaborar y transmitir un discurso profundamente personal a través de un lenguaje cinematográfico anclado en la poesía y la música, y en el que la coreografía de personas

1 Mweze Ngangura, entrevistado por Mbye Cham. En *THROUGH AFRICAN EYES. Dialogues with the Directors*. African Film Festival, NY, 2003. P. 15.

2 Entrevista con Moussa Sené Absa en SIGNIS, [http://www.signis.net/article.php3?id\\_article=2075](http://www.signis.net/article.php3?id_article=2075) (Última consulta: 08/05/2011).

y situaciones se muestra brillante. Moussa Sené Absa, en su vida y obra, se nutre de la idea del géwël como interpretador de las tradiciones Wolof, cuyo arte está caracterizado por el canto y la percusión del sabar. Ambos cineastas manifiestan una disposición hacia el polirritmo y, como consecuencia, una fidelidad a la herencia musical del occidente africano aunque, en el caso del último, la idea de téranga se torna igualmente indispensable para un correcto acercamiento a su obra. Aunque el África soñada de Flora Gomes se mantiene distante de la idea del griot, está igualmente enraizada en ideales comunitarios en los que la recuperación de la voz, la música y la danza sirven como metáfora de la verdadera libertad, a través de sus temas, una mayor libertad personal. Mweze Ngangura, con gran sensibilidad y sugerentemente, nos hace reflexionar sobre las vicisitudes de la emigración a Europa, aspecto capital de la contemporaneidad africana en el que es preciso reclamar como crucial la importancia del cine y la música en el mantenimiento y transmisión de las manifestaciones culturales y artísticas propias.

A través de propuestas únicas de base fuertemente musical, estos directores son coreógrafos privilegiados dentro del diálogo polifónico y polirrítmico que se establece entre diferentes culturas, momentos históricos y localizaciones geográficas. Demuestran, gracias a ellas, cómo no es posible ni necesario intentar establecer una línea analítica reduccionista, sino es preciso, en su lugar, seguir experimentando a través del uso de herramientas de las propias culturas endógenas en contacto con técnicas del arte contemporáneo. El hecho de que todos ellos hayan optado por lo musical enfatiza la importancia de mantener una línea de diálogo, integración y revalorización de la música a través de la teoría, la práctica y la crítica, ya que sus relaciones ayudan a conceptualizar polirrítmicamente lo que sea el cine africano.

### **Moussa Sené Absa: la música y el cine van de la mano**

En mis películas, la música es un protagonista más, no es algo que trabaje una vez tengo las imágenes. Cuando escribo el guión, lo que me viene a la cabeza en primer lugar es la música.<sup>3</sup>

Desde los primeros estadios de preparación del filme, Moussa Sené Absa (Senegal,

---

3 Moussa Sené Absa, entrevista realizada por Prerana Reddy, *THROUGH AFRICAN EYES. Dialogues with the Directors*. African Film Festival, NY, 2003. P. 86.

1958) presta especial y detenida atención al componente musical. El imprescindible y ubicuo sabar senegalés tiene una marcada estructura polirrítmica, característica de otras muchas manifestaciones artísticas y culturales nacionales. Es a esta tradición a la que acude el director cuando hace surgir imágenes y palabras a partir de la música previa. Tomando a ésta como “protagonista” principal de la que emanan representaciones visuales y diálogos, Sené Absa actúa como el director (*dirigeur*) del conjunto del sabar, encargado de marcar el ritmo, ordenar la secuencia de canciones, dialogar con los bailarines y mantener atento al público... Al reunir en sí mismo tareas de músico, director y coreógrafo, realiza unas obras en las que el componente musical es, como en tantos otros momentos de la vida local, un fecundo núcleo de gestación de propuestas y espacio donde libremente se exhiben y cuestionan realidades diversas.

Sené Absa pertenece a la así llamada “3ª generación o generación post-independencia”, compuesta de realizadores cuya característica común es el haber nacido en países no sometidos al yugo colonial y formados fuera del continente africano. Las realidades y conflictos a los que se han tenido que enfrentar son muy diferentes a los de la generación inicial de pioneros, en los que la lucha por independencia estaba notablemente acentuada en sus trabajos, adoptando un sesgo abiertamente militante. Sin embargo, si uno de los padres del cine africano se aparta de la corriente de socialismo realista instituida por Sembene y continuada por tantos otros, es Djibril Diop Mambety. No resulta circunstancial, por tanto, aludir a los inicios de Sené Absa como su ayudante, junto al que aprendió los entresijos del medio y que le llevaría, con los años, a ofrecernos unas obras fruto de un interés en la innovación y la vanguardia artísticas en sintonía con la carrera de su mentor.

Mucho antes de recibir su formación en el set, la concepción artística y poética de la vida había sido transmitida al joven por parte de su familia, compuesta de parientes dedicados a "contar historias, la música, las palabras, las imágenes y la tradición oral"<sup>4</sup>. Él mismo se presenta a través de su dilatada carrera como un artista “total” (en clara referencia al papel de los griots de este área geo-cultural) ya que pinta, escribe, dirige, compone música, canta y baila, todo ello de manera notable. Sené Absa trabaja directamente con la música como uno de los instrumentos más importantes en su haber poético, llegando a reconocer su estatuto de “personaje” y dotando a sus filmes

---

4 Moussa Sené Absa, entrevista realizada por Prerana Reddy, *THROUGH AFRICAN EYES. Dialogues with the Directors*. African Film Festival, NY, 2003. P. 86.



de un estructura polirrítmica en los diversos niveles de su realización. En un movimiento revisionista del desgastado concepto del griot, cuya formulación programática se debe a la afirmación de Sembene del cineasta como griot moderno, y reapropiada sin fin por los teóricos del cine africano<sup>5</sup>, Sené Absa se adapta con más facilidad a un concepto de director-coreógrafo enriqueciéndolo y delimitado a través de un marco de referencias históricas y culturales específicas. Se trataría, de manera particular, del significado dado al griot wolof percusionista que toca el y en el sabar<sup>6</sup> y, en un plano más general, de la wolofización de la sociedad senegalesa, en especial en sus áreas urbanas, donde el director nació y se crió. Si algún elemento muestra su incuestionable importancia en cada momento de la vida del país, es éste el sabar; instrumento y espectáculo que acompaña desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por los combates de Laamb, también conocida como lute sénégalaise (el deporte de mayor reconocimiento a nivel nacional), los variados encuentros de mujeres e incluso en reuniones y mítines políticos. No puede, por tanto, resultarnos extraño el lugar principal que ocupa la música en la producción de Sené Absa, dada su presencia constante en la realidad diaria de su país y su cultura. Todo ello se refleja en la obra de Sené Abasa: la música dicta la estructura de sus filmes desde la escritura del guión a la coreográfica dirección de actores, en el posicionamiento de la cámara, y en la fase del montaje. Todas las etapas de realización del filme tienen en común el estar ordenadas siguiendo una estructura polirrítmica y ser el director-coreógrafo, el *dirigeur*, el que sirve de guía en este proceso de manera detallada y cuidadosa y prestando especial cuidado a cada una de ellas sin establecer jerarquías que atenten contra su mérito musical, tal y como se hace en el encuentro del sabar<sup>7</sup>. El uso que hace de la música

---

5 Interesantes son estas aclaraciones de J-M. Teno: "Es el pensamiento de Sembène: 'El cineasta africano es como el griot, que se parece al trovador de la Edad Media, un hombre culto que es historiador, recopilador, la memoria viva y la conciencia de su pueblo'. Y estas palabras de Mambéty : "Griot es la palabra que se ajusta mejor a lo que hago, y al papel que desempeña el cineasta en la sociedad. Más que un narrador, el griot es un mensajero de su tiempo, un visionario y el creador del futuro". En "Entretien de Christine Sitchet avec Jean-Marie Teno à propos de *Lieux Saints*". *Africultures*, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8968> (última consulta: 20/03/2011).

6 El *sabar* es tanto el evento como el instrumento que se toca (desde 5 a 16 ó 20, dependiendo del caso) en el mismo. Una detallada descripción de este instrumento, sus protagonistas y los eventos en una perspectiva etnomusical en Patricia Tang, *Masters of the Sabar. Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Temple University Press, Philadelphia, 2007.

7 Este aspecto de *metteur en scène* es notable cuando él mismo reconoce que el teatro es un arte mucho más complicado que el cine por el duro trabajo, continuado, desnudo y directo, con

desde que debutara en el año 1988 ha sido fundamental como base de su poética cinematográfica. Durante décadas, su ansia experimentadora le ha llevado a emplear desde el clásico 35mm hasta el vídeo pasando por los 16mm, sirviéndose de ellos para filmar cortos, documentales, largos de ficción y hasta una famosa serie de televisión en su país. En todas ellas, la música es protagonista indiscutible y su tarea de coreógrafo inapelable.

En su primer largo de 1993 "Ça twiste à Poponguine", (un pueblo convertido en barrio periférico de Dakar a la orilla del mar) se sirve de manera magistral del video para trazar una "mirada nostálgica de la música extranjera (pop francés y R & B americano) y de las rivalidades adolescentes en los años 60 en un pueblo de pescadores senegalés".<sup>8</sup>

El tema es, por tanto, la propia música, en este caso la occidental como metáfora de la fascinación que Europa (a través de Francia y de sus estrellas, fundamentalmente) producía en la juventud senegalesa de entonces y a la que él pertenecía. Las dos bandas llegan a su mayor enfrentamiento en el que es el momento crucial de la historia; la organización de una fiesta en la que sonará música occidental para bailar a su compás. Por una serie de desafortunados acontecimientos, el intento resulta fallido y sólo se solucionarán las complicaciones resultantes a través de otro baile, esta vez capaz de reunirlos a todos en la plaza del pueblo y con un "verdadero" músico francés para amenizarlos. Son evidentes las contradicciones existentes en un Senegal todavía bajo una fuerte tutela francesa (con el maestro de escuela galo impidiendo expresarse a los alumnos en lenguas indígenas y castigándolos por ello) aunque, gracias al disfrute conjunto y la comunión de cuerpos y almas que produce la música, parece vislumbrarse un asomo de esperanza sin importar el origen ni de los participantes ni de las canciones.

La razón por la que existe en Senegal una nómina de artistas (músicos, directores, escritores, pintores, bailarines) superior a la de otros países africanos se debe, en buena parte, a la importancia dada a la educación cultural de su primer presidente y poeta Léopold Sédar Senghor. La peculiaridad del pueblo senegalés, esa cualidad que llevó a Senghor a acuñar el término *homo senegalensis*, se basó conceptualmente en una integración permanente en el individuo de la música, la danza, la pintura,... el arte, en fin. En su adolescencia, Moussa debatía y se cuestionaba continuamente sobre estos

---

actores y músicos. Conversaciones con la autora, Tarifa, mayo de 2010.

<sup>8</sup> *AFRICAN FILMMAKING. North and South of the Sahara*, Roy Armes. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006. Pp. 136-137.

temas, tal y como otros compañeros de generación, llegando a la conclusión de que la influencia del poeta-presidente ha creado una sociedad en la que, según sus acertadas y festivas palabras: “El cine senegalés es muy especial, inmediatamente reconocible. Me siento orgulloso de ello”<sup>9</sup>. En efecto, esta singularidad se observa en tantas otras películas de este país y, muy especialmente, en su propia producción.

En sus obras siguientes se vuelve más reflexivo y tanto en *Tableau Ferraille* (1996) como en *Ainsi meurent les anges* (2001) –en video de nuevo y con una duración de 60 min.- estamos ante ejercicios poéticos y fuertemente expresivos donde analiza su propia vida, el poder del cine, así como los cambios y realidades en Senegal durante las últimas décadas. Aunque la voz del propio autor (que es un destacado cantante) es muchas veces el elemento más importante de la banda sonora, la música alcanza en contados momentos una fuerte carga emocional. Por ejemplo en las canciones de pescadores que, dirigidos por el propio autor en su primer largo en 35mm *Tableau Ferraille*, nos van advirtiendo de los peligros que irán acaeciendo a lo largo del metraje. En el original y poético ejercicio autobiográfico que supone *Ainsi meurent les anges* la música tiene un papel consolador y manifiesta con toda crudeza el aislamiento del exiliado africano en Europa. No en vano, en el momento decisivo en el que Moussa se ha ido de la casa francesa, se refugia en el bar de unos compatriotas y allí pide que toquen para él; tan sólo mecerse en los brazos del alcohol acariciado por las melodías y ritmos familiares le ofrece algo de sosiego antes de emprender el regreso a la tierra natal donde tendrá que enfrentarse al juicio sin indulgencia de padre y amigos. Estos excursus explicativos de gran belleza poética resultan uno de los grandes hallazgos de Sené Absa, algo que repetirá en su siguiente largometraje titulado *Madame Brouette* (2002) y en el que la música vuelve a jugar un papel fundamental sobre el que no dejará de investigar en su obra de ficción más reciente, *Téranga Blues* (2005). En la primera, estamos casi ante un musical, obra de gran éxito en la que las intervenciones del grupo de griots puntúan la acción (de manera similar a los pescadores de su obra anterior) mientras que la música pop africana contemporánea en el bar donde muchas de las acciones se desarrollan así como las canciones populares en otras escenas, sirven de complemento a una riquísima banda sonora. Resulta preciso detenerse en el momento que antecede al clímax de la película: la locura arrolladora de la celebración de un

---

9 Moussa Sené Absa, entrevista realizada por Prerana Reddy, *THROUGH AFRICAN EYES. Dialogues with the Directors*. African Film Festival, NY, 2003. P. 86.

carnaval donde mujeres y hombres cambian sus papeles en una transgresora y liberadora fiesta de travestidos. La música es quien nos guía de un lugar a otro, la que nos acompaña y nos muestra dónde se encuentra la acción que desencadenará el drama. Pues en esta historia de amor con final trágico (aunque en realidad sucede al principio ya que la película no es sino un largo flashback articulado en torno al terrible asesinato pasional anunciado) la acción es todo menos lineal y se interrumpe por momentos con la investigación policial y la riquísima aportación de los cantos de griots y griottes. Un bello ejercicio musical basado en lo rítmico, en el papel de la música tradicional y que no deja de mostrar la realidad actual de una música mestiza con influencias diversas y con su propia razón de ser en cada momento.

La indivisibilidad de ritmo, música y danza es incontestable. La danza acompaña y vive en plena armonía con la música, en especial la que surge en el momento del sabar. No en vano recuerda Moussa: “Pídele a cualquiera que baile sabar. ¡Sólo los senegaleses pueden!”<sup>10</sup>. Varios de sus personajes se dejarán llevar por los golpes, ritmos y composiciones del sabar en sus largometrajes.

En cuanto al segundo largometraje de ficción en su haber *-Téranga blues-* vuelve a otorgar a la música un papel destacado. Imprescindible resulta recurrir al concepto de *téranga*, elemento central de toda la película. Este término en lengua wolof no implica sólo la “hospitalidad” por el que a veces es traducido sino que, siguiendo a la investigadora Francesca Castaldi, “[*téranga*] abarca un campo semántico asociado con la moralidad que rige las interacciones entre anfitriones e invitados y la circulación de regalos entre una amplia red de relaciones”<sup>11</sup>. El valor moral del intercambio, por tanto, se mide gracias al *téranga* (el nivel de generosidad u hospitalidad) y su importancia reside en que funciona “para reforzar la solidaridad comunitaria y apoyar las sólidas redes sociales”<sup>12</sup>. Cuanto mayor es la generosidad más aumenta el nivel moral de reconocimiento en la comunidad por lo que, como dice Castaldi “*téranga* asume los códigos sociales compartidos del intercambio, así como los códigos morales de juicio”<sup>13</sup>. La relación es directa entre el nivel de generosidad y respeto, por lo que la falta de *téranga* puede llevar al aislamiento moral con forma de severas sanciones en la

---

10 Moussa Sené Absa, entrevista realizada por Prerana Reddy, *THROUGH AFRICAN EYES. Dialogues with the Directors*. African Film Festival, NY, 2003. P. 86.

11 Francesca Castaldi, *Choreographies of African Identities. Négritude, Dance and the National Ballet of Senegal*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2006. P. 176.

12 Ibid.

13 Ibid.

comunidad. Entre ellos se encuentra el caso de la persona que vuelve de viaje y ha de traer regalos a sus familiares y amigos. Este tema es común a muchas películas africanas y había sido ya tratado por el propio director en *Ainsi meurent les anges*. En el caso que ahora nos ocupa funciona como detonante de todo el drama de la película y está íntimamente ligado con lo musical pues, tal y como reza el título *Téranga Blues*, hay una clara alusión no sólo al canto desesperado y lloroso del Blues sino al papel que la música juega en varios niveles de la película.

Por tanto, a la hora de analizar el valor y las contradicciones actuales de una mala comprensión del *téranga*, Sené Absa se sirve principalmente de lo musical. Así, no sólo emplea de nuevo al griot para explicar y puntuar la acción, sino que hace uso de un grupo de mujeres con significado análogo al visto en las obras anteriores las cuales, reunidas en torno a la madre del protagonista, tratan de interceder por él en una reunión de sabar para recaudar fondos y compartir la desdicha común por el destino del hijo. Superponiéndose a todo ello, el propio protagonista pertenece a una casta de músicos cuya verdadera vocación no es sino cantar. Por ello, la acción comienza cuando lo deportan de Francia a su país y, por carecer de los medios necesarios para mantener el *téranga*, se ve obligado a convertirse en gángster para ocuparse de su familia. Esto provocará la explosión del drama al acabar muriendo por culpa de una envolvente red de mentiras, corrupción y violencia, fruto del egoísmo individualista opuesto a la concepción tradicional colectiva y generosa del *téranga*. La música tradicional funciona aquí como metáfora de una vida tranquila, artística y honesta, valores morales ligados todos ellos a una correcta comprensión del *téranga* a pesar de su dureza, y opuesta a la riqueza fácil de una existencia llena de obstáculos y delincuencia. Sené Absa se sirve magistralmente de diversos elementos musicales para hacernos captar la importancia de mantener el espíritu y la forma de ciertas tradiciones de las que la música es exponente y esto a pesar del reto que supone hacerlo en la compleja realidad contemporánea. El camino no es fácil ni rápido pero sí gratificante y profundamente respetuoso con los demás miembros de la comunidad y con uno mismo.

Todavía caliente en su circulación por festivales especializados (el último la 8ª edición del Festival de Cine Africano de Tarifa, que acaba de finalizar), el documental *Yoole* (2010)<sup>14</sup> es la última realización de Sené Absa hasta la fecha. El terrorífico suceso

---

14 *Yoole* (2010) se puede ver en línea en la Red en la página de *Culture Unplugged*: <http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/filmedia/play/5051/Yoole/VkZWRk9WQIJQVDA9K0k> (Última consulta: 23-06-2011).

acaecido en abril de 2004, cuando un bote lleno de cadáveres arribó a las costas de Barbados, provocó en el cineasta una fuerte impresión cuando las investigaciones concluyeron que la embarcación había salido de Senegal cuatro meses antes. Este documental íntimo se compone de una narración a tres bandas que analiza y critica la realidad de su país tras diez años con Abdoulaye Wade en el gobierno. Las entrevistas a jóvenes realizadas en Senegal y en la emigración se ven intercaladas y explicadas a través de imágenes de archivo del presidente. Existe, por último un tercer nivel más evocativo en el que la recitativa voz de Sené Absa se encarga de corporeizar las cartas imaginadas, pobladas por sentidos poemas y rezos de los muertos durante su travesía oceánica. La música, una vez más, sirve a objetivos diversos: una fuerte carga irónica y crítica deriva del histrionismo que produce la inclusión de composiciones occidentales clásicas y bandas sonoras fácilmente reconocibles como acompañamiento al *found-footage* de los discursos populistas y falsos de Abdoulaye Wade; el caminar de los jóvenes desempleados y sin futuro en las calles de Dakar al ritmo de agónicas canciones de rap local evocan la impotencia de una población a la que se le niega la esperanza en el futuro al gastarse en proyectos megalómanos unos recursos económicos que habían de haberse destinado a la educación; diversas melodías pop locales cantan a la dureza de la emigración, dialogando con algunos de los que viven esta situación en Europa, vida de inseguridad aunque apenas único recurso que queda a una población maltratada por el mal gobierno y la desesperación; las reuniones del *sabar* y la práctica de la *tontine* (también conocida como *likelemba* en ciertas partes de África) evocan un Senegal donde la supervivencia es posible gracias a prácticas culturales comunes en las que las mujeres se erigen como responsables de la movilidad social en la búsqueda de un futuro fuera del país...

A través del análisis de sus más destacadas producciones, es innegable el uso consciente que de la música hace el director. Esta manifestación artística y cultural es síntoma y herramienta de reafirmación y crítica de una tradición a veces subversiva y en ocasiones única posibilidad real para la supervivencia dentro de un ambiente de corrupción generalizado. Como notable cineasta que es y ha venido demostrando desde que hiciera su primera película allá en París en 1987 titulada *Le Prix du Mensonge*, Moussa Sené Absa ha considerado prioritaria la investigación en su praxis fílmica de las posibilidades expresivas y comunicativas de lo musical en el medio cinematográfico,

---

logrando una adecuada relación entre forma y contenido en este ámbito. Probablemente sus siguientes realizaciones sigan profundizando en esta línea, tal como hemos tenido el placer de corroborar en su último documental, en el cual no parece haber agotado ninguna de las vías previas sino más bien estar abriendo nuevos espacios para la experimentación.

*\***Beatriz Leal Riesco** es historiadora de arte por la Universidad de Salamanca, donde ha trabajado como Personal Docente Investigador. A la espera de leer su tesis doctoral sobre “El concepto de Autoría en la Historia del Cine” actualmente es investigadora free-lance en los Estados Unidos. Ha publicado varios artículos de teoría e historia cinematográfica en revistas tales como Secuencias. Revista de Historia del Cine, Film-Historia, AfricanScreens, Buala o Art-es, editado libros y organizado seminarios, cursos y eventos centrados en cines minoritarios. Miembro de SOCINE, ASA y NECS, ha gozado de una beca de investigación doctoral en la Università Normale di Pisa (2005) y recibido el Premio al mejor trabajo de grado de la Universidad de Salamanca por su tesina sobre el director napolitano Mario Martone (2007). Actualmente sus intereses se centran el papel de la música en el cine africano contemporáneo y en el papel del cineasta en la construcción de un discurso alternativo propio.*

## **Salif Keita y “CONO”: un cántico, veinte años antes del clima presente de expulsiones masivas**

Josep Maria Perlasia

Quizá la memoria de un nosotros vive más en los contratos que en las pinzas de un recuerdo en común. Pero corría el año 1987. Fue aquel un tiempo denso para el cantante nacido en la aldea de Djoliba, a la vera del río Níger. El descendiente de los legendarios Keita de Malí, Salif Keita contaba entonces 38 años y ya había cursado un largo recorrido con la Rail Band -formada en 1970- por los escenarios de Bamako, Abidján o de los Estados Unidos, entre otros. En 1984, el triunfo en el Festival de Músicas Mestizas de Angulema había extendido en algunas audiencias europeas la celebridad del cantante. Toda una sensación que sería confirmada entre la población maliense que residía en la “pequeña Bamako” de Montreuil (Francia). Allí donde Keita había cantado en muchas fiestas y celebraciones tradicionales (1).

