

## **LAS EPOPEYAS DE ÁFRICA CENTRAL: EL NVET**

*Ángel Antonio López Ortega*

### **1. ¿Epopeyas en África negra?**

Una de las razones por las que es complicado definir los géneros literarios es por la pretensión, casi siempre forzada, de remitirse a rasgos caracterizadores poco flexibles. Es el caso de la epopeya, donde, además, han pesado sobremanera el legado de la *Poética* aristotélica y las aportaciones medievalistas acerca de las canciones de gesta. El descubrimiento de textos heroicos orales en muchos rincones del planeta, desde Serbia al Cáucaso y desde Filipinas o Tíbet al África negra, suscitó al mismo tiempo expectación y reticencias entre los especialistas. Y, sobre todo, provocó un cierto desasosiego taxonómico. No obstante, la epopeya es uno de los géneros orales mejor estudiados.

Fue a partir del Romanticismo cuando numerosos estudiosos europeos se lanzaron a la búsqueda de “poesías populares”. Así, se recogieron un número ingente de poemas heroicos en Serbia<sup>1</sup> y baladas épicas, llamadas “bilinas”, en el noroeste de Rusia<sup>2</sup>. Parry realizó un importante trabajo en Yugoslavia entre 1934 y 1935<sup>3</sup>, principalmente porque desentrañó espinosas cuestiones técnicas del funcionamiento de los textos, como, por ejemplo, el andamiaje de fórmulas que permite la memorización de poemas muy extensos, un

---

<sup>1</sup> Compilados por Vuk Stefanovic Karadzic en la década de 1820.

<sup>2</sup> Recogidas por Pavel Nikolaevich Rybnikov en 1860.

<sup>3</sup> Milman Parry llegó a registrar alrededor de tres mil quinientas grabaciones de épica yugoslava.

trabajo proseguido por su discípulo Lord<sup>4</sup>, cuyas conclusiones dieron lugar a ásperas polémicas y lo convirtieron en un pionero de la épica oral.

Bowra publicó en 1952 una magna obra de conjunto<sup>5</sup>, en algunos puntos inspirada por Parry, en la que abordaba lo épico en toda su amplitud histórica, desde el *Gilgamesh* a nuestros días, con un espíritu aún teñido de romanticismo.

Todas esas aportaciones hacían poco útiles las doctrinas aristotélicas acerca de la epopeya y se hacían apremiantes nuevas definiciones. Aristóteles había destacado estos rasgos: que el poema fuera narrativo; que hubiera imitación de acciones de gran valor moral; que la composición girara en torno a una acción “entera y completa, con comienzo y fin”; insistía en que el poema debía ser amplio, una “composición extensa”; que hubiera multiplicidad y variedad de episodios; que se pudieran hallar peripecias maravillosas y patéticas; que el metro que convenía a lo heroico era el hexámetro, “el más grave y amplio”; finalmente, se refería a un elemento que debía dotar de cohesión a lo heroico, a la elocución; es decir, a lo que luego Roman Jakobson llamó “función fática”.

La verdad es que, en las circunstancias actuales, no es fácil definir la epopeya, porque, ¿a qué nos referimos, a una estética, a un modo de percepción o a las estructuras de un relato? Lo épico es más amplio que la epopeya y esta última, como ocurre en muchos otros géneros, está culturalmente condicionada, por lo que sería variable, mientras que la épica es un tipo de discurso narrativo relativamente estable, definible por su estructura temporal y la posición de sujeto que asume una herencia mítica.

La epopeya es básicamente un relato de acción que, según Paul Zumthor:

Escenifica la agresividad viril al servicio de una gran empresa. Narra fundamentalmente un combate y presenta, entre sus protagonistas, una figura poco común que suscita admiración. [...] La finalidad expresa de la epopeya, relativa a la función vital

---

<sup>4</sup> En Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Heroic Songs*, Cambridge, Harvard University Press, 1954, y en *The Singer of Tales*, Nueva York, Atheneum, 1960.

<sup>5</sup> Cecil Maurice Bowra, *Heroic Poetry*, Nueva York, McMillan, 1952.

que cumple para su grupo humano, se expresaría en términos de espacio”, es decir, “una conquista”<sup>6</sup>.