Eran los días de las faenas de grabación del disco Soro (que en bambara quiere decir “Recibir”, o también, “Atrapar”). Un registro que estaba, sí, destinado al gran público y que era producido por el senegalés Ibrahima Sylla. Modulaba, además, en algunos números en clave más funky la mano del arreglista François Bréant. A la reconocida grabación le sucedió una gira que condujo al cantante hasta Reunión. Luego, en octubre de 1987, Keita participaba en el concierto de homenaje a Nelson Mandela, en su 70 aniversario, en el Wembley Stadium, donde tocó acompañado por el dúo rítmico jamaicano formado por Sly Durban y Robbie Shakespeare. Seis canciones construyen aquel sonido, por entonces chispeante, que se reconoció como “afropop”. Las canciones prometían un pedazo de luz para otros ámbitos mal aireados: “Wamba”, “Soro (Afriki)”, “Soureba”, “Sina (Soumbouya)”, “Cono” y “Sanni Kenigba (Sanni, la Hermosa)”. Y, cuando hoy reparamos en los hilos cadenciosos que tejen una canción, "Cono", el quinto y el más cadencioso tema retocado por aquellas sesiones, notamos un viejo



recurso: una composición en diálogo antifonal, llamadas cruzadas de canto y de respuesta velada, como corresponde a las artes verbales del pueblo bamana. Los círculos trazados por una voz melismática se ornamentan por un puñado de músicos (Souleymane Doumbouya, en la suave cabalgada de las congas; Ibrahima Mamour Ba, en las notas oscilantes del bajo; el viejo colaborador de los años de las bandas Super Rail y Les Ambassadeurs, Cheikh Tidiane Seck, alternando los toques del tambor de doble cara, el dounoumba –o del tambor agudo, el djembé-; con el hilado sonido de kora desgranado por el sintetizador) y retejiendo el conjunto, suenan unos teclados imbricados, salpicados por un inquieto cazador de sonidos, Jean-Phillipe Rykiel.

Veinte años después. Pasaron así más de dos décadas de –digamos- “Unión Europea”. Entronizada la deshumanización en el continente más contradictorio mientras se refuerza la política de deportaciones masivas practicadas por la República encabezada por Sarkozy (o por Berlusconi). Los vergonzosos recortes de apoyos a los más necesitados; hacer ojos y oídos ciegos al clamor de cualquier mirada que interroga. Y hostigar a quien no cumpla, ¿verdad? El pasado se atascó, pero la voz vive y resuena. Reza así la letra:

¿Qué ave nos reclama?

¿Cuál es el ave que canta?

Es el ave del río...

¿Y qué pájaro canta?

Es el ave de los senderos...

¿Qué ave canta?

Es el ave de las colinas...

¿Por qué has venido,

Um, ave de los Antepasados?

“No para traerte sufrimientos

Sino para advertirte ahora:

Uno no siempre consigue lo mejor...

Del enemigo con una boca de veneno  
Y con una lengua que rasca, áspera  
Y con narices sorbiendo siempre el viento,

El mundo está del revés...  
La vida está torcida  
Nadie sabe dónde está arraigado

Si tú tienes dinero  
Ya eres un colega  
Y si estás roto...  
Nadie quiere saber nada de ti  
Mejor que estés muerto

No gustas a nadie; no tiene remedio  
Incluso, si no eres  
Desagradable  
Ignorante  
O arrogante,

El mundo está del revés  
La vida está torcida  
Dónde estamos arraigados...nadie lo sabe”.

La melosa exposición de la voz engaña. La lección es cruel; una distopía, un mundo cada vez más irreal, pero exigente. Aquella voz recorría las raíces de un paisaje sonoro que irá tomando unos colores luminosos, pero tristes. Hasta que, en las últimas vueltas de la rueda concéntrica, a modo de una tenue plegaria, se recupera, a pesar de una letra desoladora, el tono de templanza jubilosa. Se trata, pues, de un cálido canto de sanación. Pese a todo, la voz. El recuerdo. Las ganas de ser atendido cuando alguien nos pregunta: “¿y a ti..., qué te pasa?”

Veamos: en el cántico empiezan los toques suavemente, meciendo estas gotas sus redes acústicas sobre las que se alza la palabra, fundiendo varios planos rítmicos. Ritmo que

acaricia, cálido como la arena, sin apoyatura de los metales que se dan en otros cortes con menos aire interrogativo. La voz solista, colgada, girará sobre un fondo engarzado por varios responsorios; sobre un coro de eco infantil, frente la propia línea del sintetizador que evoca el lenguaje de las aves, y sobre otra base que, en respuesta a las demandas acusatorias, parece evocar las gotas de la lluvia, la lluvia desolada del norte agrisado. Pues atiende el pájaro (cono), el ser de los límites, oculto o pleno de gracia de la tradición bamana (y en particular, en sus sociedades de iniciación). De modo que el pájaro, o potencia de cualidad mediadora, ejerce aun sus poderes a través de los que son recuerdos desgastados que evoca el djeli, el cantante-genealogista de una “tradición familiar” (2).

Así pues, la iluminación de la voz avanza y cristaliza portando un cariz de denuncia no reconfortante. La desolada verdad de cada día, la vista alzada (de cara a los espíritus no lejanos, o íntimos) para cuestionar la alienación de los tratos mercantilizados y entendidos como punto final. Y se acabó. O bien, de los abusos deshumanizadores aparejados al medio curialesco. O del azote de la sequía y de décadas de represión sangrienta. Si cabe, sobrevuela en estos seis minutos luminosos el impulso de trascendencia en aquel espacio destemplado, aunque no del todo carente de remedios para tanta alteración. El tono de aquel albino que estudiaba para maestro de escuela se mantendrá entre las trizas de remembranza sin quejío y un gesto templado. No es la voz airada, pero sí rota. Y si para un crítico occidental de aquellos años -tan teóricos- cabía insistir en el sesgo de “palimpsesto” del conjunto del disco, abundando en el carácter no exento de un paternalismo compensatorio (y en ventas de los otros), en contraste, y desde la propia visión del maestro Keita, se reconoce una remisión a las raíces de la vida de los propios malienses, de quienes conocen la fuerza del gran río, captada, en buena parte, como fruto del legado de los clanes islamizados. A éstos se les atiende, a la manera de haces de un tejido de relaciones de afinidad (de *cousinage*) para subrayar el ideal mande de “djibe”, de mutualidad y de reconciliación (3).

Ahora bien; en aquellos días, el cantante panafricanista compuso también -junto con Michel Portal- la banda sonora de Yeleen, la memorable cinta de Soulemane Cissé que aborda el curso de las ceremonializaciones del conflicto en el orden de la Tradición mande. La agitada visión de un mundo africano sin traducción fácil, el sueño que versa sobre el sueño enmarañado del batirse fatal de los elementos primordiales, en choque. Por el camino que recorre la cicatrices entre la sabana y el desierto. La cinta nos cuenta

otra visión de la vida en conflicto, incardinada en sus ciclos; de una pasión de venganza o de bloqueo, pero del violento contraste vuelve a emerger la Luz, el índice de una fuente de fuerza y de conocimiento (4).

Posteriormente, Mitterrand pronunciaba un célebre discurso en Le Baule, propugnando fijar la “ayuda” exterior de París a la “apertura” a los partidos políticos. Las protestas populares se sucedieron en las calles de Mali durante a principios de 1991. El nuevo presidente, Moussa Traoré, quien había establecido el gobierno provisional tras el golpe de 1968 contra un régimen de la escuela jacobina de Modibo Keita, hizo ahora de nuevo uso del ejército para reprimir la protesta de las calles de Bamako, entre el 22 y el 24 de marzo. Al día siguiente, fue derrocado por el golpe de estado que entronizaba a otro militar, Amadou Toumani Touré. Pero esta vez, el joven coronel entregó el poder a los civiles, de cara a preparar unas elecciones multipartidistas (5). Aquel mismo año en que Salif Keita fundaba en Bamako la compañía Wanda Records para grabar las músicas de otros artistas paisanos (como Adama Coulibaly) la melodía de Cono fue readaptada, con otro ánimo bien distinto. Ahora iba de jazz-rock, por el violinista Jean-Luc Ponty para su disco más “étnico”, Tchokola.

Por tu pregunta por el remedio: *Saha!* (¡gracias!).

## **Notas**

1. Gérald ARNAUD y Henri LECOMTE, *Musiques de toutes les Afriques*, París: Fayard, 2006, p.609; <http://www.mali-music.com>.

2. También la cantante nacida en una familia pobre de Bamako, si bien emergió vinculada musicalmente a los espacios del sur del país (a Wassulu), Omara Sangaré, es reconocida admirativamente como Sangare kono. Puede notarse en Oumou, World Circuit Records (2003), con notas de Lucy DURÁN. Su música recoge algunas canciones de los cazadores-protectores tradicionales de las aldeas y se acompaña del kamalengoni, un instrumento cuyas resonancias son análogas a las del arpa de estos iniciados. Las cantantes exitosas como Nahawa Doumbia, Sali Sidibé o Omou no son jalimusolu. No interpretan canciones de alabanza de sus patronos sino que templan el color de las mujeres.

3. Soro, Sterns Record/Blue Mountain Music (1987), con una nota de Nii YAMOTEI (grabado en París, en el Studio Harry Son); el crítico referido es Neil LAZARUS, “Unsystematic Fingers at the Conditions of the Times”: “Afropop” and the Paradoxes of Imperialism” en: Gregory CASTLE (ed.), *Postcolonial Discourses: An Anthology*. Londres: Wiley-Blackwell, 2001, pp. 235-6; Banning EYRE y Sea BARLOW: “Interview: Salif Keita, September 2002”, <<http://www.afropop.org/mul-ti/interview/ID/33>>. Y, <<http://salifkeita.artistes.universalmusic.fr>>

4. Souleymane CISSÉ, “Yeleen”, *Cahiers du Cinema*, 400 (octubre 1987), p. 13 y Samuel LELIÈVRE: “Ce qui reste en lumière: Yeleen de Soulemane Cissé”, *Cinémas africains, une oasis dans le désert? CinémAction*, 106 (2003), pp. 107-113. Sobre las asociaciones de culto Komo y Kònò (con altares activos entre las poblaciones de Segú y de Sikasso) y acerca del poder de sus máscaras de danza aporta nuevas precisiones Jean-Paul COLLEYN, *Bamana*. Milán: 5 Continents Éditions, 2009, pp. 35-41.

5. Ferran INIESTA, “Conflictos sahelianos. Análisis de unas estructuras estatales inviables”, en: Enric PRAT CARVAJAL (ed.) *Las raíces históricas de los conflictos armados actuales*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010, p. 108.

*\*Josep Maria Perlasia Botey es licenciado en Historia por la Universidad de Barcelona e investigador sobre la Historia y las Tradiciones Orales de los pueblos de Guinea Ecuatorial. Ha publicado diversos trabajos en la revista Oráfrica y es colaborador del grupo de investigación CEIBA. Sus últimos trabajos se han especializado en el proceso de alcoholización durante la etapa colonial de Guinea.*

## **Creatividad y ejecución en las artes musicales africanas: la ciencia del sonido**

Meki Nzewi

### **Premisas teóricas**

-Lo que creemos ver o escuchar suele estar alejado de lo que en realidad estamos viendo o escuchando.

-Lo que sabemos que sentimos suele ser una mera señal de lo que desconocemos.

-Sin la comprensión cognitiva, nuestra visión de las manifestaciones del conocimiento indígena desemboca en tergiversaciones y distorsiones abstractas que obstaculizan el avance contemporáneo y el desarrollo de iniciativas.

### **Posicionamiento de la espiritualidad**

La literatura publicada, así como otras representaciones y aplicaciones contemporáneas de los productos tangibles sobre los sistemas de conocimiento indígenas africanos, aunque en ocasiones bienintencionados, tienden a ofrecer representaciones e interpretaciones ignorantes de la naturaleza, los significados y las virtudes de dichos sistemas. Así pues, abundan las iniciativas sin rigor que suponen un freno para la divulgación de los aspectos humanos y sociales del conocimiento indígena africano.

El imaginario exógeno, las teorías y las intenciones de estudio o las metodologías empleadas no logran entender las profundas intenciones, el carácter, los beneficios y las potencialidades implícitas en las artes musicales indígenas, cuyo resultado es un estudio erróneo y una completa falta de comprensión de su sentido y significado cultural.

La investigación sistemática y experimental, así como los métodos de valoración, han marcado las ciencias sociales y humanas de los sistemas de conocimiento indígena de África. Las artes musicales es un sistema de pensamiento creado y experimentado en términos holísticos por medio de la integración de la música, la danza, el drama metafísico/mítico/social y el vestuario simbólico/significativo.

El componente sonoro musical calcula y estructura elementos y cualidades del sonido para generar una energía intangible afectiva-efectiva que resuena en la espiritualidad y la terapia. El componente de la danza evidencia las cualidades del movimiento. Los textos gesticulados y el empleo del cuerpo en el espacio enriquecen la espiritualidad de los participantes. El componente dramático representa físicamente la visión inmaterial del mundo y refuerza la seguridad espiritual del grupo.

Por consiguiente, la primera intención de estas artes es el estímulo de una mente sana. Las estructuras musicales peculiares y el ambiente instrumental se racionalizan para producir efectos deseados en la mente y, en consecuencia, también en el cuerpo de las personas, y a veces también de los animales. Lo particular o lo general de la capacidad terapéutica de una experiencia musical depende, pues, de las permutaciones calculadas de los elementos sonoros junto al ambiente musical y el entorno en donde se experimenta.

La repetición de un sonido o un movimiento empieza con la llamada de atención y procede a anestesiar la mente, produciendo sueño, tranquilidad o serenidad. Un motivo o tema cíclico, que implica de forma consistente la recreación o la reordenación del interior, envuelve la mente en un tipo de expedición creativa o perceptiva que elimina la conciencia de las perturbaciones inmediatas. Los tonos graves en los instrumentos melorrítmicos aminoran la excitación y la tensión; los tonos agudos elevan las mentes y los cuerpos cansados en una excitación física o psíquica.

La premisa de promover una terapia espiritual, que promueven estas artes musicales en vivo, envuelven los compromisos humanos y sociales africanos con la vida, la muerte y el más allá. Estas artes en directo se ajustan científicamente a la tradición para generar energías espirituales tangibles y, por lo tanto, regeneran la espiritualidad humana. Algunas fórmulas estructurales son racionalizadas de forma calculada para la sanación del cuerpo y la mente, tanto a nivel individual como colectivo.

La espiritualidad de carácter diabólico o malsano es, probablemente, la epidemia más devastadora que castiga al mundo contemporáneo. Sin embargo, recibe poca atención

como peligro global para la salud. Dicha espiritualidad desorienta el pulso común de una relación, de un grupo o de una sociedad con desastrosas consecuencias para todos los implicados.

Las manifestaciones de la enfermedad están presentes en las decisiones humanas, las acciones y los productos que muestran conciencias retorcidas de lo que es humano, esto es, actos o productos que relegan o distorsionan, de forma deliberada, los bienes comunes o las prácticas humanas en provecho de uno mismo o en contra de los intereses sociales. En la medida que unos cuantos privilegiados logran estos objetivos, sus obsesiones impactan adversamente en la vida, la seguridad mental/emocional y la salud física de los demás, en particular en la mayoría de la población.

Los actos de criminalidad legalizada, engaños masivos y destrucciones oficiales de vidas y valores son, por consiguiente, manifestaciones del síndrome de espiritualidades maléficas. Cuando se perciben, se diagnostican y se discuten este tipo de legislaciones/acciones/decisiones inhumanas en el ámbito moderno global. Es decir, la predisposición espiritual diabólica no se señala como la raíz del problema. Esto se debe a que los más afligidos por esta epidemia son los miembros más visibles, privilegiados, aclamados y sofisticados de cualquier nación mundial. La espiritualidad diabólica, pues, puede afectar a una persona clínicamente sana, aunque acarree un alma perversa (un genio con tendencias a lo maléfico dispuesto a idear, inventar y/o promocionar productos, moralidades, regulaciones y prácticas antihumanas, que discretamente ponen en peligro la vida, la salud -física y psicológica-, así como la seguridad mental y sociocultural en cualquier parte del planeta).

La paradoja de la civilización moderna es que las manifestaciones de los esquemas y las acciones de la espiritualidad diabólica se racionalizan, justifican y legitiman de forma elegante. Se promueven masivamente como lo más brillante, fantástico o encantador, también edulcorado con irrespetuosos tributos a leyes o en consonancia con convenciones que, en realidad, demonizan las experiencias humanas y controlan a la confiada población.

No existe un intento decidido para reconocer y controlar la enfermedad o curar a los afligidos, simplemente porque la espiritualidad diabólica es una enfermedad común de las personas sofisticadas instaladas en las privilegiadas estructuras de la política, la religión, los negocios o cualquier otro perfil profesional de las sociedades modernas. La pandemia de la espiritualidad diabólica ha arrasado el planeta porque la capacidad



terapéutica, como la que encontramos en los modelos indígenas a través de las artes en directo, se ha visto restringida, una vez más, por aquellos que, mediante su espíritu malévolo, elaboran teorías y prácticas creativas irrespetuosas.

### **La ciencia de la mente. La ciencia metafísica de la sanación espiritual**

La sociedad y la mente africana tradicional reconocen la fuerza de la realidad intangible en la gestión de la salud humana y colectiva. Los antepasados africanos investigaron el funcionamiento de los espíritus activos y las energías efectivas-afectivas que influyen en las esferas físicas y metafísicas de la existencia, incluyendo las potentes energías de aquellos objetos metafísicamente impregnados con la fuerza espiritual.

En las artes musicales interactivas, la naturaleza de este tipo de esfera energética intangible se aprovecha y gestiona. El reconocimiento de realidades intangibles necesita comuniones teatralizadas con música en directo, con la intención de lograr una relación con sus esencias poderosas, en particular aquellas que impactan la psique de forma traumática.

Las «artes musicales» inspiradas fueron el primer medio para la interacción entre humanos y espíritus porque la música es una fuerza espiritual generada y desarrollada por la genialidad humana. La energía supra-ordinaria intrínseca en esta disciplina genera un potente impulso para gestionar la coexistencia entre los humanos y las fuerzas extraordinarias del cosmos, físico o inmaterial.

La ciencia de la espiritualidad, como ciencia que se adapta a la mente humana para el bien individual y social, impregna los sistemas y las prácticas del conocimiento indígena. Una mente amargada o preocupada por los métodos, los procedimientos, el materialismo y las medidas de precisión de la escuela científica moderna (la cual suele estar dirigida por una espiritualidad diabólica), no le resulta fácil percibir o apreciar el carácter, las manifestaciones y los efectos de ambas espiritualidades, tanto la beneficiosa como la maléfica. Las artes musicales en directo, en todas sus vertientes, son el centro de las prácticas médicas africanas, ya sea en la prevención como en la curación.

La ciencia médica indígena africana reconoce que el cuerpo o las enfermedades fisiológicas afectan, invariablemente, la indisposición espiritual y, por consiguiente, el sufrimiento del alma. Así, las prácticas terapéuticas indígenas suelen empezar por la

sanación de la mente, es decir, la restauración de la salud espiritual, que, a su vez, prepara el cuerpo para la curación fisiológica. Por otro lado, una mente enferma o espiritualmente indispuesta puede provocar o exacerbar enfermedades que repercuten físicamente en el cuerpo.

Una mente sana es un beneficioso revitalizador para la espiritualidad y facilita que el cuerpo encuentre los anticuerpos necesarios para combatir los agentes externos causantes de enfermedades. La energía de la mente y el cuerpo incrementan la eficacia de la sanación material, a través de plantas, cuando esta es necesaria. La sanación psico-fisiológica, una función terapéutica de las artes musicales en directo, es pues un elemento clave de la ciencia médica indígena de África. El componente sonoro puede ser simbólico, como en la fuerza sanadora de los conjuros, el canto matizado y la poesía común que se encuentra en los diagnósticos y los procedimientos de esta medicina.

En definitiva, la base de la práctica médica africana se resume de este modo: curar el espíritu para curar el cuerpo. La música en vivo evoca o resalta la fuerza comunitaria empática. Al experimentar la vinculación espiritual con la comunidad, gracias a las artes sonoras, refuerza la disposición a superar la adversidad y los problemas de salud. Así, el teatro terapéutico africano suele verse implicado activamente en la participación de la comunidad, movilizada por la música. La energía somática generada en el baile de la masa también resulta una fuerza sanadora.

Las energías intangibles del sonido en directo y del teatro producen efectos palpables que repercuten en el enfermo. La concepción y la producción de música con propósitos terapéuticos no es algo aleatorio. El proceso se fundamenta en los principios teóricos y el procedimiento sistemático creativo-escénico, incluso si es espontáneo. La forma, las estructuras, la textura, la entonación vocal, el ambiente instrumental y la ejecución se racionalizan para engendrar un bienestar espiritual y, por consiguiente, psico-fisiológico.

### **La ciencia de las estructuras musicales**

Las intenciones humanas, así como contextuales, conforman la premisa teórica que enmarca la lógica creativa de cualquier estilo musical africano. La teoría creativa de la música indígena se orienta, pues, hacia la persona. La gramática compositiva apenas expone los frívolos objetivos de entretenimiento como primera aspiración creativa,

incluso en los tipos de música personales.

Los elementos musicológicos, así como la instrumentación, son traducciones/trans-formaciones sónicas de ideas comunitarias, estructuras y relaciones que, en sí mismas, no son musicales. En general, los lenguajes musicales compilan racionalizaciones y ejecutan normas con el objetivo de humanizar al individuo y vincularlo a la humanidad.

El ejemplo del arco musical, de la mbira o de una canción de consuelo es un tipo de música personal, que invariablemente evoca una comunidad en las estructuras temáticas. Es este tipo de música personal, el músico suele incorporar una sección de coro, que representa la energía comunitaria, una imaginada participación, mientras crea y desarrolla elaboraciones espontáneas de la sección no acompañada del tema. El significado humano de la parte del coro es que el individuo necesita la solidaridad espiritual y emocional de la comunidad como base donde negociar la propia expresión. La característica humanista que encontramos en otras construcciones melódicas o armónicas africanas es que un individuo debe reconocer a la comunidad, real o imaginada, mientras explora de forma creativa su autoafirmación.

Así, el músico tal vez esté físicamente sólo, pero interacciona con una comunidad a nivel espiritual para expresar la emoción y, de este modo, obtiene bienestar espiritual apoyado por la empatía del grupo. Por el mismo motivo, la actuación tradicional fuerza a que todos los participantes compartan el bienestar psico-físico ofrecido por las artes musicales indígenas al compartir varios grados de participación activa.

En determinados esquemas performativos, es evidente que la ciencia musical en el África tradicional cumple con sus funciones psiquiátricas y psicológicas, al gestionar las condiciones psicológicas y la personalidad anómala. Los casos de locura y psicosis no congénitas eran escasos en el África tradicional debido a estas prácticas terapéuticas, así como a las medidas prácticas que proporcionaban seguridad social/emocional donde se priorizaba la prevención, a diferencia de la ciencia médica paliativa, y se racionalizaba en las prácticas artísticas musicales en directo. Debe señalarse que la conceptualización africana de las artes musicales, generalmente, ayuda a formar una disposición mental favorable a la vida, a las relaciones interpersonales y a la convivencia. El sonido es una fuerza espiritual que energiza y enriquece la mente.

El baile, que surge de la conformación de estructuras musicales, nutre al bailarín, que en consecuencia imbuye espiritualidad benévola y accede a la sanación psicoterapéutica. Se manifiesta también en la acción dramática, que representa ideas

abstractas así como fuerzas y seres sobrenaturales o de la naturaleza mediante trajes, máscaras, objetos y acción. Esto consigue la interacción entre los humanos y las manifestaciones ultramundanas, con el propósito de modelar la disciplina mental y las condiciones socio-espirituales.

## **Espacio**

La conformación de las estructuras musicales que abordan el estado mental de los ejecutantes y actores concuerda con la filosofía dual de la cosmovisión africana sobre el espacio: las energías afectivas del espacio abierto (ubicando la mente) y el espacio agrupado (sustituyendo la mente o el ego consciente). La ciencia de la psicología del espacio se aplica al abordaje metafísico de la sanación psicológica e induce a la estabilidad de la psique.

La ubicación de la presencia psíquica o ego consciente induce a un estado de otredad de la conciencia (*other-consciousness*), mientras que el desplazamiento de la presencia psíquica podría producir estados de alteridad de la conciencia. Los objetivos en pro de la vida y la salud del espacio artístico logran la sanación de indisposiciones psicológicas en diferentes categorías y disposiciones de los participantes. En la práctica, la potencia del espacio puede aplicarse para inculcar esta otredad, así como para la formación o reformación de actitudes, liberar un ego inhibido o restringir un ego agresivo. Proporcionar espacio para el otro, con el objetivo de integrar una personalidad creativa o expresiva en las estructuras melódicas y melorrítmicas, fuerza la percepción interpersonal, la cual tempera el exceso de personalidad a la vez que corrige la introversión. La evocación y manifestación de la realidad intangible es posible cuando el espacio prácticamente se elimina, como resultado de impulsos melorrítmicos/rítmicos agrupados. De ello es un ejemplo los tipos de artes sonoras terapéuticas sangoma/inyanga en las sociedades del sur de África, cuya densidad y textura sonora no deja lugar para la inserción de la personalidad o ego consciente. Los impulsos agrupados no permiten respirar la mente de los participantes/pacientes susceptibles. La presencia psíquica se olvida al priorizar el viaje más allá de uno mismo. El contacto con los espíritus ultramundanos sucede cuando se llega a un estado de conciencia substituida. Entonces, la esencia de este espíritu consigue dirigir la psique, el cuerpo y el comportamiento de un médium humano con el propósito de transmitir la

comunicación deseada, realizar una curación psico-física o ejecutar cualquier otro servicio extraordinario.

### **La ciencia de la tecnología de los instrumentos**

La investigación científica nutre el diseño, los materiales y la construcción de los instrumentos indígenas, sus peculiares timbres y las vibraciones sónicas. Nada es aleatorio en la elección de los materiales, así como en la elaboración de estos instrumentos utilizados con específicas intenciones sociales/políticas/religiosas/terapéuticas.

Habitualmente, los objetivos terapéuticos están implícitos en las ciencias y en la práctica de la música africana, junto a otros propósitos sociales-políticos-religiosos. La ciencia de los instrumentos musicales, que incluye la entonación vocal, en general investiga los armónicos toscos o los timbres ásperos. Las resonancias terapéuticas de la vibración bronca que caracteriza a los armónicos brutos de los instrumentos musicales indígenas masajea tejidos, sentidos y órganos de la mente y el cuerpo, ya sea en humanos o animales.

Las energías circulan por los terrenos ásperos del entorno así como por el cuerpo para influir en él. La purificación, el refinamiento y la aparente sofisticación contienen escasa virtud y poca esencia terapéutica o cualidad espiritual. En este sentido, los materiales para construir instrumentos, como la fibra áspera para el arco, o el hierro fundido para cascabeles y mbiras, generan armónicos poco refinados. Esta resonancia distorsionada evoca las realidades tangibles, que complementan las estructuras temáticas/armónicas en el sonido musical utilizado con objetivos terapéuticos. La sanación natural es un proceso gradual o discreto, pero holístico y duradero, hacia el bienestar.

Los objetos utilizados en el ritual, musicales o de otro tipo, se impregnan con fuerzas que impactan en la mente humana y, por consiguiente, en la salud. Transmiten energías, que son realidades intangibles efectivas en las prácticas terapéuticas indígenas, desde el diagnóstico o aclaración metafísica de las causas y los efectos (la adivinación preceptiva) hasta su tratamiento.

En este artículo hemos querido subrayar brevemente las bases humanas y sociales de la creatividad artística sonora, su producción y su utilización en África, con especial

énfasis en la ciencia médica indígena. El procedimiento terapéutico es científico, e incorpora la ciencia metafísica de la espiritualidad. Las peculiares estructuras de forma, textura, dinámica de la ejecución y tecnología del instrumento musical se basan en formulaciones teóricas sistemáticas, que pueden contribuir a la modernidad si se entienden correctamente. Este discurso se ha centrado en la racionalización de las artes musicales en directo y en su práctica médica. Las culturas africanas comparten conceptualizaciones comunes sobre el arte musical, las intenciones humanas/sociales/contextuales, los principios teóricos, las formulaciones estructurales-texturales y las prácticas performativas a nivel subestructural.

Al negociar la modernidad, es importante, pues, reconocer que la investigación científica indígena, su actitud y sus métodos —físicos (materiales) y metafísicos (materialidad intangible)— han marcado las prácticas humanas autóctonas de África durante milenios antes de cualquier contacto con otras culturas fuera del continente. El talento de estas prácticas continúa siendo viable. Para no mancillar estos logros, resulta imprescindible reconocer las bases filosóficas, teóricas y humanistas del legado musical indígena en la construcción de la representación contemporánea, en los estudios de investigación y en las prácticas sociales. Las ciencias indígenas, y su puesta en práctica, aseguraron la supervivencia en África durante milenios. Las artes musicales en directo ocupan un papel central en la medicina al evocar las fuerzas afectivas-efectivas al mismo tiempo que generan y mantienen la dimensión espiritual del ser humano.

---

El autor elabora sus ideas y exposición de los hechos a partir del conocimiento indígena africano y, por ello, no proporciona referencias. El artículo es el resumen de una conferencia pronunciada en las jornadas sobre musicoterapia del Departamento de Música de la Universidad de Pretoria (Sudáfrica) en 2005. *Traducción de Africaneando.*

*\*Meki Nzewi es profesor de Música Africana en la Universidad de Pretoria. En los últimos cuarenta años ha desarrollado su carrera en el estudio de la teoría creativa de las artes musicales africanas. Ha escrito fecundamente sobre los aspectos filosóficos de esta disciplina, publicados en cuatro libros y numerosos artículos. Además, también es autor de varias obras de teatro, musicales y óperas, una novela, trabajos para radio y televisión y poesía. Es el fundador y director de la Ama Dialog Foundation for African Traditional Arts en Nigeria. Web personal: [www.mekinzewi.com](http://www.mekinzewi.com).*

**El arte igbo.**

**Un estudio a partir de la novela**  
***Todo se desmorona* de Chinua Achebe**

Gemma Solés Coll

**1. Introducción: *Todo se desmorona* como ventana a la cultura igbo**

La primera y más famosa novela del célebre escritor nigeriano Chinua Achebe, es el reflejo de la entrada de los colonos blancos en el continente africano, causando profundos cambios en la vida de sus poblaciones. La historia empieza con anterioridad, relatando de forma brillante y a través de distintos personajes, enmarcados en la aldea de Umuofia y más tarde en Mbanta, aspectos culturales de los igbos que van desde las instituciones políticas tradicionales, los roles sociales de las mujeres y los hombres, los sistemas de redistribución de bienes, los sistemas de justicia, moralidad o filosofía.

La obra fue escrita a finales de los años 50, cuando Nigeria estaba a punto de lograr su independencia de Inglaterra. Con especial énfasis en las raíces democráticas de la cultura igbo (1), Achebe arremete en la última parte del libro contra la visión errónea que los blancos de la época tenían de las culturas africanas, dejando relucir su prepotencia y el desprecio hacia las normas del clan, que los consideraba incivilizados. Aunque han pasado ya varios decenios desde entonces, el esfuerzo que los occidentales debemos hacer a la hora de comprender las culturas africanas continua siendo abismal, pues nuestro entendimiento está lleno de clichés e ideas preconcebidas.

Achebe desvela en *Todo se desmorona* (*Things Fall Apart*) la riqueza de una cultura, la igbo de Nigeria, y abre una ventana al universo de sus gentes, sus sistemas de pensamiento y sus producciones culturales, ayudándonos a entender desde dentro, la sociedad que describe.

### **1.1. Reflejo histórico: tradición-modernidad**

Aunque la novela refleja el momento en que los europeos entran en Umuofia a través de la imposición de la religión cristiana como verdad única y absoluta, este momento se ha interpretado históricamente como el desvanecimiento de los ideales tradicionales en pro de los ideales modernizantes. A pesar de todo, las fronteras entre ambos aspectos dentro de las distintas culturas africanas, y la nigeriana en particular, se nos presentan difusas y porosas.

Si se entiende el par tradición-modernidad tal como lo hicieron algunos ideólogos racistas de la época, atribuyendo lo tradicional en África a un estancamiento histórico, el autor muestra varias veces que, como en cualquier cultura, en el universo igbo el cambio es posible y acontece. Achebe tira por el suelo uno de los mayores mitos en torno a África: el mito del estancamiento natural de los africanos. Stephen Ellis y Gerrie ter Haar dicen al respecto que “en África y entre los africanos la transmisión de una cultura propia e inmutable de una generación a otra no es mayor que en otras partes” (2).

Aun así, la tradición tiene un peso crucial en la novela, con escenas tan escalofrantes como el asesinato de Ikemefuna (3), tres años después de vivir con la familia de Okonkwo, sólo para vengar los pecados cometidos por su clan. También encontramos escenas asombrosas como el ritual que obliga a abandonar a los gemelos recién nacidos, así como a los enfermos infecciosos, en el Bosque Maligno. Ahora bien, este tipo de prácticas se presentan como rituales para evitar la guerra entre clanes, siendo por tanto, reconciliadores y preventivos. También aparecen en la obra rituales sobre los cuerpos de los hijos muertos, que son nombrados obanje (niños que vuelven siempre a los mismos padres y mueren repetidas veces), como es el caso de Ezinma, hija de Okonkwo. A través de una serie de hazañas como la del rapto de la niña por parte de la sacerdotisa Chielo para llevarla ante el altar de Agbala (4), se consigue que Ezinma (5) sea la primera de nueve hijos que sobreviva.

Aunque la obra no emite ningún tipo de juicio de valor respecto a estos episodios, sí que se producen consecuencias que explican la trama de la historia. Por ejemplo, una consecuencia clara del asesinato de Ikemefuna es la posterior adhesión de Nwoye a la fe cristiana, así como de Nneka, quien había parido gemelos, y otros personajes que se ven afectados por aspectos tradicionales del clan. Y a pesar de la tragedia que esto significa



para Okonkwo y para el clan en general, Achebe no demoniza a los cristianos conversos, ni siquiera a los europeos, y no contrapone tradición a modernidad por el simple hecho de que los conversos, al ser hermanos y miembros del mismo clan, son intocables y se los debe respetar.

La tradición, como muestra la obra, encuentra formas de perdurar en el tiempo y preservar la identidad de la población. Estas formas las encontramos en el arte. Los mitos fundacionales, las creencias religiosas o instituciones políticas quedan reforzados a través de rituales y ceremonias de culto a los ancestros, donde la oralidad juega un papel fundamental como vehículo para la educación. Para entender estos aspectos de la cultura igbo, vamos a hacer una incursión en el universo artístico de esta cultura a través de los datos que Achebe nos aporta en una de las novelas más importantes del África contemporánea, a pesar de tener tantos años: *Todo se desmorona*.

## **2. El arte africano**

Uno de los problemas de realizar un estudio sobre el arte en el contexto de la obra en cuestión, es toparnos inevitablemente con un conflicto: un contexto histórico y cultural distinto al de la tradición occidental. Esta tradición, que reconoce la universalidad (6) del hecho artístico, ha hablado en términos evolucionistas de “arte primitivo”, “arte tribal” e incluso de “arte exótico”, “mágico” o “étnico” para referirse a los objetos artísticos más allá de sus fronteras. Si queremos ser objetivos en esta exposición, debemos asumir un cariz de antropología social del arte, tal como nos aconseja Alfred Gell (7), y defender la postura de que el arte es un “instrumento de la acción social”, “un sistema de acción” que representa la mediación de los objetos artísticos en el proceso social. Gell llega a la conclusión de que los objetos artísticos y los actos artísticos, referencian alguna cosa ajena a ellos mismo. Y esto es precisamente lo que nos interesa para entender los rasgos culturales que manifiesta el arte igbo. No hablaremos de objetos o actos artísticos como meros reflejos, sino siempre en referencia a otros aspectos culturales donde se inscriben, a los que referencian y a la vida social de la que forman parte.

Nkiru Nzegwu (8) concibe el arte africano como implícitamente relacionado con otros aspectos de la vida; orientado a la comunidad. “El arte tiene un propósito social y puede influenciar las cosas” decía Granqvist (9), y como tal, el objeto de su estudio es la

relación entre los objetos creativos y la vida social. Achebe le da un sentido a la belleza del arte, la poesía y la música igbo mostrando sus relaciones con las instituciones más importantes del clan. A lo largo de este trabajo vamos a ir describiendo distintos aspectos como la decoración de las paredes o de los cuerpos, los cortes de pelo, la música y la danza en los rituales, o el uso de las palabras en los proverbios como moralizadores porque, como muestras del arte igbo, son la expresión de un sistema filosófico de creencias religiosas propias. Por lo tanto, para entender el arte igbo será necesario despojar nuestras mentes de los prejuicios estéticos y de los cánones occidentales que ya hemos apuntado, e intentar entender de forma holística lo que el arte africano nos muestra.

A pesar de todo, una definición del arte no puede escapar a las determinaciones culturales, por lo tanto no podremos aportar una de carácter unívoco, y debemos afirmar que no existe una definición del arte común para todas las sociedades, y que la pretendida universalidad es una mera ilusión. Los rasgos definitorios del arte dependerán de la utilidad de sus objetos o creaciones artísticas. Claude Duchet dice que “toda creación artística es también práctica social y por ende producción ideológica” (10), y por ello definiremos también algunos conceptos estéticos.

En definitiva, pese a su gran diversidad, el arte africano se puede entender a través de varios rasgos comunes, sobretodo el de la creación social de la que forma parte el artista como partícipe de necesidades religiosas (11).

En África el arte es una dimensión fundamental de la cultura y se expresa a través de distintos temas (12) que iremos tratando en los siguientes apartados.

### **2.1. La funcionalidad del arte**

El objeto artístico no puede ser considerado sólo desde una perspectiva estética, o desde la premisa del arte como fin per se, sino en relación a una utilidad específica, sus ideas religiosas y morales, etc.

El profesor Balla Essomba ofrece una definición muy esclarecedora diciendo que “el arte africano tradicional es una vasta enciclopedia donde se lee la sabiduría del pasado, el conocimiento científico, la concepción del mundo y del hombre, la religión, la sociedad, el trabajo de todos los días y la artesanía, los juegos y el entretenimiento y sobre todo la historia del pueblo, creando continuidad en el tiempo.” (13)

En casi todas las lenguas de África, “bello” y “bueno” se relacionan con la eficacia, no con el placer desinteresado, ni al arte por el arte o, como fin en sí mismo, como puede suceder en Europa. La obra de arte africana es acción, es significado mucho más allá del objeto físico.

Uno de los máximos precursores de la “Negritude”, el senegalés Senghor, decía que la función del arte africano no apunta tanto a una finalidad sino a un sentido (14). La funcionalidad de la obra de arte o del hecho artístico, decía, es una de las características principales de todo arte africano. Con ello se refería a que el arte es colectivo y utilitario, “de todos y para todos” (15) y que, en comparación con el arte occidental, caracterizado por su individualismo, se trata de otro tipo de arte (16).

El keniano Ngugi wa Thiong’o, en la obra *Decolonising the Mind*, habla del arte comunitario desde una perspectiva marxista, y no “tradicional” en el sentido en que lo hemos descrito anteriormente. El arte sería el resultado, el reflejo, de la sociedad como corolario de todas las esferas de la vida de ésta. Ngugi no hace más que seguir la tradición cultural africana cuando afirma que “el arte no puede estar separado de la sociedad sin que corra el riesgo de perder su sentido y función” (17). Algo similar dice Yanagi (1978) al referirse al arte de la cerámica: “sólo encuentra su expresión completa cuando se asocia a su utilidad”(18). Yanagi argumenta que el objetivo de los artesanos está relacionado primeramente con la utilidad, no con el ornamento, que le confiere nobleza y dignidad.

En la misma línea, según la camerunesa Monique Nomo Ngamba, la función del artista tradicional africano, así como la del artista moderno, es la de ser “un heredero, un transmisor de la literatura, un guardián y un libertador. Es el portavoz de la sociedad en la que vive. Para ello, comparte con dicha sociedad las penas y las alegrías. Por la misma razón, no se considera como un individuo aparte, sino como representante de la comunidad. Es la expresión permanente del arte vivo.”(19)

Pero si queremos analizar de forma completa el tema artístico africano no sólo debemos analizar el discurso del arte como “funcionalidad”, sino los aspectos estéticos que éste contiene.

Como argumentó Clifford Geertz, el “hablar de arte” no ha sido frecuentemente documentado en las sociedades no-occidentales, porque sus gentes lo hacen de forma distinta a como lo hace la crítica de arte occidental (20), y por lo tanto tenemos que abrir nuestras mentes para adoptar discursos distintos, y no perder de vista el objetivo

de nuestro ensayo.

## **2.2. Algunos conceptos estéticos previos sobre arte africano**

La estética es una rama de la filosofía que trata sobre la naturaleza de la belleza, el arte y el gusto. Si como ya hemos dicho, el arte africano está orientado funcionalmente a la comunidad, con propósitos de significado más allá de la belleza de las apariencias, debemos decir que la estética estará también en relación directa a su función, considerándose bello y bueno si se utiliza correctamente para representar, ya sea el poder divino en la rítmica, los ritos de sacrificio...

Los antropólogos, etnólogos y filósofos han seguido distintas sendas para explicar el arte africano (21):

- a) La senda tribal: Explica el objeto de arte africano en función de la tribu, atribuyéndole a ésta ciertos rasgos psicológicos particulares.
- b) La noción de comunidad (reducida comúnmente a la escultura y pintura tradicionales): Explica el objeto de arte africano en función de la comunidad, con lo cual se asume el anonimato de las autorías, para hacer prevalecer la tradición de la tribu, la originalidad de un estilo concreto...

Para poder desenmarañar el entramado epistemológico que comporta un análisis de la estética africana, debemos entender los aspectos que Bidima retrata para hablar de estética africana:

i. La trampa del dualismo subjetivo/objetivo: En relación al arte africano como transmisor de la historia de una sociedad concreta, debemos quitarnos de la cabeza la distinción entre la objetividad de la obra de arte y la subjetividad de la sensibilidad creadora, por el hecho de que la estética estudia la relación entre los dos aspectos, que van unidos. Tendremos que fijarnos en las “mediaciones”. “La imagen y la música se definen como nodos en relación” (22) entre lo individual y lo colectivo. “La obra de arte es un relevo que suple a la palabra humana cuando esta llegó a su límite”(23).

ii. Sociología entre la estética y la geografía tribal: La sociología tiende a elaborar

análisis prematuros basándose en clasificaciones del arte según zonas geográficas. Jean Gabus identifica la “escuela sudanesa” (dogón, baoulé, malinké, mossi...) de estilos cóncavos y curvilíneos; la “escuela atlántica” (yoruba, bapende...) y la “escuela oriental” (Bakuba, Baluba). En cambio, Leiris, unifica el arte africano en una única categoría diciendo “el arte negro es un arte anti-idealista, mientras que el arte griego es un arte idealista que parte de una individualidad concreta que trata de idealizarse. El arte africano... parte de una idea general que se concretiza”. El “arte negro”, bajo este prisma, es un malentendido, ya que utiliza un término racista basado en la pigmentación dérmica. Además, la variabilidad de estilos que puede poseer un mismo grupo étnico impide poder encasillar o reducir estilos concretos a identidades concretas.

iii. La trampa de las “esencias”: En la tradición idealista platónica, lo bello como manifestación sensible nos remetía a lo bueno como fundamento último, esencia y principio de su justificación. Como reflejo de este idealismo, buscamos un fundamento explicativo del arte africano, encontrándolo en lo sagrado, lo religioso. Pero no podemos hablar de “estética africana” sino de “estéticas africanas” en plural. Senghor, en este sentido, encuentra el fundamento último en “la noción del ritmo”. “El ritmo es la arquitectura del ser, el dinamismo interno que le da forma, el sistema de ondas que lo dirige a los demás, la Expresión pura de la fuerza vital (tal y como la entendía Placide Tempels)” (24). El arte, según esta definición, consistiría en representar las fuerzas a través de las formas y comportaría un dualismo: objeto de arte africano / metafísica del ritmo vital que lo fundamenta; arte/ religión que lo legitima; superposición pintura / realidad exterior... Pero debemos considerar que por ejemplo, en el arte musical, los textos melódicos tienen elementos lúdicos, sagrados, políticos o pedagógicos a la vez, y el querer encontrar la esencia es en todo caso un mero reflejo del esencialismo e idealismo occidentales.

El acto de creación es otro aspecto importante a la hora de hablar de arte. Uno de los puntos que trataremos más adelante es el del mito, pero en referencia a su relación con el acto de crear, cabe hacer mención específica de éste en el presente apartado. El mito parte de una historia imaginaria para imitar, fortalecer o incluso corregir la realidad. En este sentido, el mito puede servir para idealizar un arquetipo o bien para criticar el presente, pero la mayoría de etnólogos están de acuerdo en que existe una relación

directa entre el cosmos y la creación artística a través del mito, una identidad naturaleza-humanidad. Es lo que se ha llamado monismo ontológico (no confundir con monoteísmo).

Otro aspecto muy importante es el que se refiere a la música. Junto a ella, encontramos otro aspecto crucial, lo inaudible (lo que no se escucha): el silencio. Esta duplicidad está en todas partes. Para los africanos el aspecto “inaudible” está muy ligado a la voz. El eco de la voz está en el límite entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos: el mundo del entre-dos, que sugiere una estética del impasse. Esto está extremadamente ligado a los ritos de iniciación. “El silencio para un africano expresa la bienvenida de la palabra del otro”(25). No se trata de la ausencia de palabra o sonido, el silencio es el fundamento de cualquier significado. El silencio es el prelude de la palabra o acto de creación. Por lo tanto, el silencio es un elemento crucial del arte.

La visibilidad es otro aspecto ineludible del arte. Así como música y silencio representan una duplicidad de la realidad, nos encontramos con la existencia de otro dualismo: la oscuridad y la sombra. En África no representan realidades negativas, no se trata de ausencia de luz sino de un lugar de entre-dos. La visibilidad es un aspecto extremadamente ligado al concepto de poder en todo el continente africano, existiendo el poder de aquello invisible como algo histórico, a través de lo cual se crea una dialéctica visible-invisible, “indesligable”.

Cabe remarcar como lo Bello y su medio social son indisolubles. Bidima dice “son dos caras de la misma hoja” y “la Belleza en África no puede ser sino un movimiento total”. Remitiendo a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin, dice que debemos mirar la historia a contrapelo y fijarnos también en aquellos que han sido excluidos de las sociedades tradicionales, los marginados. (26)

Otro rasgo fundamental del arte africano es el “exceso”. Es lo que también Bidima relaciona con lo sublime (la hybris), la desmesura. La obra de arte africano es exceso y límite, orden y desorden. Es un intento de unificación de las diferencias, como así de la fealdad; una constante en todos los aspectos que hemos ido enumerando en este apartado. La fealdad, es así “la imagen suprema de lo sublime”.

### **2.3. El arte igbo**

Achebe habla del arte igbo como reflejo de su propio mundo: dinámico, lleno de fuerza y energía, que confiere cualidades de extroversión (va de la privacidad del artista al dominio público) y sociabilidad. Como nuestra aproximación al arte africano, en concreto al arte igbo, va a ser a nivel de cultura grupal como entidad creadora, más que a nivel individual, podemos hablar de “arte igbo” como el conjunto de creaciones artísticas de la cultura igbo, fruto de artistas anónimos.

La palabra “Ike” está en la raíz de la concepción del arte igbo. Significa “esencia”, algo que comparten todos los seres del mundo, todo lo existente. “Mma” es la palabra utilizada para referirse a algo que se considera bonito. Pero la palabra más significativa es la que se acerca más a “arte”: “Nka”, que describe las cualidades que posee el artista. El artista es reconocido por la habilidad de la que dispone y que la gente admira, estando sujeta a manifestarse como otros factores como el estatus social y económico (27).