Después del descubrimiento de epopeyas orales europeas, asiáticas y africanas, el problema era si se las podría encuadrar en el mismo grupo genérico que el de las canciones de gesta medievales europeas. El problema sigue sin resolverse del todo. Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng consideran valiente la tentativa de Zumthor, pero la juzgan incompleta. El dilema radica en si la epopeya es una creación espontánea y construida oralmente por poetas populares o, por el contrario, es una obra escrita, reflexionada con madurez y realizada por especialistas sabios, como opinaba Georges Dumézil.

En la literatura europea, la epopeya es de origen oral, pero luego es fijada por escrito y transmitida por estudiosos humanistas. Desde el siglo XX, dos escuelas, la tradicionalista o popular, de carácter romántico, y la individualista o erudita, se enfrentan por esta cuestión. La segunda escuela sostenía que un poeta oral no tiene medios intelectuales para construir un relato extenso elaborado, lo cual se ha demostrado ser falso. Partir de cero, como pedía atinadamente Étiemble en 1985, sería lo más sensato, pues nuestras epopeyas orales de medio mundo hicieron evidente que era posible una composición puramente oral en un género complejo. Además, como señalan Kesteloot y Dieng, las epopeyas del oeste de África, originarias de reinos feudales, poseen un carácter histórico y prácticamente “clásico”. Para el nigeriano Okpewho, con un parentesco homérico evidente<sup>7</sup>.

Ahora bien, en el contexto africano, ¿a qué textos podríamos aplicar el nombre de “epopeyas”? Kesteloot y Dieng afirman que no se debe ser rígidos en las taxonomías y apuntan, tomando como partida los mismos caracteres aristotélicos, los rasgos siguientes<sup>8</sup>:

- a) En primer lugar, el tono, porque estos textos no son enunciados como el cuento o las crónicas. Su tono es más elevado, lo que es primordial de lo heroico.

---

<sup>6</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil, 1983, pp. 105-109. La traducción es mía.

<sup>7</sup> Isidore Okpewho, *The Epic in Africa*, Nueva York, Columbia University Press, 1979.

<sup>8</sup> Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng, *Les épopées de l'Afrique noire*, París, Karthala, 1997, pp. 30-33.

b) La producción de la palabra es muy abundante, típico producto de un especialista del verbo: monocorde en la narración, expresivo en los diálogos. Se dan casos de coros, refranes cantados y, en el caso de África Central, inclusión de fragmentos líricos que interrumpen la narración.

c) Amplitud del poema. Todos los textos duran al menos una hora y los episodios de hazañas de los héroes alcanzan a veces los 30 000 versos.

d) Importancia del ritmo. La música sostiene el ritmo casi todo el tiempo. Si no hubiera música, estos textos serían como las crónicas.

e) Aunque hay ejemplos de verso, como el de la epopeya swahili *Liyongo Fumo*, no puede hablarse de versos rimados ni de medida alguna. Los versos de las epopeyas africanas buscan la asonancia y la repetición. Pero existen indudablemente: el martilleo de la frase sostenido por el instrumento musical lo prueba. Dumestre ha dicho al respecto de los textos bambaras que “la menor secuencia verbal viene precedida y seguida por un silencio” y que “la pausa es aquí ante todo la marca de la cadencia”. Algo semejante decía de las epopeyas bassas el camerunés P. Nguijol<sup>9</sup>.

f) Muchos de estos relatos, sobre todo los centroafricanos, son interminables, con lo que se incumpliría uno de los requisitos de Aristóteles. Si hablamos en estos casos de epopeya es porque hay conflictos, luchas por el poder o por un territorio o por una mujer, guerras de sucesión, de religión. A través de la guerra los hombres labran su gloria por su bravura, con la ayuda de dioses, genios, talismanes y brujos.

g) Los héroes exaltan al grupo que representan y sus proezas galvanizan los sentimientos nacionales de su comunidad.

Aunque estos estudiosos no pretenden ser rígidos, a veces también lo son, como cuando Kesteloot cataloga de “novela” textos como el *Ndzana Nga Zogo*, de los eton de Camerún, porque no alcanza los 800 versos<sup>10</sup>, a pesar de que a todas luces está inserto en la tradición del *nvét fang*, y los investigadores locales no establecen diferencias entre

---

<sup>9</sup>Pierre Nguijol, *Les fils d'Hitong*, 1980, p. 31.