En cuanto al proceso de creación, en la cosmovisión igbo lo más importante es el concepto de movimiento; cuando la obra ha llegado a su culminación productiva se considera que está en reposo. Debemos entender así, que el valor estético del arte igbo, radica en el proceso de creación y no tanto en el objeto artístico finalizado. El objeto solo tendrá la misión de transmitir la fuerza espiritual, de mediar en el cambio (de lo viejo a lo nuevo, porque el objeto se destruye).

#### **2.3.1. Arte y Liderazgo**

Chike Cyril Aniakor, en *Igbo arts: community and cosmos*, escribe lo siguiente: “Los líderes, ya sean individuos o un grupo de personas, tales como los líderes de culto o los hombres de un consejo de aldea, disfrutaban del más alto grado de visibilidad social a causa de su influencia política, que se sustenta a través del uso de exquisitas obras de arte” (28). Aniakor añade que la prosperidad económica de los líderes políticos les permite adquirir más piezas de arte, a través de las cuales refuerzan su influencia social y su autoridad.

Llegados a este punto debemos preguntarnos cuál es la relación entre arte y poder. Lo haremos a partir de la obra del filósofo surrealista Michel Leiris, quien estudió la

relación entre el arte, lo sagrado y lo político, y concluyó que no se podían separar, por ejemplo, las artes plásticas africanas o las pinturas o tatuajes corporales de las prácticas rituales, religiosas o “guerreras”.

Si bien, hablar de “arte igbo” es algo sumamente genérico, debemos tener en cuenta que los igbo se dividen en diferentes grupos, éstos en diferentes clanes, y estos otros en diferentes poblaciones, siendo Umuofia o Mbanta solo dos de ellas. Las jefaturas no están centralizadas, la aristocracia no es hereditaria y no hay reino, y como nos muestra Achebe, el liderazgo está basado en un consejo del pueblo formado por los jefes del linaje, los viejos, los hombres con títulos, los adinerados... El poder, por lo tanto, es el típico de una sociedad democrática y no estratificada, aunque el consejo solo lo pueden formar los hombres libres.

La diversidad dentro del arte igbo es una constante, como cualquier aspecto de su cultura, pero hay algunas constantes que encontramos en todo el territorio igbo: el arte que se encuentra en las sociedades secretas –más típicas del norte- y el de las sociedades de títulos (por ejemplo, de títulos guerreros) –más típicas del sur-. Del último grupo son las sociedades Ozo.

En más de un pasaje de la obra se nos citan los Ozo. Cuando Ikemefuna –que no era un hombre libre- es trasladado lejos de Umuofia para ser asesinado, por ejemplo, se describe el batir del ekwe (29) de algún clan ajeno –el aire, dice Achebe, quedaba preñado de mensajes en un lenguaje esotérico-, y se dice que por el ritmo del batir debe tratarse de una danza en la ceremonia de posesión de algún título de dicha sociedad. El título en sí representa prestigio social, puesto que para adquirirlo se debe poder hacer frente a su precio, a sus rituales y a los cánones morales, de los cuales será garante, además solo podrá adquirir el título Ozo un hombre libre. El mayor título es el de Ozo, propiamente dicho, que es el más alto dentro del consejo de viejos, el más alto grupo de aristócratas.

Okonkwo podía aspirar a dicho título porque poseía los requisitos indispensables para acceder a dicho grupo: ser hombre libre y ser un labrador eficiente –poseía tres graneros de ñames, lo cual denotaba riqueza, y tres esposas- (también podría acceder cualquier hombre libre que fuera un gran comerciante o vendiera vino de palma). Al ser parte del consejo, el título de Ozo da representación a la familia de la cual proceda el escogido, dentro de la comunidad. Pero el título de Ozo no solo otorga privilegios sino que se le piden una serie de aptitudes que se tornan en obligaciones: honestidad y



sinceridad. Se dice que aquel que se inviste con un título de estas características “sacrifica su lengua para hablar solamente la verdad” (30). Esto ilustra con nitidez el papel político de esta institución y el nivel de restricciones y vigilancia al que se someten las personas que forman parte de esta esfera de la sociedad, pues su comportamiento será siempre revisado para que se cumplan las normas de veracidad y para que sirva a la comunidad, más que para que la comunidad le sirva a él.

### **2.3.2. Literatura y Arte de la Oralidad**

«La oralidad –dice Cécile Leguy- debe ser considerada como una modalidad de civilización mediante la que determinadas sociedades aseguran la perpetuidad de un patrimonio verbal concebido como elemento esencial de lo que fundamenta la cohesión comunitaria.” (31) La literatura oral tiene sus orígenes en tiempos remotos y posee distintos géneros (poesía épica, mitos, narraciones cosmogónicas...). Si bien desde el siglo XVII Nigeria ya poseía escritura árabe para sus producciones lingüísticas, la introducción del alfabeto latino no desbancó nunca la literatura oral, y le sirvió de soporte en la mayoría de ocasiones. De hecho, la escritura no puede suplantar a la oralidad por el mero hecho de que la concepción de la palabra, en África, es el fundamento de la comunidad y de la armonía social, parte de un patrimonio inmaterial indispensable del cual también forman parte actividades como los espectáculos, los rituales, las prácticas en torno a la naturaleza o el universo o la artesanía tradicional, cuyo medio de transporte o de transmisión es básicamente la oralidad.

Un requisito básico para salvaguardar la tradición oral es la memoria, sin la cual la historia no se conservaría ni sería contada con rigor, pues cada persona la contaría de una forma distinta. En este relato de la historia, epopeyas o proverbios son cruciales, y las reinterpretaciones de las personas que las han ido contando, también. Por esto, el conocimiento comunitario integra la imaginación de cada persona que lo cuenta, de cada individuo particular. Es una muestra más de cómo la comunidad integra las diferencias, de cómo lo Uno integra lo Múltiple.

Como dice Achebe, “los proverbios son el aceite de palma con el cual se comen las palabras” (32). El proverbio ayuda a restablecer la moralidad de la tribu. En el libro desfilan muchos proverbios, que ilustran diferentes aspectos de la sociedad igbo, como el que pronuncia Unoka al negarse a pagar su deuda con Okoye antes que otras deudas

más grandes, diciendo “el Sol brillará antes por los que están de pie que por los que están de rodillas”. Pero los mitos también son elementos folklóricos heredados que muestran los productos de la imaginación de los pueblos a los que pertenecen, aquello relacionado con la creación del Universo o historias de tiempos remotos. De esta forma, no solo representan crónicas históricas sino que también explican la interrelación entre las cosas y permiten que las personas comprendan su entorno y las fuerzas que les rodean(33). Visto desde este punto de vista, los proverbios, los símiles... forman parte de una suerte de escolarización.

Hay un aspecto que ya hemos mencionado, pero que es muy importante a la hora de tratar “los proverbios”: el silencio. Como dice Bidima (34) debemos hablar de la “oralidad del silencio” como parte de la literatura, pues “el silencio dice lo imposible”- comenta el filósofo-, pero también representa la economía que moviliza lo emocional, lo pedagógico y lo estético.

El papel más fundamental que debemos tratar para hablar de oralidad es el del personaje del Griot, el especialista en la palabra, cronista, músico y bufón, es el transmisor oficial de la historia oral de su sociedad. A través de él, la historia de los pueblos se puede ordenar más o menos cronológicamente. Aunque el origen de la figura del Griot se sitúa en el antiguo Imperio de Malí, este personaje se encuentra en todas partes de África. El Griot relata “crónicas” de eventos históricos como guerras o acciones valerosas de guerreros de reinos o imperios, pero como los igbo no tienen realeza, nunca ha existido el concepto de un músico-historiador de la corte real. La figura del Griot (“igbo Av”) en tierra igbo, entonces, tiene el sentido de perpetuar la tradición de su población a través de canciones, poesía y otras formas de arte. Sobre todo, el rol de este cronista es el de narrar a través de la poesía la historia de un linaje o de las distintas generaciones de una familia, desvelando detalles de la vida de los ancestros y sus roles dentro de la familia o del pueblo. La labor del Griot igbo se concibe, en suma, como una tarea artística en tanto que es funcional y empodera al grupo reforzando su solidaridad e identidad.

El ritmo es tan importante en la cosmovisión africana que en algunos casos se ha dicho que la palabra rítmica creó al mundo y que, por ello, el arte poético africano prima sobre el arte plástico, pues se le considera puro.(35)

### **2.3.3. Música y Danza**

Siguiendo con el último punto sobre las consideraciones acerca del ritmo, nos sumergiremos en un lenguaje que es muy característico de África: el lenguaje musical.

Como dice Mellitus Nyongesa Wanyama: “La música ofrece un modo de identidad y un canal a través del cual expresar los valores únicos de un grupo” (36). El mensaje vendrá de la mano de la palabra, y la música será su soporte.

La música folk africana, según Oyer (1987), siempre suele ser una actividad de exterior, y además requiere de la participación y el movimiento. “La música necesita todo el cuerpo, no sólo la cabeza” dice la etnomusicóloga, la cual también advierte que es difícil ver un conductor visible en una ceremonia que incluya música o danza. En cuanto a la forma o la estructura de las piezas musicales, Oyer observa que son abiertas, que se componen de patrones que se repiten cíclicamente como el que acepta la cadencia del tiempo, la naturaleza y sus estaciones climáticas o las distintas edades del hombre.

“La música tiene el poder de inducir y crear sentimientos, pensamientos, actitudes e ideologías” (37). El significado de la música se puede dividir según hablemos de “significado inherente” (la configuración de las piezas, la secuencia tonal, acordes, series armónicas o cadencias, y sus relaciones) o “significado delineado” (asociaciones que una cultura adscribe a la música o sistemas de significado social). Según Mans, debemos hacer un estudio holístico que incluya las dos fuentes de significado, a partir de los cuales podremos entender como el significado de la música o la danza mantiene las estructuras y valores sociales tales como temas de género, edad o estructuras de clases; valores religiosos, morales e interpersonales; ideología o políticas concretas; transmisión de lenguas y culturas. Es decir, significados que proyectan identidad.

En este sentido, la danza es la cara pública de los rituales y actividades privadas o secretas, como los rituales de iniciación, de curación o ceremonias de transformación. Las danzas reflejan estructuras y estatus sociales, que aplican los roles sociales en la danza. Algunos significados de las danzas, pero, son reservados a los iniciados a ciertas sociedades secretas. Lo que está claro es que la danza y el movimiento tienen un papel fundamental en la concepción del arte igbo, ya que la inmovilidad es algo que no tiene cabida en su cosmogonía. Hasta tal punto llega esta cosmovisión que, en un ritual fúnebre, los vivos entregan danzando el cuerpo inerte a la tierra. El espíritu del muerto

retornará representado en máscara y el movimiento y la danza serán parte fundamental de toda representación.

En lo que hace referencia a los instrumentos que aparecen en la obra, vamos a citar los más frecuentes para reflejar el ejemplo al que nos referimos, en este apartado, sobre la música y danza igbo: como instrumento de aire vamos a citar la flauta y como instrumentos de percusión, los tambores y el Udu. Aunque aparecen en *Todo se desmorona* otros instrumentos como el Ogene, tocado por Okoye (gran orador que asumió el título de Idemili –tercero en importancia en el país-), vamos a centrarnos en los tres ya citados.

En primer lugar, vamos a hablar de la flauta, ya que el padre (Unoka) del protagonista principal de la obra (Okonkwo) era un músico que tocaba la flauta. A pesar de que el libro lo pinta como un perezoso, malbaratador, deudor, mujeriego, flaco, cobarde... y otros adjetivos que lo tildan de fracasado y pobre, su amabilidad y el hecho de ser músico, entrañan para este trabajo una gran figura. También aparece la flauta en relación a otro personaje de la obra, Ikemefuna, que no se dice que la tocara sino que construía flautas con tallas de bambú y hasta con hierba de elefante. Aprovechando para hacer un recuento de las diferentes ocasiones que aparece este instrumento en la obra de Achebe, diremos que de la casa de los egwugwu (los nueve espíritus enmascarados del clan, los nueve clanes de Umuofia, uno de los cuales estaba representado por Okonkwo) salía el sonido del tambor, el gong metálico y la flauta durante el culto más poderoso y secreto del clan.

Christian Onyeji (38) nos habla de la Oja, la flauta de madera igbo como el instrumento aerofónico más utilizado en tierra igbo. Se trata de una flauta soplada, susurrada, como las más viejas y originales flautas, que se suele tocar a dúo pero que se puede tocar individualmente a modo de melodista. La Oja está formada por tubos cilíndricos, normalmente abierta por cada lado, que suena soplando desde la parte superior. Como instrumento, se puede emplear tanto en ceremonias con música como con danza, y contribuye a adquirir un timbre estético muy particular de la música igbo. Pero fuera del círculo musical puede adquirir un rango de instrumento-hablador, que imparte saludos y plegarias en ceremonias de distinta índole.

Un aspecto muy interesante de este instrumento es que intérprete y compositor en el Oja no tienen distinción (Nzewi, 1997). La creatividad de cada intérprete queda de esta manera incluida en la sabiduría de una melodía tradicional, y la dualidad intérprete-

compositor desaparece. Si el Oja normalmente es interpretado por dos, tres, cuatro o más músicos juntos, lo que importa no es tanto quien inventó la melodía sino de qué manera cada músico la interpreta. Esto tiene relación directa con aquello de lo que hablamos con anterioridad y que tiene que ver con la capacidad y habilidad de cada artista, de cada músico, como el aspecto máspreciado en la cultura igbo.

Pero tal y como hemos dicho, el tambor no sólo es un instrumento crucial en África, sino “el instrumento africano por excelencia”. Se dice que los ancestros hablan a través de los tambores, fijando el ritmo o, en otras palabras, que los tambores tienen voz, que hablan. En la obra se nos explica que en los campos de cada aldea, llamados Ilo, se celebraban ceremonias y bailes. En la Fiesta del Ñame Nuevo (39) los tambores tocaban el baile de lucha (“ritmo rápido, ligero y alegre que llegaba flotando en el viento”). Empezaban a tocar al mediodía aunque la lucha daba comienzo en el ocaso. Los tambores se nos presentan dispuestos de cara a los ancianos -o Ndichie- y notables de la aldea, que se sentaban en sus asientos llevados por sus hijos o esclavos, en medio del círculo de espectadores de la lucha.

También en otro fragmento se nos describe una escena donde en la muerte de Ezeudu, se tocan los tambores de la muerte, se dispara el cañón y los fusiles, y repican los machetes al saludo de los guerreros entre sí (Ezeudu había sido un guerrero). Un refrán que se emplea en Umuofia anuncia que “según baile un hombre, así se tocan los tambores para él”, con lo cual, en el entierro de un guerrero se tocarán los tambores acordes a lo que éste fue.

Sobre la utilidad de los tambores, en otro fragmento Achebe se refiere a ellos diciendo que sirven para comunicarse con las aldeas vecinas, y es que ya hemos relatado como con el repicar del tambor, los vecinos se enteran de cosas que están sucediendo a sus vecinos, las ceremonias que están celebrando o si hay una asamblea urgente... El tambor habla y según Diana y Picotti, los africanos no diferencian fundamentalmente el ritmo de la poesía, la cual conciben como “una prosa más fuerte y regularmente rítmica; la misma frase puede transformarse en poética si se acentúa el ritmo, expresando con ello la tensión del ser.”

Volviendo al instrumento que hemos anunciado al principio, vamos a centrarnos en el Udu. En igbo, Udu tiene dos acepciones: pote y paz. Originariamente el Udu servía para transportar agua pero con el tiempo se le hizo un agujero y se convirtió en instrumento. No sé si por el rol de la mujer en el transporte de agua, o por mera casualidad,

el instrumento se toca principalmente por mujeres. Esto lo hace muy particular y característico, y además se considera un instrumento muy especial por el hecho de emitir sonidos con cualquiera de sus partes (idiófono): la principal, el cuello y el agujero de la pared.

#### **2.3.4. Vestimenta, Peinados y Tatuajes**

En cuanto a los tejidos, Jean-Godefroy Bidima dice que la estética privilegiada es la de la disimetría. "Esta estética privilegia la multiplicidad de la iconografía por encima de un concepto de Belleza unívoco y armonioso. Lo bello es aquí asimétrico, aleatorio, inacabado, vacío y múltiple". Esto desmiente, según Norbert Elias (40), la visión de que el artista africano quiere reproducir la visión arquetípica. Los artistas, así, seguirían unos patrones y unos modelos, pero no por necesidad sino por otras causas relacionadas con el sentido estético o la utilidad.

Un aspecto básico a tratar en este apartado son los Ichi o escarificaciones iniciáticas de la sociedad suprema Ozo. Se trata de un símbolo de pertenencia al estatus superior, a la sociedad iniciática. Anteriormente, solo los hombres podían lucir estos tatuajes, como muestra de grandes hazañas y logros: por ejemplo haber matado enemigos en tiempos de guerra. Pero como no sólo los guerreros pueden adquirir títulos de Ozo, los Ichi simbolizan coraje, ingenio, inteligencia, valentía y otras cualidades (41) asociadas a la sociedad en sí, y son adquiridas durante la iniciación, donde se aprenden los secretos y las verdades que tendrán que ser transmitidas, y que solo se podrán compartir con los demás iniciados.

Otro aspecto muy característico es el de los peinados. Tanto la manera de arreglarse el cabello como la vestimenta utilizada, son dos aspectos básicos que marcan y describen el género. Las mujeres normalmente llevan el pelo trenzado, como en la mayor parte de África, y los hombres lo suelen llevar corto. Los hombres suelen lucir pantalones tradicionales y las mujeres se cubren con envolturas o telas, o bien directamente con vestidos. Otra diferencia entre hombres y mujeres a la hora de vestir son los agujeros en las orejas, que las mujeres ostentan generosamente. (42) Hay un pasaje de la obra que nos relata cuán importante es para las mujeres trenzarse el pelo: una semana antes de la siembra, cuando ningún hombre puede dirigir una palabra altisonante a otro vecino para no airar a Ani, la diosa de la tierra, y así obtener una buena cosecha, Ojiugo se fue

a tranzar el pelo y no volvió a tiempo para cocinarle a Okonkwo. Enojado, éste le propina una paliza que será muy mal aceptada por el clan, ya que ello quebrantará las normas de tener paz durante una semana.

Durante las Fiesta del Ñame Nuevo, las esposas de Okonkwo restregaron muros y cabañas con tierra roja para que reflejaran luz, encima pintaron dibujos blancos, amarillos y verde oscuro. Aunque esto sea algo característico de arquitectura, nos interesa remarcarlo aquí en el contexto de la fiesta en cuestión, pues ellas, las mujeres de Okonkwo, se pintaron con madera de cam y se hicieron dibujos negros en vientre y espaldas, mientras a los niños les afeitaban el pelo haciendo dibujos. En la muerte de Ezeudu, por otro lado, los hombres llevaban faldas de rafia ahumada y el cuerpo pintado con tiza y carboncillo. En otro ritual, que se relaciona con el culto a los egwugwu, se dice que los espíritus llevaban el cuerpo de rafia ahumada, una cara inmensa de madera pintada de blanco, con dientes enormes y cuernos, con campanitas y cascabeles atados a muñecas y pies. En las ceremonias o celebraciones se pintaban el cuerpo con madera de cam roja y se hacían dibujos con Uli. Peinaban con cuchillas a los niños y en las bodas (se relata la de Ibe, hijo de Obierika) las mujeres casadas llevaban sus mejores galas y sargas de cuentas en la cintura, junto con ajorcas de latón en los tobillos.

También aparecen en la obra la figura de las jigida, cuentas que se llevan en la cintura. Aparecen cuando se relata la historia de Akueke, una niña de dieciséis años, hija de Obierika, amigo de Okonkwo, a quien querían vender a su futuro esposo. Estos atuendos que llevaba Akueke son una muestra de feminidad, puramente estéticos, que no se utilizan en la cocina, pues como advierte la madre de la niña en otro refrán que expresa la sabiduría popular igbo, “la jigida y el fuego no son amigos”.

### **2.3.5. Espectáculos y Máscaras**

Achebe apunta que todas las máscaras representan figuras masculinas. Si no fuera por esto, afirma, se las podrían considerar la forma artística por excelencia, ya que incluyen la danza, la escultura, la pintura, la música, el teatro, la vestimenta, la arquitectura... Habla de la máscara Ijele como “extremadamente extravagante”. Su utilización del movimiento es característica con su concepción de la existencia, y ante una exhibición

de máscaras siempre hay movimiento, danza, que tiene la capacidad de transmitirse a los espectadores.

Las máscaras representan a los ancestros, cuerpos que se han muerto y que retornan a la comunidad representados por éstas. Los portadores de máscaras, aquellos que se esconden detrás de ellas, suele ser gente respetada, hombres reputados, o con títulos, que gozan de suficiente dignidad y conocimientos como para honrar a los difuntos. La aparición de tales máscaras tiene distinto significado dependiendo del tipo de máscaras y del porqué de su aparición. A veces se invocan unos u otros espíritus dependiendo del conflicto que se vive en la comunidad, por eso cada una es sagrada e irremplazable, y demuestra que no existe el estancamiento, la muerte; pues el movimiento de la fuerza vital lo invade todo.

Hay una máscara asignada al rol concreto del Griot, del que hemos hablado anteriormente. La máscara de Inyiagbaoku de los Udi del norte de las tierras Ugbo (43), durante el festival Aju del Ñame Nuevo, visita las casas de la gente, avisa al cabeza de familia informándole de que ha llegado a la morada. Después la máscara relata varios momentos de la vida de la familia a modo de Griot, mientras las mujeres permanecen escondidas (pues no pueden ver la máscara), recordando pasajes de la vida de los ancestros.

Akunna explica que las máscaras de madera son símbolos de Chukwu, el Dios supremo, que creó el árbol de donde salen todas las máscaras. Chukwu hizo los árboles, dice este en la obra, para que los mortales se puedan acercar a él, y los dioses de cada máscara son su mediación. Esto desmentiría la desacertada conclusión de los misioneros sobre que los igbo rinden culto a dioses de madera, pues las máscaras son sólo representaciones de lo que sería un Dios. Y esto entroncaría con las tesis sobre el monoteísmo africano.

### **2.3.6. Escultura y Arquitectura**

Las figuras de barro o de madera que representan a dioses y diosas constituyen los trabajos más representativos dentro del arte igbo. Las casas Mbari son una muestra de la grandeza de su arquitectura. Se dice entre los Awka que la habilidad de trabajar el hierro y la madera que poseen herreros y carpinteros, es una muestra de su don



especial para evocar mensajes de Agbala, el gran oráculo. En las casas con algún miembro Ozo, los paneles de las puertas tienen tallas y taburetes especiales, imágenes de dioses y diosas, emblemas de ancestros... que los distinguen de las demás familias.

La cerámica, y sus distintas formas, denotan un alto sentido del juicio estético y una gran destreza en el seno de la población igbo. Sus formas variadas muestran, además, un gran dominio de las matemáticas. Tal como Okunna expresa “son registros o interpretaciones de los valores y experiencias de la sociedad a través de las habilidades que poseen (los artistas), la Nka” de la que hablamos sobradamente al principio de este ensayo.

### **3. Conclusiones**

Algunos clichés sobre la sociedad africana habrán caído tras la lectura de esta humilde exposición, o al menos eso he pretendido. Enfatizando el papel preponderante que la tradición tiene para esta cultura, nos hemos sumergido en uno de sus aspectos más representativos a la hora de identificar los rasgos identitarios de sus gentes: el arte.

Como hemos visto, al analizar el arte africano hemos llegado a la conclusión de que el arte es algo más que una producción humana, y que ejerce un papel importante en la vida social, determinando una cosmovisión muy particular y, en cierta manera, haciéndola inmortal. Es a través del arte de los igbo que hemos intentado definir y describir algunos aspectos culturales de su pueblo que se pueden leer entre líneas en la obra de Achebe, y por ello hemos recalcado la funcionalidad del arte como elemento socializador, educador, comunitario... pero sobre todo como poseedor de sentido.

Hemos seguido la línea descriptiva del arte africano, el arte igbo en particular, como una creación comunitaria, pero no hemos restado importancia al rol de cada artista individualmente y por ello no hemos etiquetado las producciones igbos bajo ningún rótulo identitario (idealista/anti-idealista...) común aparte de "igbo", que lo ubicaría solo geográficamente. En este sentido, ya hemos hecho referencia a que lo máspreciado del artista igbo es el “Nka”, la habilidad esencial de cada individuo, aquello que le permite un proceso de creación único. E igual que el “Nka” es más importante que la propia creación, también lo es el mismo proceso de creación, no ya la obra finalizada.

Hemos visto como la sociedad igbo no es una sociedad igualitaria, y por ello hemos querido incidir también sobre las distinciones sociales en la amalgama de personajes que aparecen en la obra. Hemos visto que hay cualidades que confieren estatus social: tal como un artista será admirado por su Nka, hay títulos honoríficos que confieren privilegios y obligaciones a los miembros de ciertas sociedades iniciáticas como la Ozo.

Hemos resaltado también la importancia de la iniciación para acceder a rangos superiores en la escala de poder, y hemos incidido sobre la importancia del arte de la oralidad en este y en todos los sentidos, para la transmisión de la cultura y de todos sus elementos. La oralidad es un aspecto fundamental en la concepción del arte igbo hasta tal punto que no se pueden comprender el uno sin el otro, ya que su función, su utilidad son siempre compartidas.

Otra fuente de identidad, que también es oral y artística es la música, que hemos abordado junto con la danza, y que hemos vinculado a ceremonias y rituales de todo tipo, pues la música en África, y como no podía ser distinto en la Nigeria igbo, es omnipresente. Hemos visto como el movimiento y la repetición eran constantes en estas formas de arte y que reflejaban una vez más, el refuerzo de unas estructuras sociales, de poder o creencias religiosas e ideológicas completamente indisociables del pueblo en cuestión.

De esta forma hemos ido desgranando los personajes, instrumentos, objetos de culto, muestras de arte de todo tipo, creencias, rituales, etc. que aparecen en la obra, a medida que íbamos explicando cada apartado. De este modo, con la ayuda de ejemplos se han evidenciado todos los aspectos de la obra que nos interesaba remarcar para un estudio del arte igbo transversal, de acuerdo con lo que Achebe nos muestra como la cultura igbo tradicional. Y así podemos concluir de qué manera y hasta qué punto, Achebe nos proporciona información impagable sobre la cultura igbo y algunas de sus representaciones que, más que interesantes, a día de hoy nos parecen absolutamente valiosas.

#### **4. Bibliografía y Notas**

1. AKERS RHOADS, D. Culture in Chinua Achebe's Things Fall Apart. *African Studies Review*, Vol.36, No.2. (Sep.,1993), pp.61-72.
2. ALLIS, S. y TER HAAR, G. *Mundos de poder. Pensamiento religioso y práctica política en África*. Barcelona. Ed. Bellaterra, 2005
3. Ikemefuna no era un hombre libre sino una suerte de esclavo que sirvió de moneda de cambio para restablecer la paz entre dos aldeas. Por eso sus cualidades como persona no le salvarían de una muerte segura, pues representaba la venganza del pueblo de Umuofia ante el asesinato de la hija de Ogbuefi Ezeugo –un viejo y respetado orador, que había sido guerrero, y que por tanto tenía un gran peso en todo el clan-, en el mercado de Mbaino.
4. En el libro, Achebe nos habla de Agbala como el oráculo de las colinas, a quien la gente consultaba ante las desgracias o los problemas con vecinos – cuya sacerdotisa era Chika-.
5. Vale la pena mencionar que Ezinma fue llamada “cristal de belleza”.
6. Aquello que Sally Price describe como la “igualdad” que se dispensa a los no occidentales (y a su arte) y a lo que aludimos con discrepancias y recelo. (PRICE, S. *Arte primitivo en tierra civilizada*. Madrid, Siglo XXI. 1993). El etnocentrismo renuncia a la universalidad del arte y la estética primitivista renuncia al punto de vista antropológico sobre la obra artística, dejando de lado ambos, la antropología del arte.
7. LÓPEZ BARGADOS, A. Prolegómenos para una antropología de los objetos (artísticos) en LARREA KILLINGER, C. y ESTRADA I BONELL, F. *Antropología en un mundo en transformación*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la UB. 2004
8. WIREDU, K.. *A Companion to African philosophy*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004
9. AKERS RHOADS, D. (nota 1)
10. DUCHET, C. (1979) "Positions et perspective", *Sociocritique*, Paris: Fernand Nathan, 1972
11. No queremos decir, como aquellas tendencias generales de principios y mediados de siglo XX apuntaban, que los objetos de arte africanos, que “el arte es un eco de divinidad” (Azevedo, 1974).
12. MENDONGO MINSONGUI, D. Los nuevos soportes de la creación artística: la creación artística africana, de la oralidad a la modernidad. *Arte y nuevas tecnologías : X Congreso de la Asociación Española de Semiótica / coord. por Miguel Angel Muro Munilla, 2004, ISBN 84-95301-88-1 , págs. 808-813*
13. Ibid.
14. SENGHOR, L.S. Der Geist der negro-afrikanischen Kultur, en J. Jahn, *Schwarze Ballade...*
15. BENITO, J. NANZANAS, A.M. La estética del recuerdo. La narrativa de James Badwin y Toni Morrison. Colección Monografías.

16. Cuando hablamos de individualidad, hablamos de la identificación de la „autoría” como como un concepto propio de la modernidad.
17. RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, S. Entorno a los márgenes. Ensayos de literatura poscolonial. Colección Anejos de Cuadernos del Minotauro. Ed. Minotauro Digital. Madrid, 2008.
18. OKUNNA. The stylistic and iconographic consideration of Awha Niagu pottery and the igbo aesthetic evaluation.
19. NOMO NGMABA, M. La narrativa negroafricana poscolonial en lenguas europeas: de la negritud a la crítica moderna.
20. (1983:94-120) en PRICE, S. ¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?
21. BIDIMA, J.G. L'esthétique des arts négro-africains : Pluralité et historicité des imaginaires et pratiques en Guttorm Floistad, vol. 9. Aesthetics and philosophy of art. Contemporary philosophy, ed. Springer. 2007.
22. Ibid.
23. Ibid.
24. SENGHOR, L.S. L'esthétique négro-africaine, en Liberté I, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p.211.
25. BIDIMA. Ibid.
26. Es por eso que uno de los personajes más interesantes de la obra en este sentido, me parece el padre de Okonkwo, Unoka, que además está muy ligado al arte en cuanto que es músico.
27. OKUNNA, E.N. Ibid.
28. Ibid.
29. El ekwe es un instrumento ahuecado que casi todos los hombres aprendían a tocar a bien temprana edad. El ekwe representa una metáfora del cañón, por lo tanto es una forma de representar las dotes guerreras de los hombres.
30. UDEMEZUE, G. Ozo Title Taking in igbo Land South East Nigeria.
31. LEGUY, C. Oralité en Afrique, Maître de conférences à Bordeaux 2.
32. AKERS RHOADS, D. Ibid.
33. NOMO NGAMBA, M. Ibid.
34. BIDIMA. Ibid.
35. DIANA, V. PICOTTI, C. Algunas consideraciones acerca de la narrativa rítmica negroafricana.
36. NYONGESA W, M. The philosophy of art reflected in African music : A comparative analysis of Western and African aesthetic perspectives. En MANS, M. Centering on African Practice in Musical Arts Education.
37. MANS, M. Meanings and messages in musical arts. En MANS, M. Centering on African Practice in Musical Arts Education

38. ONYEJI, C. Oja (igbo wooden flute) : An introduction to the playing technique and performance. En MANS, M. Centering on African Practice in Musical Arts Education
39. En la obra se habla del “arte de preparar los ñames para la siembra”, pues el ñame representa la virilidad, la capacidad de alimentar a la propia familia.
40. ELIAS, N. Écrits sur l’art africain, Paris, Ed. Kimé, 2002.
41. Debemos citar aquí que Okonkwo, que deseaba pertenecer a la sociedad Ozo “tenía un buen *chi*, un buen dios personal” como se dice en el libro, pero nunca mostraba emociones en público, salvo la cólera (demostrar afecto era una señal de debilidad).
42. EMBER, C. EMBER, M. Encyclopedia of Sex and Gender. Men and Women in the World’s Cultures. Col. I Topics and Cultures.
43. UDE-CCHIME, I. The igbo griot.

*\*Gemma Solés i Coll es licenciada en Filosofía por la Universidad de Barcelona, pos-graduada en "Sociedades africanas y Desarrollo" (UPF-CEA) y en la actualidad está realizando el máster euro-africano en "Ciencias Sociales del desarrollo: Culturas y Desarrollo en África" (URV). Crítica musical vinculada activamente con el mundo de la música africana y afrodescendiente. Tiene un blog de reciente creación ([wiriko.wordpress.com](http://wiriko.wordpress.com)) dedicado al arte y el pensamiento africanos.*

## **El “Otro Mundo” de Amos Tutuola**

Oscar Escudero

1. El escritor nigeriano Amos Tutuola (1920-1997) se ganó merecidamente un asiento en la República de las Letras tras la publicación de sus dos primeras novelas, “The Palm-Wine Drinkard” (1952) y “My life in the Bush of Ghosts” (1954) (1). Antes, había escrito cuentos (Yoruba Folktales, 1986) y después prosiguió firmando títulos como “The Brave African Huntress (1958)”, “Feather Woman of the Jungle” (1962) y “The Witch-Herbalist of the Remote Town” (1981), entre otros. Heredero por línea directa de la tradición yoruba, aunque educado bajo el paraguas anglicano, Tutuola plasmó en el conjunto de su producción parte de un acervo riquísimo de creencias metafísicas ancestrales transmitidas de padres a hijos por la vía de la oralidad. Desde entonces, no han cesado de proliferar toda clase de estudios sobre su obra, desde enfoques estrictamente literarios, hasta antropológicos, políticos y lingüísticos.

Con el doble propósito de que su narrativa alcanzase un público más amplio y de demostrar al colonizador la resistencia de la tradición africana, Tutuola orilló el idioma yoruba y abrazó el inglés, pero no precisamente como el alumno modélico, riguroso y obediente de las normas gramaticales que el señorío británico hubiera deseado. Declarándose en rebeldía, Tutuola emuló el singular modo de hablar, defectuoso y adulterado, que había fraguado en los barrios suburbiales durante la colonización. De resultas de ello, el autor yoruba tuvo que escuchar que sus ficciones ilustraban el paradigma del africano analfabeto y reafirmaban la prevalencia del pensamiento salvaje. Claro que por esa misma decisión, desde la tribuna contraria también llovieron elogios, que lo entronizaban en la incipiente literatura africana por haber ensamblado con maestría en un mismo corpus la oralidad y la tradición. Sin ir más lejos, reputados autores como el Nobel Soyinka o el Booker Okri, han reconocido en Tutuola una influencia impagable. Asimismo, desde sectores académicos se considera a Tutuola el

padre fundador del género “Realismo animista africano”.

En las líneas que siguen vamos a detenernos en “El bebedor de vino de palma” y en “Mi vida en la maleza de los fantasmas”, así como en los acalorados debates que estas novelas han venido suscitando cincuenta años después de ver la luz. En “El bebedor de vino de palma”, la rutina de un muchacho que se pasa los días ingiriendo cantidades ingentes de vino en su finca, se ve alterada por la muerte accidental del sangrador que tiene a su servicio. Ello supone un golpe inesperado y trágico, hasta el punto de valorar quitarse la vida, porque el bebedor no sólo se deleita con la cantidad de vino que aquél le dispensa, sino con el modo mismo de extraerlo y, por qué no, con el estatus social que le confiere contar con un empleado. Pese a la certeza incontestable de su muerte, el protagonista resuelve salir en su búsqueda con el objeto de traerlo consigo allí donde esté, y de reanudar sus sesiones pantagruélicas. Comienza así un viaje trufado de calamidades que le llevará de villa en villa con destino al País de los Muertos (2), donde ingenuamente espera rescatarlo.

Nada más partir, el bebedor, que se hace llamar “Padre de los dioses que todo lo puede en este mundo” recibe, como recompensa de un encargo en una de sus numerosas estancias, a la mujer que se va a convertir en su esposa y compañera inseparable. La relación amorosa o las circunstancias que les han aliado son irrelevantes, y Tutuola apenas destina una sola línea para explorar la naturaleza de los vínculos emocionales que les unen. Ella se limita a seguir los pasos de su marido y encaja con igual resignación los varapalos que van a recibir por partida doble. Y es que este viaje al País de los Muertos les depara decenas de situaciones y encuentros intensos, fugaces y malogrados, con toda clase de entes monstruosos “que no podría describir aquí”: centauros y bestias repulsivas, gigantes, resucitaciones, seres voladores, nacimientos sobrenaturales, transformaciones. El matrimonio tendrá que hacer uso de su jujús y otros amuletos para vencer hechizos y sortilegios; incluso determinarán vender su propia “muerte” para impedir que la vida les sea sustraída, pues ésta siempre pende de un hilo. Salvo alguna excepción, la mayoría de los anfitriones de esos pueblos y villas regidos por muchas y diferentes concepciones de organización social (de la utopía a la distopía) reaccionan con hostilidad suprema a la llegada de los dos forasteros, e invariablemente la exteriorizan con extrema violencia y crueldad. De hecho, el protagonista y su mujer son sometidos casi sin respiro a un sinfín de torturas, vejaciones y castigos por el sólo hecho de haber irrumpido allí, independientemente de

que les haya empujado una causa justa o injusta, algo que a los otros les trae sin cuidado. Revelar lo que sucede cuando contactan con el sangrador de vino de palma y lo que éste les da, sería una broma de mal gusto para el lector que todavía no haya leído a Tutuola, máxime cuando no es imprescindible para las aspiraciones de este trabajo.

Si en “El bebedor de vino de palma”, la incipiente pareja experimenta un largo calvario hasta llegar al País de los Muertos, en “Mi vida en la maleza de los fantasmas”, un niño se cuele en el “Otro Mundo” a las primeras de cambio huyendo del acecho de un ejército dispuesto a arrasar su villa. Excepto esta sutil diferencia, sendas novelas son casi gemelas, reproducen un patrón argumental, estilístico y estructural idéntico, cuentan con imbricaciones mutuas y ajenas, y encajan como las piezas del puzzle que es la novelística de Tutuola. En “Mi vida en la maleza de los fantasmas” encontramos algún cameo del bebedor de vino de palma y en “El bebedor de vino de palma” se nos obsequia una degustación de la leyenda de la “Mujer Espíritu” que aparece en una versión más extendida en “The Brave African Huntress”; en suma, recursos literarios ineludibles en aquellos autores que, por su vocación divina o deicida, diseñan un universo propio y lo colman de vida. Éste, pese a situarse en un tiempo y lugar anterior a la colonización, es permeable a aspectos asociados a ella que dan cuenta, sobre todo, de los factores sociopolíticos que rodean al autor. Como su antecesora, “Mi vida en la maleza de los fantasmas” se desgrana en una concatenación de estaciones en pueblos habitados por fantasmas variopintos, sin que esta sucesión obedezca a un orden concreto, sino más bien a uno arbitrario que Tutuola, según declaraciones propias, vomitó con arreglo a la cadencia espontánea que le dictaba su propia mente.

Lo que inicialmente se presente como una intrusión forzada por los acontecimientos bélicos, se convierte en un vía crucis para el imberbe personaje, expuesto de continuo a la voracidad que desata su presencia, por lo que sólo pretende huir mientras sus perseguidores se acumulan por doquier. Confundido por otro la mayoría de las veces, así por un dios como por el cadáver del padre de un fantasma, ello casi nunca le beneficia. A imagen y semejanza del bebedor de vino de palma, es víctima de sacrificios, mutilaciones, palizas, raptos, encantamientos, es invadido por mosquitos, amenazado por serpientes o antropófagos, comprado o vendido. A veces sale ileso, porque lo libera un tercero que igualmente se dispone a acabar con su vida. El mozo se fuga constantemente, más por el descuido de sus cautivos que por ingenio propio, o por las artes de su magia, que sólo le salvan en un par de ocasiones, pues en muchas otras



resulta ineficaz. El “Padre de los dioses que todo lo puede en este mundo” se casa dos veces, protagonizando de este modo una hierogamia entre un mortal y una fantasma de la maleza, fruto de la cual nacerá un hijo.

A pesar del ritmo acuciante con el que se suceden los capítulos y las estancias, en alguna villa el protagonista se puede demorar más de tres años, u hollar un corto camino de ida que a la vuelta se prolonga kilométricamente. Como es propio del “Otro Mundo”, el tiempo y el espacio se constriñen y se dilatan con arreglo a leyes diferentes a las que rigen nuestro Universo racional. Entretanto, el único anhelo inmutable del protagonista es regresar a su casa, pero siempre se ve impedido por un motivo u otro. La mayoría de personajes con los que se cruza desean aprehenderlo con algún fin ritualístico y si por ellos fuera lo mantendrían cautivo y nunca le dejarían partir. La historia de “Mi vida en la maleza de los fantasmas” se cierra de modo circular, saliendo el protagonista de la maleza por el mismo lugar por el que entró, sólo que casi veinte años después. Quizá su alma se haya curtido, quizá haya escalado el último peldaño de un ritual iniciático, pero el mundo que lo rodea sigue igual. Penetró en la maleza huyendo de la guerra, y cuando sale de la maleza es capturado como esclavo, aunque felizmente acaba acariciando la libertad.

2. En sendas novelas, el peregrinaje errático que siguen los personajes podría considerarse una ensoñación, un viaje mágico o el delirio de un dipsómano. Viaje en cualquier caso, pues éste ocupa uno de los lugares centrales dentro del pensamiento y la religión yoruba. La confusión se debe a que el llamado mundo real y el “Otro Mundo” se confunden en un mismo plano donde revolotean indistintamente lo real y lo imaginario, lo terrenal y lo espiritual, lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte, el sujeto de carne y hueso y su doble intangible aunque no menos verosímil. En “El bebedor de vino de palma”, el protagonista se topa con toda clase de fantasmas antes de llegar propiamente al País de los Muertos, donde en teoría deberían estar confinados y, en “Mi vida en la maleza de los fantasmas” lo acosan nada más partir. Al emplazar la acción en este espacio numinoso y al mismo material, Tutuola elude una probable descontextualización introduciendo aspectos que anclan su creación en la Historia, sobre todo en el periodo correspondiente al influjo del imperio británico. En “El bebedor de vino de palma”, el escritor nigeriano recrea el sincretismo de la tradición yoruba con el cristianismo cuando determina celebrar la boda del protagonista con una

fantasma en el altar de una iglesia. En “Mi vida en la maleza de los fantasmas”, circulan las libras al tiempo que los cauris (moneda local), o se proyectan las visiones de una pitonisa en la pantalla de un televisor. Dicho de otro modo, la narrativa de Tutuola no sólo combina aspectos religiosos de disímil procedencia, también se presenta como un eslabón donde literariamente se dan la mano tradición con aculturación, oralidad con tecnología, en el instante justo donde la balanza aun no se ha decantado.

Si bien Tutuola apenas escarba bajo la epidermis psicológica de sus personajes, no sucede lo mismo con el bosque o selva o maleza, escenario nuclear de la trama, y verdadero personaje central, donde el autor yoruba ostenta su dominio desde el suelo fangoso hasta el dosel arbóreo. La maleza de Tutuola es un bosque animado, casi siempre húmedo o bañado por los aguaceros tropicales, umbrío e inhóspito, poblado de toda suerte de gentes horrendas y hediondas, plagado de trampas engañosas, de palmeras que hablan y ríen, reverso del paraíso edénico. Aun más, uno puede morir de hambre, de sed, de infecciones cutáneas, descuartizado o engullido por una bestia mientras se hace imposible hacer un alto y echarse a descansar.

El bosque marca el límite físico entre este mundo y el “Otro Mundo”, pero el hecho que tanto en el uno como en el otro los seres sobrenaturales puedan campar a sus aires y hacer uso de sus poderes, desdibuja sus propias fronteras. Sin ninguna duda, el bosque aloja tanto la Maleza de los Fantasmas como el País de los Muertos, sin que haya una puerta física o localizable para acceder a él. En algún análisis (3) se ha defendido que los fantasmas que pueblan cada uno de estos mundos son distintos. Nosotros discrepamos y pensamos que es el mismo mundo que todo lo engloba, o que engloba los mismos seres bajo diferentes máscaras o atuendos. En el tramo final de “Mi vida en la maleza de los fantasmas”, un personaje con el que se encuentra el protagonista asimila los fantasmas a los muertos: “No podrás vivir con los muertos, desde luego, porque pronto te convertirás en un fantasma completo y también oirás la lengua de los fantasmas...”. Es la voz de un difunto que vive en la Maleza de los Fantasmas, pero podría ser la de uno de tantos fantasmas que alberga el País de los Muertos.

3. La virtual simplicidad argumental, la ausencia de filigranas gramaticales o de límites que acoten escenas o situaciones, etc. no han sido óbice para que los textos de Tutuola se hayan prestado a numerosas y variadas lecturas. Y es natural, porque no son pocos

los pasajes que invitan a la exégesis, pues la alegoría, la metáfora y la alusión suelen revelarse de forma bien explícita. En “El bebedor de vino de palma”, por ejemplo, Tutuola describe cómo el personaje mata a una bestia con forma de pez disparando con una escopeta, evidenciando la hegemonía de las armas sobre los poderes mágicos que anidan en la imaginación del hombre. Más tarde, el protagonista recibe la visita de un sujeto que asegura estar siempre escuchando la voz “pobre” a su alrededor, de la misma manera que la pareja se da de bruces con “un “ser-hambriento” de cuya garganta sólo reverbera el grito de hambre. Probablemente, el sentido de estos mensajes agónicos encuentra su razón de ser en este otro: “Como dijo mi esposa, los nativos perdieron la vida pero los que no eran nativos salvaron la suya”. O lo que es lo mismo, los colonizadores se enriquecieron y los colonizados pagaron con su vida la derrota de una partida que nunca quisieron jugar. Como colofón, las frías cuando no aguerridas acogidas que reciben los personajes, podrían interpretarse como el crudo recibimiento que los autóctonos tendrían que haber reservado a los colonos para inducirles a desandar sus pasos y regresar por donde habían venido.

Pero los colonos vinieron para quedarse y no se conformaron con rubricar un contrato tan desigual como inextinguible, sino que también se empeñaron a prescribir lo que convenía y lo que perjudicaba a sus súbditos en función de sus principios morales. Este modus operandi ha perdurado hasta la fecha cual residuo imperecedero. Sea apelando a la Carta de los Derechos Humanos o a cualquier otra legislación pretendidamente civilizada, se sigue generando opinión sobre lo que es bueno y malo para personas que viven a dos mil kilómetros de distancia y que han experimentado vicisitudes sociales, religiosas, políticas e históricas diferentes. Nadie niega que esas diferencias invaliden a cualquiera de los bandos para denunciar un crimen o una violación, pero sí que se hace forzoso adoptar una actitud de comprensión y de respeto (a falta de una relación de bilateralidad) antes que ponerse a sentar cátedra y a manipular aun más a la opinión pública. Tutuola expresa su contestación a esta actitud de intromisión e injerencia en un pasaje donde al protagonista de *El bebedor de vino de palma* lo escogen para que desempeñe el papel de juez en un litigio: el “Padre de los dioses que todo lo puede en este mundo” se abstiene de juzgar y mucho menos de dictar sentencia al no sentirse legitimado para hacerlo.

*Mi vida en la maleza de los fantasmas* también contiene una ristra nada despreciable de mensajes cifrados. En cierta ocasión, el protagonista se encuentra ante un millar de

“fantasmas sin hogar”, postal que evoca el estatus de los desplazados y los refugiados de guerra. “Había muchas clases de guerra en África y algunas son como sigue: guerras generales, guerras tribales, guerras de ladrones y las guerras de esclavos...”. Cuando el protagonista descubre que su hijo de naturaleza híbrida hace las cosas a medias entre los hombres y los seres feéricos, le invade un odio del mismo signo que debieron sufrir los mulatos, rechazados por sendos progenitores como razas impuras, desposeídos de derechos y privilegios Y, en lo tocante a la empresa de evangelización llevada a cabo por los misioneros, Tutuola elabora un balance personal sobre las conversiones sistemáticas: “(...) noté que solamente asistieron dos jóvenes fantasmas de cuatro millones de fantasmas que viven aquí. Porque todos ellos no saben nada de dios ni creen que hay un Dios que los creó ni creen que hay ningún otro ser por encima de ellos”.

En otro plano, la estampa de individuos decapitados, tullidos con miembros amputados, órganos atrofiados, etc. puede equipararse al paisaje de destrucción que componen las malogradas figuras humanas y animales del Guernica de Picasso. En esta línea, Achille Mbembe parte de la equivalencia entre la naturaleza del fantasma y el estatus de muertos vivientes en que se convierten muchos ciudadanos de África cuando dependen de regímenes criminales, para ahondar en los conceptos de soberanía y terror (4). En la maleza la vida y la muerte son una misma cosa, intercambiables como cualquier otra mercancía. La violencia perpetrada por los fantasmas es caprichosa, de modo que la necesidad de metamorfosearse bajo el látigo del terror es perentoria, lo que provoca que la individualidad y la esquizofrenia vayan de la mano para perjuicio de las víctimas. Frente a situaciones de origen incierto y final no menos impredecible, la vida del protagonista, como la del ciudadano, pierde toda soberanía personal, toda autonomía y debe conformarse con adaptarse a una realidad cambiante reinventándose a cada momento. En síntesis, la lectura de Mbembe obliga a tender un puente entre Tutuola y el Jonathan Swift de “Los viajes de Gulliver”, donde bajo el divertimento de un libro de aventuras apto para el niño, se amaga una crítica mordaz a los fundamentos del Estado y de la Sociedad recomendable para el adulto.

4. Como narra el sudafricano Coetzee (5) con cierta ironía, “El bebedor de vino de palma” y “Mi vida en la maleza de los fantasmas” encolerizaron a los compatriotas cultos de Tutuola por hacer uso del llamado “Broken English”, en lugar de inclinarse

por la elegancia y el rigor gramaticales. Fue tildado de “oficinista semiculto”, de “curiosidad indígena”, de practicar “una escritura abiertamente analfabeta” (6), epítetos que, en última instancia, reflejaban los complejos y los temores de dichos intelectuales de ser catalogados en bloque como nativos impedidos congénitamente para redactar en el idioma inglés. Se ha dicho, y se sigue diciendo que el inglés “dialectal” de los libros del autor yoruba era precario casi hasta la ilegibilidad y que su éxito se debía a la ardua tarea de sus correctores. A través de su alter ego, Coetzee discrepa de esos posicionamientos, igual que antes lo hizo Chinua Achebe, quien destacó que en las novelas de Tutuola se efectuaba una crítica a Occidente con un estilo provocador que empezaba por atentar contra sus cimientos mediante la desvirtuación de su lengua. En verdad, resulta difícil y hasta temerario restarle mérito a Tutuola en su labor artística, y también documental, al fijar para la eternidad la esencia del inglés que se pronunciaba en los arrabales de las ciudades nigerianas en un contexto de dominación.

El estilo desenfadado, la abundancia de aliteraciones, la sensación de caos en lugar de orden, pueden entenderse maliciosamente como el producto de un analfabeto o, como el conato de atrapar la espontaneidad de un griot así como las artimañas de las que dispone para mantener en vilo a sus oyentes: epítomes recordatorios, reiteración de aspectos cruciales, descripciones imposibles frente a entes indescriptibles, transmitiendo a la vez la sensación de improvisación (7). Esto no es un logro azaroso, pues Tutuola profundizó en varias de las numerosas modalidades de oralidad presentes en la cultura yoruba (el “Odu Ifa” o poemas de adivinación, los rezos “Oriki”, los poemas de cazadores “Ilala”, etc.) También es cierto que nunca aclaró el origen exacto de sus fuentes, de lo que se desprende que su principal manantial fue su propia imaginación, a través de la cual halló el sendero que habría de conducirle al corazón del imaginario yoruba. Lo que sí parece indudable es que Tutuola se imbuyó del magisterio de D.O. Fagunwa, cuyas historias sobrenaturales escritas en lengua yoruba cosecharon cierto éxito en los años 30 y 40 del siglo pasado.

Por abundar en la faceta esotérica de su terruño, Tutuola fue también acusado de divulgar una imagen del africano como sujeto fundamentalmente supersticioso. Esta crítica demuestra una vez más la parcialidad del pensamiento occidental cuando se trata de evaluar a los demás. Uno lamenta la violencia de Ruanda, pero se olvida de Auschwitz, otro denosta a Mobutu pero se olvida de Franco, uno justifica todo atraso

social, económico o político por la presencia de la religión, pero aquí, con las arcas del Estado bajo mínimos, nos gastamos un dineral del erario público con la visita del Papa. Lo mismo sucede en la esfera metafísica. A los textos de Tutuola se les cuestiona la preponderancia de la superstición, pero nos olvidamos de las peregrinaciones a Lourdes y los oráculos del pulpo Paul. Aplicamos un instrumento con una intención preestablecida, ignorando que dicho instrumento aportaría el mismo resultado si lo empleásemos en nuestra propia cultura o tradición. Dejando de lado el barniz local, no hay un solo elemento de la tradición yoruba que mencione Tutuola que no tenga su homólogo en la tradición occidental. Lejos de una fantasía de una mentalidad primitiva, Tutuola pone de relieve un corpus de creencias bien presente en Occidente, sólo que ataviado con diferentes prendas y en todo caso despreciado por el secularismo y el cientificismo, las ideas fuerza que pugnan por desbancar al cristianismo y a todo fenómeno que desprenda un tufo religioso. Veamos algunos ejemplos.

La figura del fantasma contiene todos los atributos propios de los seres feéricos que pueblan nuestras leyendas y cuentos de hadas, y que nosotros solemos llamar específicamente espíritus de los difuntos. A su vez, los espíritus de los difuntos comparten rasgos definitorios con las brujas, como la capacidad de alzar el vuelo. Y los fantasmas de Tutuola no sólo vuelan como las brujas sino que se reúnen en una suerte de conventículos que por aquí llamamos aquelarres. La transformación, metamorfosis o capacidad proteica que poseen los fantasmas así como todos los que de un modo u otro penetran en la maleza, es universal. Como lo es la alimentación singular de los fantasmas en relación a los seres terrenales, igual que los dioses se nutren de néctar y ambrosía. Asimismo, es propio de todos los seres feéricos guardar un escaso respeto cuando no un odio visceral a los humanos, que consideran inferiores y abyectos. Mientras que todas las religiones han querido convertir a su fe a esos seres escurridizos (también llamados genéricamente seres intermedios en la filología grecolatina), la mayoría ha tenido que aceptar su ateísmo, del mismo modo que ellos tampoco desean la adoración aunque sí que les lisonjeen de vez en cuando: “Pero como estos fantasmas de río o fantasmas escépticos odian sobre todo al Dios celestial y aman sobre todo a los dioses terrenales...”.

Amén del parentesco entre unos fantasmas y otros, hay más convergencias destacables. El huevo milagroso que le entrega el difunto sangrador de vino de palma al bebedor, tendría su homólogo en el huevo que se emplea como elemento talismánico

para fomentar la fertilidad en algunas tradiciones de la Península Ibérica (8). El huevo también se ha utilizado en los presagios y ordalías para conocer el amor y los hechizos en regiones de Navarra y Cataluña (9). La argamasa arquetípica que conecta todas las tradiciones no acaba aquí. Los libros de Tutuola se pueden interpretar como una relectura, expresa o involuntaria, del mito de la búsqueda y la regeneración, es decir, como un rito de paso ficcionado. Pues es un niño quien entra en la maleza pero sale un hombre hecho y derecho. Del mismo modo que en el pasaje donde el protagonista es transformado en vaca, y no encuentra el modo de recuperar su figura humana, se hace inevitable pensar en “El Asno de Oro”, de Apuleyo.

En “El bebedor de vino de palma”, el narrador acaba encontrando las causas de la hambruna que asola su país en el divorcio del Cielo y la Tierra. Por nuestros dominios, autores tan dispares como Adorno, Durand o Tarnas (10) han explicado la decadencia espiritual que sufre Occidente a la luz de esa escisión que, desde Descartes, abrió un abismo irreconciliable entre el espíritu y la materia. Esta escisión ha traído problemas espirituales en apariencia inocuos, defenderán los racionalistas, pero como han demostrado Adorno y Horkheimer, también engendró el Holocausto. Ya en el siglo XIX, el poeta y grabador inglés William Blake tituló su célebre poemario “El matrimonio del Cielo y el Infierno” como un remedio a este desencuentro. Amos Tutuola llegó a la misma conclusión.

Para acabar, cabe añadir que, aun si la razón acompañase a las críticas que se han vertido sobre la obra de Tutuola, en ningún caso sus personajes estarían representando al ciudadano africano sino, como mucho, a ellos mismos, o a lo sumo, a todos aquellos miembros de la comunidad yoruba que se sintieran identificados. De no ser así, los personajes de Edgar Allan Poe, Hemingway, Faulkner, pero también los de Stephen King o William Burroughs, casi ninguno sano, casi todos supersticiosos, poseídos, violentos, megalómanos o alcohólicos como sus propios creadores, estarían representando el estereotipo del norteamericano llano. Y si esto no es válido para América, tampoco lo es para África, entre otras cosas porque, como acabamos de ver, el “Otro Mundo” de Tutuola es, en esencia, nuestro mundo.

## **Notas**

1. “El bebedor de vino de palma”. Ediciones Jucar (1974) ; “Mi vida en la maleza de los fantasmas”, Siruela (2008)
2. Se ha traducido indistintamente como Ciudad o País de los Muertos. En lo sucesivo, nosotros emplearemos País de los Muertos, de acuerdo con la traducción de Ediciones Jucar.
3. Geoffrey Parrinde, en el prólogo de “Mi vida en la maleza de los fantasmas”, Siruela (2008)
4. Achille Mbembe, “Life, Sovereignty and Terror in the Fiction of Amos Tutuola”. *Research in African Literatures* Vol.34, No 4. Winter, 2003: 1-26
5. J.M. Coetzee, “La novela en África”. *Museu d’Art Contemporani de Barcelona*, 2003
6. Josephine Bregazzi y Enrique Bernárdez, “Amos Tutuola: un caso especial en la literatura inglesa en África”. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, ISSN 0210-6124, Vol. 1, N° 2, 1979 , págs. 124-131
7. David Whittake, “Realms of liminality: the mythic topography of Amos Tutuola’s bush of ghosts”. *New Literatures*, XVII (2006)
8. Francisco J. Flores Arroyuelo, “Las edades de la vida: ritos y tradiciones en España”. Alianza Editorial, 2006.
9. Ramon Violant Simorra, “El Pirineo Español”. Editorial Alta Fulla, 2003
10. Theodor Adorno y Max Horkheimer, “Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos Madrid. Trotta. 1998; Gilbert Durand, “Ciencia del hombre y tradición”. Editorial Paidós, 1999; Richard Tarnas, “Cosmos y psique”. Atalanta, 2008

\***Oscar Escudero** es miembro del Equipo de Redacción de la revista *Africaneando*.



## **"La tradición intelectual islámica en África subsahariana nunca se ha detenido".**

### **Entrevista a Ousmane Kane**

Por Africaneando

En septiembre de 2011, oozebap ha publicado el libro *África y la producción intelectual no eurófona. Introducción al conocimiento islámico al sur del Sáhara*, de Ousmane Kane. El libro reclama que la historia intelectual de África, en especial la de las zonas al sur del Sáhara, no se puede limitar al estudio de los intelectuales que se expresan en idiomas europeos. Por otro lado, señala que la historia intelectual del mundo islámico no suele prestar demasiada atención a los pensadores subsaharianos. Desde la Edad Media hasta hoy en día, la vida erudita de raíz musulmana es el eje de muchas sociedades africanas, fundamentando revoluciones políticas, cimentando tradiciones espirituales y gestando un legado intelectual no eurófono de notable importancia. El profesor nigeriano Ousmane Kane repasa en este libro las principales características de esta producción de conocimiento a lo largo del tiempo hasta llegar a la actualidad, a través de su historia y sus protagonistas, los centros y los métodos de formación y las redes internacionales, especialmente con los países árabes y europeos. Kane, profesor en la Universidad de Columbia (EE.UU.) desde el año 2002, es doctorado en Ciencias Políticas por la Sorbona de París. Ha escrito numerosos artículos, además de los libros *Muslim Modernity in Postcolonial Nigeria* (Brill, 2003); *The Homeland is the Arena. Religion, Transnationalism and the Integration of Senegalese Immigrants in America* (Oxford University Press, 2011) y *Timbuktu and Beyond. Rethinking African Intellectual History* (título provisional, Harvard University Press, en preparación).

*África y la producción intelectual no eurófona*, su primer libro traducido al castellano, es una coedición entre oozebap (Barcelona) y la reconocida institución CODESRIA, con sede en Dakar. Por todo ello, creemos oportuno entrevistar a Ousmane Kane para que nos hable de su trabajo y de las principales características de esta tradición intelectual tan relevante en muchas regiones del continente.

**-En tu libro reivindicas la historia intelectual africana a través del papel del islam en el continente, más allá del Norte de África. Asimismo, destacas el rol de los africanos al conocimiento islámico mundial. ¿Por qué existe tan poco interés en la producción intelectual de los musulmanes subsaharianos?**

-En gran medida por los estereotipos raciales y el discurso hegemónico colonial. El principal estereotipo nos dice que la cultura africana era básicamente oral antes del poder colonial. La oralidad, ciertamente, es muy importante en África (como en otros lados), pero lógicamente es sólo una parte de la compleja historia de interacciones entre las diferentes partes del continente (en especial el Norte de África con las demás regiones) así como entre África y el resto del mundo.

La introducción del islam en África facilitó el crecimiento de la literatura en árabe y aljamiado (idiomas autóctonos escritos en caligrafía árabe). Los discursos coloniales intentaron presentar el "islam negro" como un fenómeno sincrético, diferente del islam árabe. En esta representación, resultaba básico asumir que el Sáhara era una frontera que separaba el Norte del resto del continente. Muchos historiadores han desmentido esta falacia del Sáhara como barrera, pues fue todo lo contrario: un puente entre varios pueblos de la región.

La historia de la migración y la formación (y transformación) de la identidad provocada por condiciones del entorno (sequía, hambrunas, extensión del desierto), así como las guerras y la formación de Estados fue muy frecuente. Una fluctuación de este tipo evidencia la falta de rigor en las dicotomías rígidas (como por ejemplo África del Norte/África subsahariana; árabe/africano; blanco/negro...) tan impregnadas en los discursos académicos (occidentales y africanos) y que no ayudan a entender la historia de África. La interacción entre árabes, bereberes, negros, musulmanes y no musulmanes formaron las características de esta región.

**-Tu libro es una introducción, ágil y de fácil lectura, de esta historia oculta o ninguneada de los intelectuales no eurófonos en África, desde la Edad Media hasta hoy día. ¿Podrías contarnos brevemente las principales características a través de estos siglos, así como sus diferencias esenciales?**

-El primer autor conocido que escribió en árabe, Abu Ishaq al-Kanemi, surgió a principios del siglo XIII. Así pues, la historia de la composición local en árabe en el territorio llamado "Bilad al-Sudan", es decir, la también denominada "África negra", abarca un periodo de ochocientos años. En ese mismo siglo XIII, la existencia de una residencia en El Cairo de estudiantes procedentes de Borno (Nigeria) demuestra que algunos estudiantes de la región conocida como Sudán Central recibieron la mejor educación islámica disponible en la época medieval.

Los manuscritos encontrados nos sugieren que existía una tradición de escribas en el Bilad al-Sudan occidental a principios del siglo XV. En los siglos XVI y XVII, muchos documentos importantes estaban escritos en árabe por musulmanes sudaneses, entre estos las famosas crónicas de Tombuctú. Pero la transformación intelectual ocurrió a finales del siglo XVIII y principios del XIX, un periodo donde el suministro de papel era más accesible. Es esa época, surgió una masa crítica de intelectuales, con abundante producción en árabe y aljamiado. También es esas décadas la tradición intelectual islámica al sur del Sáhara culminó con las revoluciones islámicas lideradas por intelectuales, que fundaron comunidades autónomas donde el árabe fue el idioma de instrucción y también de la administración.

En Borno (como a principios del siglo XV), en el califato de Sokoto, en el Dina o en el estado Umariano, el árabe fue el idioma oficial de la administración y de la educación mucho antes del francés, el inglés o el portugués. Aunque los idiomas locales se utilizaban en el día a día, el árabe clásico era el idioma de comunicación de las élites, como lo fue el latín en Europa durante siglos.

Décadas después, el colonialismo europeo entró en escena. El estado colonial mantuvo una relación muy ambivalente con la lengua árabe y las élites musulmanas. Por un lado, consideró la presencia de un sistema educativo y una élite ilustrada como recurso para la construcción de su administración.

Por otro, el estado colonial temía que los intelectuales musulmanes fueran una amenaza potencial debido a sus credenciales guerreras. Así, y de forma simultánea, el

estado colonial se esforzaba para construir este sistema educativo islámico mientras intentaba cortar sus raíces musulmanas para promover un sujeto colonial moderno y europeo.

**-El surgimiento, en estas dos últimas décadas, de bibliotecas privadas de manuscritos en países como Mauritania o Mali contribuye a difundir la imagen de la efervescencia intelectual de esa región. En España, por ejemplo, es bastante conocida una biblioteca de Tombuctú que vincula históricamente esa zona con al Ándalus. Sin embargo, solemos pensar que este auge intelectual desapareció hace siglos, sin ninguna permanencia ni vínculo con el presente.**

-Creo que te refieres al Fondo Ka'ti, fundado por el musulmán toledano Ali B Zyad, que tuvo que abandonar España en 1469 hasta instalarse en Tombuctú. Efectivamente, esta es una de los cientos de colecciones de manuscritos que encontramos tanto en África Occidental (Mauritania, Níger, Mali, Nigeria...) como en la parte Oriental (Tanzania, Kenia...). Efectivamente, la tradición intelectual islámica en el África subsahariana nunca se ha detenido. Continúa viva y goza de buena salud. Durante el colonialismo europeo de la primera mitad del siglo XX, los musulmanes africanos lograron preservar la educación islámica.

Con las independencias, la educación islámica conoció dramáticas transformaciones con el establecimiento de un currículum escolar combinado, que aunaba la educación islámica y la occidental. Recientemente, la educación universitaria islámica ha florecido en el África subsahariana. Antes de 1980, no existían universidades islámicas en esta parte del continente. Los musulmanes subsaharianos solían estudiar en el Norte de África o en Oriente Próximo. En el 2010, más de una docena de instituciones universitarias islámicas han visto la luz, tanto en África del Oeste como en el Este.

**-En tu opinión, ¿cuáles son los pasos a seguir en la investigación y el reconocimiento de este legado intelectual?**

-En las dos últimas décadas hemos visto valiosas iniciativas que apoyan la rehabilitación de este legado, entre estas el apoyo del gobierno de Andalucía al Fondo Ka'ti, numerosas becas de la Fundación Rockefeller para apoyar la renovación de las

bibliotecas privadas o la compilación de biografías y de trabajos. El gobierno de Sudáfrica acaba de reconstruir el Instituto Ahmed Baba (en Mali) y planea apoyar económicamente la construcción de una universidad en Tombuctú. Se trata de iniciativas de gran valor.

Lo que falta es un trabajo analítico sobre estos manuscritos. Espero que cada vez más estudiantes de humanidades y de ciencias sociales se sientan atraídos por los llamados "estudios de Tombuctú" y que proporcionen una edición crítica y traducciones de estos manuscritos. Espero que cuantas más traducciones estén disponibles, los historiadores reconocerán la importancia de este legado para el estudio de la historia de África.

***-África y la producción intelectual no eurófona. Introducción al conocimiento islámico al sur del Sáhara, editado en castellano por oozebap, es una coedición con Codesria, la célebre institución con sede en Senegal, que publicó el trabajo en francés. ¿Podrías hablarnos sobre esta organización y su influencia en la producción intelectual africana de hoy día?***

-El Consejo para el Desarrollo de la Investigación Social y Económica de África (Codesria en sus siglas en inglés) es un consorcio de ciencias sociales creado en 1973 por destacados intelectuales africanos. El egipcio Samir Amin fue clave en la fundación de Codesria, cuyo principal objetivo es promover el intercambio intelectual entre los intelectuales africanos, así como animar los debates sobre los problemas del continente.

Tras las independencias de las potencias europeas, los intercambios intelectuales entre africanos estaban muy restringidos, pues la mayoría de estos intelectuales fueron educados en uno de los idiomas dominantes, como el francés, el inglés, el portugués o el árabe.

CODESRIA proporciona un espacio intelectual para el intercambio a través de conferencias, talleres e institutos, donde la traducción simultánea permitía superar estas barreras lingüísticas. Asimismo, financia la traducción de un número significativo de trabajos en otros idiomas. También fundó varias revistas científicas de alto nivel, para permitir que los académicos africanos den a conocer sus investigaciones.

El colonialismo también conllevó la importación y el consumo masivo de paradigmas intelectuales occidentales. Esta institución, con sede en Senegal, promueve la

emancipación intelectual de los pensadores e investigadores africanos, facilitándoles apoyo logístico para dirigir sus investigaciones y desarrollar nuevos paradigmas que ofrezcan soluciones africanas a problemas africanos.

---

Ousmane Kane: *África y la producción intelectual no eurófona. Introducción al conocimiento islámico al sur del Sáhara*, ozebap, Barcelona, 2011.

130 págs. PVP: 10 euros

ISBN: 978-84-614-5245-3

Más información en [www.ozebap.org](http://www.ozebap.org)

**La política de ser**  
**(Capítulo primero del libro *África: la política***  
***de sufrir y reír*, oozebap, 2011)**

Patrick Chabal

*Texto de la contraportada*

Ante el exceso de simplificación de las ciencias sociales, Patrick Chabal utiliza una metodología que no se basa en la teoría política africanista tal y como se ejerce desde las últimas décadas. Es en los matices revelados de la vida, en las inconsistencias del comportamiento individual y colectivo, donde encontramos una visión más iluminadora de los acontecimientos y los procesos. Asimismo, se trata de un acercamiento igual de válido para África que para cualquier otra parte del mundo y rehuye, todo lo posible, el sesgo particularista basado en la suposición de que la realidad del continente africano desafía cualquier clasificación.

La reflexión política debe basarse en la inmediatez de la vida (y la muerte) cotidiana. ¿Cómo se define la gente a sí misma? ¿Dónde pertenece? ¿En qué cree? ¿Cómo lucha para sobrevivir y mejorar su condición? ¿Cuál es el impacto político de la enfermedad y la pobreza? ¿Cuándo se rompió el vínculo entre poder y autoridad? ¿Existen mecanismos de responsabilidad social? ¿Son realmente necesarios los partidos políticos? ¿Cómo interaccionan modernidad y tradición?

El libro nos ofrece una forma radicalmente diferente de analizar la política en África. Al centrarse en la inmensa mayoría de la población, y no en sus élites o en los análisis macroeconómicos convencionales, saca a la luz los modos en que los africanos «sufren y ríen».

En este capítulo quiero englobar tanto la naturaleza del «individuo» como la política de la «existencia». Aunque pueda parecer una aproximación abstracta, o difusa, me gustaría lograr algo muy concreto. El objetivo aquí es reflexionar sobre conceptos básicos y que, normalmente, damos por sentado. Vivimos en un mundo donde, por ejemplo, no solemos evaluar la definición de las bases espirituales o individuales de la existencia. Estudiamos la política como si pudiéramos dar por sentado qué es y cómo funciona. Esto puede resultar práctico en la tarea diaria de explicar qué hacen nuestros políticos en nuestros países, pero nos limita cuando intentamos comprender qué ocurre en lugares muy diferentes al nuestro. En efecto, esta irreflexiva actitud es la que nos lleva a explicar la política en África en unos términos que, con demasiada frecuencia, son simplistas. Si queremos pensar de nuevo, debemos empezar por el principio, es decir, por lo que denomino la «política de ser».

En la ciencia política es costumbre construir análisis sobre la presunción de que la sociedad está formada por unidades diferenciadas: individuos que se han organizado para distribuir y regular el poder. Esta suposición parece razonable aunque, si reflexionamos sobre ella, se nos muestra demasiado tosca. En la práctica, el «individuo» y la «sociedad» no resultan sencillos de definir, y esto por dos motivos. El primero es que la definición de cada término depende de la relación entre ambos: los individuos son miembros de una sociedad determinada y las sociedades se componen de individuos particulares. El segundo motivo es que, al margen del término estrictamente biológico, la principal idea de individuo es problemática: los seres humanos se construyen por el contexto. Sin embargo, incluso el mejor de los politólogos africanistas deja intacta la cuestión de lo importante que resultan los elementos tangibles de la «existencia» de las personas para la realidad de lo que significa ser un «individuo».

Así pues, desde el mismo inicio cualquier aproximación a la política en África debe considerar la cuestión de lo que llamo «ser» –a través de este término me refiero al lugar y al papel de los individuos en el entorno donde han nacido y viven–. La noción de ser no está pensada para señalar que la dimensión existencial es única, o más significativa, en África. Se aplica en cualquier lado. En efecto, también sería útil, y sospecho que iluminador, tomar esta aproximación cuando se discute de política en Occidente. No obstante, queda claro que se aplica de forma diferente según el tipo de sociedad y la clave es intentar extraer con cautela las implicaciones políticas de los



distintos modos de ser. La intención aquí es subrayar las áreas comunes a todas las sociedades africanas, aunque en primer lugar es evidente que debemos realizar una gran, y muy relevante, distinción entre los individuos de cada sociedad y entre las diferentes comunidades.

Intento abarcar esta cuestión tomando en consideración tres aspectos particulares del asunto: *origen, identidad y ubicación*. Aunque puedan parecer las evidentes bases fundamentales de cualquier individuo, ni mucho menos es así. Estos tres conceptos no sólo significan diferentes cosas en lugares separados, sino que se le otorgan diversos significados políticos. Asimismo, las teorías políticas actuales se aproximan a ellos de formas distintas. Y es la política lo que me interesa. La razón de fijarnos en estas tres dimensiones del individuo no es para proporcionar una única definición de qué significa en África –definitivamente, un intento poco fructífero–, sino para discutir la importancia que tienen para la comprensión y el trabajo de la política en los ámbitos local, regional y nacional. Por este motivo, me centro en los discursos vinculados a estos términos y a los usos políticos donde se han colocado en el África postcolonial.

Una última advertencia: los primeros dos capítulos están profundamente relacionados. En cierto punto, abarcan el mismo terreno pero de un modo complementario. Los presento por separado por una simple razón analítica. Se centran en cuestiones similares, si bien llegan a ellas desde diferentes ángulos. El primero intenta tratar la identidad de la persona; el segundo la naturaleza del lugar que ocupa esta persona en la sociedad. Sin embargo, no me cabe duda de que «ser» y «pertenecer» son dos caras de la misma moneda, y no tiene sentido querer reflexionar sobre una sin la otra. En efecto, aquello que entendemos por «ser» no puede dissociarse de lo que en la práctica significa «pertenecer». De modo parecido, lógicamente, las tres categorías siguientes también están interrelacionadas y superpuestas.

## ORIGEN

Los estudios sobre política africana prestan muy poca atención a esta cuestión si no es en términos de etnicidad. De este modo, bebe directamente de la visión colonial de los africanos, basada en que los habitantes del continente son, ante todo, «tribales» y que el origen importa, en primer lugar, porque ayuda a identificar la naturaleza de esta

identidad «tribal». Más adelante continuaré con esta cuestión de la identidad, pero ahora quiero mostrar cómo la visión de los africanos no sólo ha privilegiado un acercamiento en términos de etnicidad, sino que también ha conllevado la negación de asuntos cruciales, de vital interés para la política. La importancia de distinguir entre identidad y origen reside en la capacidad que nos ofrece para desarrollar un análisis más conciso de temas centrales en el ser humano –en África y en cualquier otra parte–. El primer paso, por consiguiente, es esclarecer el significado de «origen».

Me gustaría abarcar dos puntos separados: la cuestión de la ubicación –el lugar de nacimiento o, si el nacimiento ha sucedido en otra parte, la ubicación de la familia de origen–; y la importancia del vínculo al lugar geográfico actual. Me explico. Todos hemos nacido en algún lugar, pero la relevancia simbólica y práctica de la ubicación varía enormemente. Como norma general, el lugar de nacimiento es relevante si está relacionado con otros factores igual de importantes para la identidad. Los factores más fuertes son la familia –en el sentido amplio–, la historia y las relaciones comunitarias. Efectivamente, si el lugar de nacimiento no se identifica de este modo, tiende a negarse. Esto nos es común a todos. Para tomar ejemplos no africanos, y generalizando, los franceses se han interesado especialmente por nacer «en otro lugar»; a los americanos no les importa demasiado, incluso si lo recuerdan. El primero valora un sentido del origen, mientras que el segundo enfatiza más quién es. Así pues, la importancia del nacimiento difiere en estas dos sociedades occidentales.

En África, los lugares de nacimiento y entierro –ambos relacionados– poseen gran relevancia por numerosas razones religiosas, culturales y sociológicas (1). Contrariamente de lo que se suele pensar, el lugar de origen es menos una marca de identidad étnica que una marca de comunidad –ambos términos no son sinónimos, como argumentaré después–. Entre las importantes y variadas dimensiones del origen, quiero destacar tres en particular: *tierra*, *antepasados* y *sistema de creencias*. Estas forman el epicentro de lo que denomino las limitaciones del origen –aunque, normalmente, no se perciben como tales: resultan tan centrales para el sentido de la identidad que se dan completamente por sentado–. Lógicamente, también están entrelazadas hasta tal extremo que es complicado hablar de una sin las otras. Por motivos de explicación, paso a su disección.

La *tierra* es el lugar físico que marca el origen. Es fundamental, y prioritaria, en cualquier sentido que delimite las fronteras físicas de la ubicación de donde la gente

proviene y señala los elementos que identifican su mundo: montañas, ríos, bosques, lagos, sabana, mar, desierto, etcétera. Con frecuencia, existe una conexión directa entre el mito de origen del pueblo y las fronteras físicas de la tierra en la que habitan. Las historias orales explican en detalle por qué el grupo reside en la ubicación actual. El relato suele proporcionar una explicación de la relación íntima, por no decir simbiótica, entre el grupo y el lugar que define su identidad geográfica. La vida empieza cuando los dioses tocan la cumbre de la montaña o vierten el agua que crea el río.

Pero la tierra es mucho más que esto. Es el entorno donde el pueblo ha aprendido a vivir y a trabajar. Los oficios «tradicionales» –ganadería, pesca, agricultura, etcétera– se establecen en este contexto. Varias identidades de un grupo derivan de la relación que mantienen con la ubicación y, si deben trasladarse, continúan identificándose como la gente de una zona vinculada con sus labores particulares. Esto no importa demasiado en sí mismo, pero resulta una orientación para otros aspectos de la identidad y el sentido de pertenencia. En África, la profesión suele ser más importante que la etnicidad, como resulta obvio en el caso de los pastores. Pero también importa en países como Ruanda o Burundi, donde la identidad surge mucho más de los factores sociológicos que étnicos –o, mejor dicho, donde ambos no pueden disociarse–. En otras partes, existen profundas y perdurables cuestiones asociadas con el papel de, por ejemplo, los bosques o el mar, y que continúan teniendo un impacto considerable en cómo los pueblos se ven a sí mismos y a sus vecinos. En definitiva, la tierra no es sólo un atributo físico, sino que es constitutivo de lo que significa «ser» –en el sentido que facilita el contexto donde la gente se define y se organiza en términos sociopolíticos–. También condiciona la economía política local.

Sin embargo, no cabe duda de que el aspecto más significativo del origen es la relación entre vivos y muertos –o el vínculo con los *ante-pasados*–. Por supuesto, los antepasados y la tierra están profundamente conectados en el sentido real de que estos habitan un mundo concreto identificable con la ubicación geográfica donde el individuo-en-el-grupo los recuerda. Es decir, ambos no pueden disociarse de forma artificial –por ejemplo, al ofrecer un intercambio de tierra o reubicando un grupo particular a otra zona, por muy atractivo que pueda parecer a nivel económico–. El lazo entre la tierra y los antepasados es un hecho, y no puede alterarse. Es el punto de referencia elemental para el grupo, de donde emanan tanto las creencias como la identidad. Calificarlo como punto de referencia, sin embargo, no significa establecerlo

como causa determinante. La gente no necesariamente actúa de forma política según su tierra y sus antepasados. Como veremos, es en este marco donde se identifican y esto conlleva consecuencias políticas, o no.

La cuestión de los antepasados, de la que existe abundante literatura –mayormente antropológica– suele conllevar malentendidos. No se trata de si los africanos «creen» en el culto a los antepasados, sino de si esto determina su religión como algo más primitivo. La relación del grupo a la tierra y al sentido del origen está arraigada a la ubicación donde los antepasados se encuentran enterrados y venerados. No es cuestión de discutir la posición geográfica de esta ubicación –con el argumento, por ejemplo, de que los antepasados más alejados no pueden ser enterrados en ese lugar en particular–. Pero el vínculo con los antepasados, no importa donde estén enterrados, forma parte integral del significado de origen, y de la trama de la identidad, y es algo que no puede menospreciarse. Por consiguiente, no existe un sentido completo de ser si no implica un espacio físico, el cual marca el vínculo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La misma vida se define por esta larga cadena. Hoy en día, el eslabón suele romperse cuando los individuos –los jóvenes, por ejemplo– se ven desvinculados de su lugar de origen. Esto no es algo trivial, ni para ellos ni para otros; comporta un impacto en su sentido de la identidad y en su concepción de su lugar en el mundo.

La relación entre tierra y antepasados es, pues, el primer fundamento de su *sistema de creencias*, o religión. Una vez más, es un elemento de la vida social africana que suele caricaturizarse, en particular entre los científicos sociales contemporáneos, que lo consideran una reliquia de tradiciones de antaño. El punto crucial aquí no es tanto que las creencias africanas estén arraigadas en el culto a los ancestros, lo cual no es un modo adecuado de traducir su significado en la práctica. Lo importante es intentar explicar cómo el sistema de creencias, junto a los valores éticos y sociopolíticos, se encuentra profundamente enlazado con el actual lugar de origen, la ubicación y las raíces del autorreconocido individuo-en-la-comunidad. Esto es muy importante para la política, al menos de dos formas. Una es que la política y los políticos no pueden separarse de su vínculo con una ubicación física concreta, un lugar de origen al que pertenecen. La otra es que lo local permanece en el centro de la identidad y en la acción de todos los actores políticos, incluso si ejercen a nivel nacional.

Un gran cambio de aquello que se considera, meramente, como una actuación provinciana de la política en África –que incluye lo que parece excesivamente parcial en

la actuación de los políticos nacionales hacia su «zona» local– no puede comprenderse de forma adecuada sin referencia al significado de origen. Por supuesto, no indica que la corrupción sea inexistente o que los políticos no abusen de este aspecto de su sistema de creencias, que comparten con sus electores. Pero debemos señalar que cualquier afirmación de este abuso sólo puede realizarse una vez entendido lo que significa el origen. Esto varía según los grupos y las ubicaciones, y los detalles actuales del sistema de creencias son críticos para una comprensión realista de estos factores. Sin embargo, el análisis político no cuestiona la importancia de esta dimensión. Aquí, como en muchas otras áreas, los politólogos se conforman con la idea de que es mejor dejar estas cuestiones para los antropólogos. Así pues, necesitan darse cuenta de que si no rectifican, se quedarán sin los medios para determinar las influencias recíprocas clave entre lo local y lo nacional, aspectos que están enraizados en cualquier aspecto de la vida política de todos los países africanos.

## IDENTIDAD

De todas las cuestiones relacionadas con el estudio de las sociedades africanas, ninguna resulta más problemática que la identidad. Es en un sentido muy real que la cuestión más básica interpela al científico social que intenta conceptualizar qué factores locales importan en el comportamiento social o político. En consecuencia, no escasean los trabajos sobre este asunto, y no los puedo resumir aquí. En lugar de esto, quiero sugerir que es un ámbito donde los interrogantes determinan las respuestas.

Históricamente, el imaginario colonial colocaba todas las cuestiones sobre la identidad bajo la misma difusa rúbrica de lo tribal. Esto no sólo afectó al comportamiento de los gobiernos, sino que también tuvo un profundo impacto en el modo en que los africanos instrumentalizaron su identidad en el contexto colonial y postcolonial. Los antropólogos, aunque se les suele considerar cómplices de esta visión colonial que equipara identidad a tribu, probablemente todavía ofrecen un detalle más definido de cómo la gente se considera a sí misma. También estuvieron más capacitados que los oficiales en demostrar que la identidad era contextual y adaptable. Sin embargo, con demasiada frecuencia limitaron la gama de posibles interpretaciones.

He mostrado en otros trabajos cómo la idea de un único concepto de identidad se malinterpreta y por qué es más útil concebir esta noción en términos de círculos solapados (2). Esto significa que, en cada momento, debemos intentar analizar el contexto histórico y local en el cual identificar esas señales de distinción más relevantes. Desgraciadamente, muchos analistas políticos africanistas continúan limitando su investigación a un pequeño número de amplios factores «socio-lógicos» – como etnicidad, religión y profesión– demasiado generales y restrictivos. Demasiado generales en el sentido que pueden ser destacables o no. Demasiado restrictivos porque parten de la idea de que son marcadores clave de la identidad, cuando no siempre es así. El estudio sobre la identidad debe guiarse de forma más firme por el conocimiento local que resulta de la observación de lo que políticamente importa en un espacio en particular –teniendo muy claro que, con el tiempo, esto cambiará–.

Las cuestiones sobre la identidad están directamente vinculadas a las de pertenencia, que trataremos más adelante. Aquí quiero continuar con la esencia de la sección anterior y sugerir que el modo más útil de acercarnos a este tema es intentar determinar, en todo escenario, qué es y qué no es negociable. Dejarme que me adelante y apunte esta advertencia: ante esta pregunta no existen respuestas inmutables. También cambian con el paso del tiempo, así que aquí hablo de lo contemporáneo. Como he explicado anteriormente, las cuestiones del origen no son negociables pero, al contrario que la identidad, muchos otros marcadores sí lo son. Y es aquí cuando resulta necesario el conocimiento del contexto específico. Por motivos asociados a la ubicuidad en la literatura, ilustraré en más detalle dos amplias áreas de la identidad que suelen considerarse innegociables cuando, en realidad, sí lo son.

Aunque, hoy en día, existe un bienvenido y renovado interés por la cuestión de la *etnicidad*, que sigue a un largo periodo construido, o incluso inventado, por el poder colonial, todavía no se presta excesiva atención a la fluidez del concepto. Suele emplearse de forma demasiado despreocupada, aunque su mera mención baste como explicación de una acción política. La distinción que realiza Lonsdale entre moralidad étnica y tribalismo político ha sido útil, en especial en el contexto de la reflexión detallada del autor sobre la economía moral ki-kuyu (3). De ahí el comentario de Hydén sobre que la etnicidad es más social que cultural (4). No obstante, estas son delicadezas excepcionales de lo que permanece siendo una aproximación burda y esencialista del estudio de la identidad africana. Asimismo, la situación ha empeorado

con la enorme, e incluso creciente, literatura sobre los conflictos, que con frecuencia asume meramente que la etnicidad es la principal causa de violencia.

Históricamente, la etnicidad era una categoría híbrida, que abarcaba una gama de marcadores sociales, culturales y económicos. Estos fueron agregados de diferentes formas y en diferentes momentos. No sólo era fluida la noción de qué significaba pertenecer a un grupo étnico en particular, sino que el criterio de clasificación podía cambiar y progresar. La etnicidad era negociable de varias e importantes formas: la genealogía del grupo era amplia y abarcable, se expandía y contraía según la necesidad; la gente podía entrar y salir de los grupos étnicos; las fronteras geográficas del grupo eran difusas, con un epi-centro aproximadamente acordado y muchos bordes en disputa; tanto la «ideología» como la «religión» del grupo eran susceptibles de cambio, ya fuera por acontecimientos externos o, simplemente, por migraciones, enfermedades, etcétera. En definitiva, los individuos y los grupos de parentesco podían cambiar su identidad étnica de muchos modos, ya que el propio lenguaje no era restrictivo al definir un modelo de pertenencia.

Aunque el poder colonial formalizó y sedimentó lo que hasta ese momento habían sido fluidas afiliaciones de grupo, no suprimió los procesos precoloniales de identificación. Si bien los grupos étnicos se volvieron (bastante) rígidos en su definición y clasificación, los individuos continuaron circulando entre las fronteras. Sin embargo, la instrumentalización de la etnicidad, como característica principal de la identidad social, cambió de forma decisiva. Debido a que el orden colonial estaba organizado mediante líneas étnicas, la acción política siguió esta lógica. La etnicidad se convirtió en el lenguaje con el que dueños y sujetos coloniales instauraron la agenda política y organizaron la representación. Incluso allí donde, como en las colonias francesas, los gobiernos coloniales favorecieron políticas a nivel regional o territorial, y combatieron la movilización en líneas estrictamente étnicas, la introducción de elecciones basadas en el sufragio universal estimuló el despliegue político de las consideraciones étnicas.

La politización de la etnicidad, o el desarrollo universal del tribalismo político, fue exacerbada enormemente tras la independencia. Muchos políticos africanos se dieron cuenta de que la competición electoral se intensificaría con la rivalidad étnica, la tensión y la violencia, pero la encontraron útil para continuar empleando este tipo de movilización. Al mismo tiempo, la masiva expansión de una forma moderna de patrimonialismo entre estas nuevas, aunque solidificadas, líneas étnicas desembocó en

un sistema donde los factores políticos y económicos favorecieron una mayor «etnización» de la vida africana. El hecho que empieza a avecinarse en la política postcolonial, de manera extendida, no debe tomarse como prueba de que la etnicidad se ha convertido, necesariamente, en un aspecto fundamental de la identidad de la mayoría. La etnicidad se vuelve el lenguaje omnipresente, pero los hombres y las mujeres de la calle continúan considerándose a sí mis-mos, y consideran al resto, como individuos complejos y polifacéticos, con quienes interaccionan en un amplio número de registros. Si la etnicidad se ha convertido en el arma de turno, tanto de la política como de la violencia, prácticamente nunca adquiere el significado «esencializado» que los foráneos intentan atribuirle.

Lo mismo sucede con la *religión*, al menos por la religión «establecida» –me refiero al cristianismo y al islam–. África se consideró, al menos por europeos y árabes, como un territorio de elección, donde las creencias indígenas no resistirían al embate de la religión monoteísta –aunque exista una considerable evidencia de que la influencia de las religiones externas no siempre ha sido tan fuerte como comúnmente se piensa–. La mayoría de las zonas rigurosamente conversas –la región que limita el este y el norte musulmán, así como las colonias del este y del sur donde los africanos fueron brutalmente desarraigados– se utiliza para abarcar falsamente a todo el continente, donde la conversión fue tanto lánguida como funcional. Como muchos misioneros descubrieron en el siglo XIX, los africanos se convirtieron al cristianismo por conveniencia o interés, pocas veces por convicción. Para disgusto de muchos misioneros, dicha conversión no implicaba el abandono de creencias «indígenas». Las religiones africanas siempre han sido muy adaptables y no prestan dificultad a acomodarse a dogmas y rituales foráneos.

Así pues, aquello más destacable de la religión (establecida) es que supuso un registro intermitente y adicional de identidad que ni desplazó ni perjudicó a las creencias precoloniales. Durante la mayor parte del periodo colonial, se exageró enormemente la relevancia política de las divisiones religiosas. Incluso en el norte de Nigeria, hoy en día escenario de lo que parece ser una confrontación violenta y amarga, cristianos y musulmanes vivieron y trabajaron juntos durante generaciones. Los enfrentamientos llegaron más tarde, tras la independencia, cuando la competencia para hacerse con los recursos en un sistema neopatrimonial cada vez más desesperado animaba la rivalidad y el resentimiento, y en el cual la religión se convirtió en un medio



conveniente. Para algunos, resulta difícil imaginar que el islam sea algo más que fundamentalismo, pero al menos en África ha sido muy sincrético en toda su historia. Durante siglos, los musulmanes africanos han practicado una forma de islam que encaja con las creencias locales y genera espacios para las prácticas socioculturales actualmente mal vistas. Lo mismo ha sucedido con los cristianos, incluso en circunstancias donde los misioneros europeos acecharon con fuego y azufre. Y, allí donde era necesario, los profetas africanos instauraron sus iglesias cristianas, adaptando la religión foránea a las creencias locales.

Hoy en día, existe una inconfundible radicalización de las creencias religiosas en África en ambos bandos de la gran división. Algunos musulmanes, especialmente en el África Occidental, apuestan por una agenda reformista muy partidista y mantienen vínculos con los grupos fundamentalistas de otras partes del mundo. Por otro lado, la gran ola pentecostal empapa todo el continente, como también ocurre en América Latina, y tiene como resultado las masivas conversiones a una forma restrictiva de cristianismo que rechaza las creencias locales y procura un fuerte sentido de identidad a quienes se sienten marginados. Se dan desarrollos significativos con claras implicaciones políticas, pero no son ni tan nuevas ni tan radicales como parecen. En primer lugar, han existido oleadas de reforma islámica en el pasado, con enorme impacto político –entre otras, los movimientos armados del siglo XIX–. De forma similar, los movimientos sionistas y kimbanguistas, entre otros, tuvieron una notable influencia en algunas zonas del África colonial durante largos periodos, aunque ahora su presencia ha disminuido. En general, estas diversas «revoluciones» espirituales no desembocaron en nuevas formas de identidad donde la religión, repentinamente, se convirtiera en una cuestión innegociable. Como era de esperar, el fervor religioso tuvo que ponerse de acuerdo con un gran número de factores para construir lo que denomino la «política del ser».

## UBICACIÓN

Aquí, quiero reunir las tendencias de las dos secciones anteriores para mostrar que las cuestiones de origen e identidad van de la mano en la idea de comunidad, o ubicación. Aparentemente, esta es una categoría confusa, que pretende abarcarlo todo, y que

engloba múltiples modos de agrupación. En el siguiente capítulo, exploraré las manifestaciones concretas de la vida comunitaria. Pero ahora me gustaría entrar en la cuestión de cómo la gente se identifica a sí misma y vive en sociedad, cómo evoluciona dentro del grupo en el que ha nacido y que se mantiene como centro de su vida social. Esto es importante en sí mismo si logramos comprender la naturaleza de la relación entre individuo y sociedad y, por consiguiente, el contexto político donde vive la gente. Pero también es destacable porque sirve como alarma contra la simplificación de las teorías políticas occidentales basadas en la premisa del individuo descontextualizado, que ignoran lo problemático que resulta el concepto de individuo y lo artificial que supone darlo por sentado.

Con frecuencia se ha señalado que, en África, las dimensiones comunitaria y local prevalecen sobre el individuo. Sin embargo, esta observación escasamente se desarrolla a nivel conceptual o analítico. Si se llega a tratar, queda relegada a la cuestión de etnicidad –es decir, la influencia de lo que se asume como el marcador clave de la identidad individual– o se la considera como un remanente de tradiciones en rápida extinción –incluso si, en realidad, el proceso no es tan rápido–. En ambos casos, la presunción es que estos aspectos comunitarios no son otra cosa que fases de un proceso universal de desarrollo humano que desemboca en formas convergentes de individualización. Estas consideraciones, como las que se realizan en torno al aspecto comunitario, no impiden que las tendencias de la teoría política construyan bloques de política, en África y en cualquier otra parte. Como resultado, los análisis que afectan en primer lugar a la identificación de las causas de la acción individual se supone que pueden determinarse gracias a cuestionarios o encuestas donde se solicita la opinión *individual*. El problema no es tanto que este tipo de opiniones no sirven, sino que, sencillamente, sólo pueden interpretarse correctamente cuando se enmarcan en un contexto sociocultural mucho más amplio.

Aunque la antropología colonial estableció una imagen de África esencialmente comunitaria, su concepción de lo que esto significa queda limitada. Primero, se basa en la suposición de que la unidad tribal es crucial. Segundo, encaja debates sobre el parentesco, pilar de la antropología clásica, en el molde étnico. Tercero, presta muy poca atención a las dinámicas de esta supuesta existencia tribal y, en particular, a los modos en que las tradiciones han sido modificadas por el poder colonial o por otras influencias externas. Parece que los antropólogos no tenían nada que enseñar a esos

políticos que llegaron en los años sesenta para estudiar las políticas de modernización en los países africanos recién independientes. El trabajo antropológico actual, sin embargo, ha sido mucho más esclarecedor y quiero volver a tratar la cuestión de la importancia de la ubicación en la política centrándome en estos aspectos de la relación entre «comunidad» e «individuo». Los términos que considero más relevantes son: *género, edad y autoridad*.

En el África contemporánea, los asuntos de *género* son complejos y muchos de quienes los tratan tienen sus propios objetivos. Por ejemplo, existen muchos trabajos sobre el hecho de que, en algunos países, la proporción de mujeres parlamentarias haya crecido considerablemente o que, hoy en día, existan muchas mujeres políticas importantes. Aunque cierto, es debatible –y, ciertamente, necesita más investigación– en qué grado afecta a la base de la política. La utilización de cuotas de género puede no resultar muy efectiva en el cambio de la naturaleza de la participación política. Por otro lado, numerosas ONG han señalado las precarias condiciones que sufren las mujeres que están sujetas a las presiones, restricciones e incluso violencia de la «tradicición». Muchas lamentan la falta de oportunidades y educación para las mujeres y todas condenan la mutilación genital femenina. Abundan las evidencias para apoyar estas campañas. Sin embargo, aquí me interesa más situarme en el lugar de las mujeres como individuos-en-la-comunidad e intentar evaluar hasta qué punto las actuales condiciones de las mujeres son (meramente) un reflejo del patriarcado o si surgen de una combinación compleja de factores «tradicionales» y «modernos». ¿Cómo afecta a la política la división entre hombres y mujeres?

Si, como he sugerido, las cuestiones de origen e identidad son cruciales, entonces parece lógico que el género no puede separarse de las consideraciones socioculturales que enlazan ambos factores. Las mujeres no sólo son «femeninas»; vienen de lugares particulares y com-parten la mayoría de círculos de identidad con los hombres de su comunidad de origen. Esto significa, entre otros factores, que su identidad femenina en parte está determinada por las «tradiciones» de esta comunidad, a pesar de que no vivan en su lugar de origen, en parte por los efectos de la moral y los niveles éticos de esa comunidad y en parte por su sitio en la economía política local. Es complicado, por consiguiente, generalizar sobre las mujeres en África, ya que existen muchos factores que son contextualmente distintos. No obstante, queda claro que, en muchas sociedades, las mujeres habitan en un espacio clara-mente trazado con sus propias

normas que regulan las actividades sociales, económicas y políticas. Si las mujeres suelen ser actores económicos de éxito, pocas veces se implican directamente en la política abierta y, todavía menos, se presentan como candidatas. Incluso allí donde se han introducido cuotas, las mujeres todavía permanecen sujetas a las restricciones de la comunidad y, por ejemplo, raramente entran en política si esto contradice los deseos de los familiares masculinos más significativos.

El punto clave aquí es que, en este asunto, como en muchos otros, resulta importante señalar los aspectos locales de la identidad fe-menina. Las mujeres y los hombres no son individuos autónomos sexualizados, sino miembros de grupos específicos cuyos valores condicionan fuertemente su identidad. En este contexto, cómo una persona actúa y se siente como mujer se inscribe en una larga historia.

Los cambios, tanto en la definición de la identidad femenina/masculina como en las maneras en que las «tradiciones» modulan el comportamiento político, son lentos pero van en incremento. Por esta razón, es necesario dedicar una particular atención a lo que, en ocasiones, se denominan los aspectos informales de los roles políticos y de la acción política. Incluso los más ostentosos políticos «modernos», incluido mujeres, efectivamente están limitados por códigos éticos que sólo son completamente inteligibles si se interpretan dentro de las normas y los valores de ubicaciones particulares. Mucho de lo que se entiende como acción corrupta o partidista también debe ser explicado en términos comunitarios (5). Lógicamente, no significa que estas normas y códigos deban eximirse; sencillamente, necesitan entenderse en su contexto local.

De forma parecida, la *edad* juega un papel importante en la posición social de cada cual dentro de la comunidad. Es significativa no sólo en términos de jerarquía social e importancia política –los cuales son, innegablemente, cruciales–, sino también con respecto a la propia identidad. Por muy irrelevante que parezca en una era de rápida modernidad y radical globalización, la noción de grupo de edad continúa resonando con fuerza en la vida cotidiana. La edad no es meramente un marcador numérico en una continua serie cronológica. El ser humano está definido, en parte, por su edad y su posición en el grupo de edad relevante. Incluso donde los ritos de iniciación han desaparecido o arrastran mucha menos convicción, es significativa la noción de que los miembros masculinos y femeninos de una comunidad pertenezcan a un particular grupo de edad. Los individuos no son solamente hijos e hijas de unos padres en

concreto –y aquí, también, el término «padres» puede abarcar varios miembros familiares–, también son el producto de un grupo en particular definido por las normas de edad que funcionan en esa ubicación. Decir esto no implica que la edad sea determinante. Pues no lo es. Pero puede resultar destacable, o políticamente relevante, en algunas circunstancias.

Por ejemplo, sabemos que en el conflicto de Liberia la violencia se organizó y se perpetró con frecuencia según «normas» que derivaban de políticas de los grupos de edad (6). Tanto la «ideología» como la «práctica» de la violencia pueden asociarse –aunque, lógicamente, no sirva como justificación– a la disciplina y la clasificación de la brutalidad entre estas líneas «tradicionales». De forma parecida, muchos de los grupos violentos que utilizan niños soldado para perpetrar sus atrocidades durante los conflictos civiles imponen su deseo forzando a los jóvenes a romper el «tabú» asociado a la edad en sus comunidades. Al obligar a estos niños a que degraden, humillen, mutilen y asesinen a adultos o parientes, los guerrilleros los apartan de su comunidad, a la que ya no podrán regresar –al menos sin ceremonias de reinserción–. Este no es, ni mucho menos, un factor poco irrelevante para la comprensión de la genealogía y la patología de los conflictos que han afligido enormes zonas del continente y han devastado a generaciones de africanos.

En otro plano, resulta esencial reconocer el papel que ocupa la edad en las relaciones entre políticos, tanto dentro de los países como más allá de sus fronteras. Los africanistas admiten, en gran medida, que las referencias al jefe de Estado en términos que denotan experiencia, sabiduría y ecuanimidad asociados a la edad son omnipresentes. Aún así, prestan poca atención a las implicaciones de un discurso como este en la acción política. Dos ejemplos ilustrarán este punto. Los golpes militares perpetrados por oficiales o políticos jóvenes suelen pasar por la eliminación simbólica, a veces física, de sus políticos mayores –como si no pudieran aspirar a su legitimidad mientras sus mayores continúan en activo, o con vida–. Y, además, con frecuencia, una razón clave de por qué se niega esta legitimidad guarda relación con la agresividad contra la edad. Finalmente, algunos argumentan que uno de los motivos por los cuales Thabo Mbeki nunca ejerció una presión real a Robert Mugabe fue porque él mismo no podía ejercer dicha influencia en una figura nacionalista paterna, o de mayor edad. Sea o no verdad, el hecho que se mencione ya nos muestra la importancia de los atributos de la edad.

La cuestión de la edad está profundamente conectada con la de *autoridad*, que es el último aspecto de la ubicación del que hablaré en este capítulo. La ciencia política está interesada en el ejercicio de poder, que con demasiada frecuencia asimila, sin pensarlo, con el de autoridad. Sin embargo, ambos conceptos son diferentes. Nos podemos aproximar al poder desde diferentes ángulos, pero básicamente comprende la habilidad para forzar a otros a acatar, si es necesario utilizando la coerción. La autoridad implica una posición de confianza, competencia y sabiduría que poseen quienes están más dotados con la fuerza de persuasión que con la de coerción. Se puede ejercer el poder sin autoridad, pero no se puede tener autoridad sin que otros la reconozcan.

Lógicamente, en sistemas políticos institucionalizados y establecidos en el tiempo, el poder y la autoridad suelen solaparse, aunque no siempre sean equivalentes. En los países africanos, por otro lado, ambos están claramente separados, si bien algunos políticos son capaces de combinar sus atributos de manera satisfactoria. La autoridad y el poder no sólo se deben conceptualizar por separado, también deben ser colocados en sus contextos apropiados. La política comparativa tiene poco que decir sobre ello salvo por el comentario, trivial –aunque no completamente falso– de que la autoridad pertenece al ámbito de la «tradición» mientras que el poder es «moderno». Esto sólo confunde la cuestión, porque la limita a una simplista dicotomía que no refleja la realidad y, de forma más significativa, no logra encontrar el modo en que «tradición» y «modernidad», formal e informal, en realidad se solapan o coexisten.

Las cuestiones de autoridad han sido graves desde el periodo colonial, porque los poderes imperiales se las ingeniaron para cambiar las estructuras políticas «nativas» para su provecho. Esto significó la colaboración con jefes establecidos, en algunos casos, y el nombramiento de los llamados jefes coloniales en otros. El resultado fue la creación de un sistema político donde poder y autoridad se desvincularon. Incluso los dirigentes «tradicionales» legítimos, reconocidos como tales por la población, quedaron desacreditados cuando resultó obvia su conversión en auxiliares coloniales. Su autoridad no se puso en duda necesariamente, pero evidenció que la autoridad sin aprobación colonial significaba falta de poder. Respecto a los jefes «coloniales», nunca consiguieron legitimar su autoridad, pero en ocasiones ejercieron un enorme poder. La transición postcolonial confundió el asunto incluso más, ya que en muchos casos se perpetraron golpes nacionalistas por parte de una generación de políticos faltos de edad o de autoridad «tradicional», pero que, prácticamente, ejercían un poder

absoluto. Desde entonces, no sólo autoridad y poder han crecido en parcelas apartadas, sino que han surgido nuevas cuestiones sobre la legitimidad de los políticos, e incluso de la propia política.

Desde la independencia, los políticos han buscado aunar, con irregular fortuna, poder y autoridad. Si en los primeros días de la postcolonia parecía que lograban borrar o usurpar la autoridad «tradicional», durante la etapa de partido-único fue más aparente que ese no era el caso. No sólo los reyes, jefes y médiums espiritistas «tradicionales» continuaron ejerciendo su autoridad, sino que los propios políticos «modernos» empezaron a sentir la necesidad de abastecerse de esta autoridad «tradicional». Esto no sucedió únicamente por los motivos señalados por los politólogos, es decir, que se trataba de un modo instrumental de reforzar su legitimidad. También se debió, y quizá de manera más importante, a que los políticos continuaban formando parte de su grupo de origen tal y como lo hemos definido anteriormente. La propia identidad residía, en parte, en su habilidad para propiciar los conservadores de su ubicación. En otras palabras, estos políticos se dan cuenta que sus roles «modernos» realmente no satisfacen las demandas del mundo «tradicional» al que también pertenecen y en el cual se definen como individuos. Como veremos más tarde, la influencia de la comunidad quizá sea gráficamente más demostrable por el impacto de la brujería en los políticos nacionales quienes, de este modo, permanecen más susceptibles a la presión local.

Para concluir, el concepto de *política de ser* es un intento de focalizar la atención en torno a cuestiones de identidad y ubicación que suelen negarse o, peor todavía, se dan por sentado. Debido a que la mayoría de teorías políticas sobre África repite el mismo argumento acerca de la importancia de ciertas formas de identificación, especialmente la etnicidad, pasan por alto otros aspectos, más importantes, referentes a los significados de individuo, la importancia del origen, la relevancia de la edad y la naturaleza de la autoridad. Estos marcadores de identidad, que en el África actual son particularmente significativos, necesitan ser estudiados en su contexto local e histórico. Todos ellos inciden de distinta forma en los discursos y las connotaciones de la política, así como los complejos modos en los que se ejerce el poder. También son características que filtran el sentido otorgado a los asuntos políticos e influyen la opinión pública (7).

## **Notas**

1. Como queda demostrado con rotundidad en Cohen y Odhiambo, 1992.
2. Chabal y Daloz, 1999: cap. 4.
3. Lonsdale, 1992, 1994, 1995.
4. Hydén, 2006.
5. Aunque esto es innegable, los excesos comunales abarcan gran variedad de pecados, muchos de los cuales no mantienen ninguna relación con la «tradición» y se reducen a pura codicia.
6. Ellis, 1999.
7. Para que no parezca que estas son áreas de investigación que los historiadores y los científicos sociales no pueden tratar de manera realista, me gustaría recomendar un excelente libro donde se habla de la importancia de la «tradición» en la definición de la propiedad legal en África. Véase Berry, 2001.

---

### *África: la política de sufrir y reír*

Patrick Chabal

oozebap, Barcelona, 2011

285 pp. PVP: 16 euros

ISBN: 978-84-615-1854-8

*\*Patrick Chabal es uno de los teóricos sobre África más renombrados en todo el mundo. Profesor en el King's College de Londres, se ha formado en las universidades de Harvard, Columbia y Cambridge. Residente durante un curso en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, donde se forjó el presente libro, ha impartido clases en facultades de África, Estados Unidos y Europa. Ha escrito extensamente sobre historia, política y cultura de los países africanos y, de forma más general, sobre teoría política. Entre sus publicaciones, encontramos 'Culture Troubles: Politics and the Interpretation of Meaning' (2006) y 'África camina: el desorden como instrumento político' (1999) ambos con J.-P. Daloz; 'Power in Africa' (1992 y 1994) y 'Amilcar Cabral: Revolutionary Leadership and People's War' (1982 y 2003).*



## **Reseña del libro *El oro negro de la muerte***

**de Xavier Montanyà**

**Kuma**

Quien viene siguiendo las columnas, artículos y reportajes gráficos que Xavier Montanyà (Barcelona, 1961) publica desde hace años en el suplemento Cultura/s de La Vanguardia, sabe que el trabajo de este periodista y documentalista catalán está marcado por un fuerte espíritu crítico. Montanyà ha explorado el universo de la Guerra Civil española desde el ángulo de los exiliados republicanos (Juan Negrín, etc.), de los anarquistas (Durruti), ha retratado el declive criminal del franquismo en los años 70 y reflexionado sobre la Transición y la Ley de la Memoria Histórica. Codirector de “Granado y Delgado, un crimen legal”, denunció en este documental estrenado a principios de los años 90 un asesinato de la dictadura franquista. Otro campo de interés es el continente africano, donde Montanyà acumula un buen puñado de trabajos, una parte de los cuales también están vinculados al pasado español. En “Memòria Negra”, Montanyà se vuelve a poner detrás de la cámara para relatar la colonización española de Guinea, país al que igualmente le ha consagrado reportajes y una galería de fotografías nada despreciable. Entre tanto, ha publicado varios libros y ha viajado por Camerún, Benín, Gabón y otros destinos de los que sigue brindándonos imágenes y textos como “Guinea: el dictador, la ciencia y la vida”, o el más reciente “Cooperación y anticooperación”.

“El oro negro de la muerte”, sin embargo, no fue motivado por un viaje, sino por un dramático accidente que aconteció en 2006. La deflagración de un oleoducto en el Delta del Níger atrajo su atención sobre un país del que, hasta entonces, reconoce en el libro y ello le honra, lo ignoraba todo. Cinco años después, Montanyà nos entrega el resultado de una investigación apasionada que denuncia, en esencia, cómo la abundancia de petróleo bajo el Delta del Níger ha desencadenado una de las mayores

catástrofes humanitarias y ambientales del planeta.

Con una escritura ágil que encierra un variado surtido de registros (desde un estilo informal hasta otro evocativo), pero siempre intensa y una pizca adictiva, resulta inevitable establecer un parangón con el desaparecido Ryszard Kapuscinski. “El oro negro de la muerte” es una crónica que bebe tanto de las hemerotecas y de los informes de algunas entidades de solvente reputación (Amnistía Internacional, Human Rights Watch, etc.), como sobre todo de la experiencia directa del autor sobre el terreno. Montanyà se ha desplazado hasta el corazón del Delta del Níger para mantener conversaciones y entrevistas con profesores universitarios, guerrilleros, mediadores, damnificados, arrepentidos. La mayoría de las veces, jugándose la vida, visitando lugares prohibidos, alentando siempre la sospecha de que es un empleado de la Shell y propiciando, por tanto, una posibilidad no remota de caer víctima de un secuestro. La cercanía que confiere la primera persona, en suma, posibilita que “El oro negro de la muerte” se lea casi como un thriller, si bien un thriller sin final feliz, sin justicia, sin perspectiva de futuro, francamente negro como la muerte y como el petróleo.

Montanyà desentraña las claves de este conflicto enrevesado y multilateral que podemos simplificar en tres bloques. En el primero, un puñado de agentes operarían en estrecha connivencia: las grandes petroleras (Shell, Exxon Mobil, Eni/Agip, Total, Texaco, Chevron), el gobierno federal de Nigeria, socios del entramado corrupto como la mafia italiana, aliados como Francia, o clientes de crudo como España o EE.UU. Todos ellos tienen el dudoso honor de ser al mismo tiempo los grandes beneficiarios del negocio y los responsables putativos de la vigente escabechina humana. Si en la teoría estos agentes custodian la quintaesencia de la institución y la legalidad, en la práctica no es que actúen al margen de la ley, es que encarnan el Estado criminal por antonomasia. Aún peor: plutocracia transmutada en máquina de manufacturar muerte mediante los tentáculos que cuelgan económicamente de ellos: una policía con un historial delictivo sin parangón, ejércitos privados, empresas de seguridad (entre 1500 y 2000), mercenarios, matones a sueldo.

El segundo bloque estaría compuesto por un tejido heterogéneo de ONG's, plataformas ecologistas, activistas, movimientos armados como el MEND, cuya acción estratégica, contundente, escurridiza y prácticamente inaprensible trae de cabeza a las fuerzas del gobierno federal y a algún que otro servicio de inteligencia extranjero contratado con el propósito de disolverlos. Sin éxito. Estos agentes posibilitan una

resistencia que, cuando menos, pone piedras al avance inmisericorde de las petroleras. Resulta especialmente interesante la atención que presta Montanyà a la íntima relación de los guerrilleros y los cultos religiosos.

Entre sendos bloques enconados resta la población civil, compuesta en su mayoría por ogonis, de largo los más perjudicados se mire por donde se mire. Partiendo de la base de que una ley cercena la ligazón natural de un pueblo con su tierra, los ogonis no tienen derecho alguno a recibir un céntimo de las explotaciones. Todo lo contrario, estorban y reciben trato infrahumano. Viven en condiciones insalubres, sin luz ni agua corriente, rodeados de tubos herrumbrosos, oleoductos, chimeneas. La tasa de desempleo está por las nubes, al igual que la tasa de criminalidad. A menudo, algunos pueblos padecen la inquina del ejército federal o de la policía: palizas, detenciones injustificadas, desapariciones, violaciones, etc.

Mientras tanto, la catástrofe ecológica se reedita día a día, sin dar tiempo a que se recupere el entorno afectado. Combustión y emisión de gases, vertidos accidentales o provocados expresamente, fugas y sabotajes sistemáticos y periódicos de los colectores, muchos de los cuales causan accidentes mortales, aguas putrefactas procedentes de las bolsas de crudo inyectadas en superficie. Para hacernos una idea de la dimensión, Montanyà afirma que los vertidos que viene sufriendo el Delta anualmente equivalen al del Exxon Valdez. Este emponzoñamiento macroscópico ha dejado pueblos fantasmagóricos, provoca enfermedades, prolonga el infierno diseñado por el hombre blanco y admirado por algún que otro hombre negro.

En paralelo, descuella en el libro de Montanyà una acertada habilidad para describir estos paisajes con semejante oficio, concreción y hasta fleco poético que el paisajista Joan Nogué, colaborador habitual de *Cultura/s*, cuando aborda esos espacios liminales carentes de imaginario y de discurso. “Los manglares, el ambiente fantasmal de los pantanos y su facilidad de aparecer y desaparecer los ubica en un escenario de leyenda posmoderna, con un trasfondo mitológico tradicional”; o “Por un instante me siento como si no estuviese en África. Entre palmeras, gases quemando, nubes de tormenta y una polvareda impenetrable...”.

¿Por qué un gélido silencio ahoga el grito de sufrimiento desde hace más de cincuenta años?, se pregunta Montanyà, y nos lo preguntamos todos. Tal vez, una respuesta válida podríamos encontrarla en “El bombero pirómano”, de François-Xavier Verschave: por la misma razón que se calló el conflicto de Congo-Brazzaville en 1999,

que se cobró más víctimas que Chechenia, Kosovo y Timor Occidental juntos, pero que sin embargo, fue esquinado por el foco mediático. Los estados implicados en aquel caso y ahora en este, son criminales pero no tontos; operan como auténticos artistas del camuflaje y del pelotas fuera y están compenetrados con los gigantes mediáticos. Por añadidura, hemos de lamentar que esta clase de sucesos apenas tocan la fibra de la gran masa social que consume los productos de tales gigantes mediáticos, por lo general sedada ante tanta sangre lejana y virtual.

No puede abordarse el conflicto del Delta sin tener presente el legado del activista ogoni Ken Saro Wiwa, ejecutado en juicio sumarísimo en 1995 junto a otros compañeros (“Ogoni nine”) por denunciar la explotación ilegal de petróleo, el “gas flaring”, y por exigir el derecho a recibir royalties así como una mayor responsabilidad para con el entorno natural. Saro Wiwa continúa siendo un referente único entre todos aquellos, y cada vez son más, que soportan los embates de las petroleras, del gobierno federal y de toda esa banda de canallas. Su memoria alimenta el entusiasmo de que el futuro puede deparar algunas victorias, si bien a nadie se le escapa que es un camino sembrado de obstáculos, de inestabilidad política y de mentiras institucionales. Por su compromiso explícito e inequívoco, libros como “El oro negro de la muerte” actúan como una caja de resonancia de las reivindicaciones que llevaron a Saro Wira a la horca, se alzan como un contrapoder decidido a plantar cara a los grupos mediáticos empecinados en ningunear una información espinosa, y contribuyen a mantener viva la llama de la esperanza de un cambio de rumbo en la vida de las gentes del Delta del Níger.

*El oro negro de la muerte*

Xavier Montanyà

Editorial Icària, 2011

ISBN 9788498883428

168 páginas

PVP 16,00 euros

Imágenes, más información de los autores y enlaces en  
[www.ozebap.org/africaneando](http://www.ozebap.org/africaneando)

Colaboraciones y contacto en  
[africaneando@ozebap.org](mailto:africaneando@ozebap.org)

Un proyecto de ozebap, [www.ozebap.org](http://www.ozebap.org)  
Barcelona, septiembre 2011