<sup>10</sup>Lilyan Kesteloot, «*Ndzana Ngaxo'o*, roman eton», en *Ndzana Nga Zogo*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, pp. 57-58

las otras epopeyas y ésta. O el *Olendé obamba*<sup>11</sup> del sur de Gabón, que considera, a mi juicio equivocadamente, como novela amorosa. Y, en cuanto al cuarto punto, sí hay epopeyas africanas sin música, ni siquiera incidental, como en textos de los soninkés, wolofs o swahilis. Lo que importa es el ritmo y suele ser el instrumento el que lo marca para garantizar la comprensión de las palabras.

## 2. Tipología de las epopeyas africanas

No todas las epopeyas africanas son iguales. Madelénat<sup>12</sup> había agrupado los tipos en tres: mitológico, homérico e histórico-medieval. Más útil nos resulta la clasificación en cuatro tipos de Kesteloot y Dieng<sup>13</sup>, de los que tan sólo el último, propio de África Central, no posee base histórica. Es la que yo voy a seguir: epopeya real o dinástica, epopeya corporativa, epopeya religiosa y epopeya mitológica de clanes.

### 2.1 Epopeya real o dinástica

La mayor parte de las epopeyas que han surgido en un importante reino africano del pasado se han creado en África Occidental. Los malinkés crearon una de las más famosas, la del legendario e histórico fundador del reino mandingo, Sundiata, un clásico africano muy recreado por escritores cultos del calibre de Djibril Tamsir Niane o Makan Diabaté, e incluso por músicos. Los bambaras de Malí han producido, entre otras, *Ségou* (o *Da Monzon de Ségou*). Ségou fue el último reino animista de la zona. Los peuls poseen una amplia lista de epopeyas, como *Silâmaka y Poullori*, estudiada por C. Seydou, y *Oumarel Sawa Donde*, muy crítica con el conquistador islámico El Hadj Omar. Entre las más destacadas de los soninkés se hallan *Wagadou*, sobre ese antiguo reino, y una epopeya sobre un gran hombre, *Askia Mohammed Touré*, más cercano ya a nuestros tiempos. En Senegal, los tucolor cuentan con *Madior* y los wolofs y sereres crearon, entre otras, *Kajoor* y *Diolof*.

---

<sup>11</sup> Sobre esta epopeya, véase Bonaventure Mve Ondo «L'image de la femme dans l'épopée gabonaise», en *Littérature gabonaise*, París, CLEF, 1991, pp. 70-72.

<sup>12</sup> Daniel Madelénat, *L'épopée*, París, Presses Universitaires de France, 1986.

<sup>13</sup> Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, pp. 40-50.

Las epopeyas reales del Sahel son producidas por los *griots* y proceden de una figura histórica más o menos legendaria. Se ejecutaban en espacios que tienen que ver con el poder real, a veces incluso en las habitaciones del rey. Aparecen como personajes todos los agentes del poder, desde el rey a los jefes del ejército, pasando por los *griots*, los miembros de las castas (cazadores y guerreros, herreros, etc.), marabús y hechiceros. Los personajes femeninos son frecuentes y tienen un papel destacado en las obras, al contrario de lo que suele ocurrir en África Central, donde las mujeres casi no aparecen (como en muchas epopeyas medievales europeas, tales como *La chanson de Roland*).

La puesta en escena del mito de origen es sumamente importante en África del oeste: origen extraordinario del futuro rey, cuya infancia o juventud serán perturbadas por algún hecho importante; la protección del rey por parte de los dioses; los dones sobrenaturales con los que cuenta y el reconocimiento de su supremacía por todos, de grado o por fuerza.

Lo histórico, en el Sahel, se confunde generalmente con lo mítico. Así, Sundiata y otras epopeyas contarán con esta serie de episodios “biográficos”: nacimiento, habitualmente extraordinario, infancia y juventud, exilio, peripecias militares y combate final. Otros mitos también presentes son los de fundación.

Veamos como ejemplo de este primer tipo la historia de Sundiata, en la versión de Niane, escritor de Guinea-Conakry, publicada en 1960<sup>14</sup>. El autor recalca que su libro es sobre todo la obra de un *griot* de la zona de Siguiri. En esa época, los *griots* no eran más que unos músicos y contadores casi mendicantes pertenecientes a una casta propia. Niane aclara que antaño fueron consejeros de reyes y conservadores de las tradiciones de cada familia principesca, incluso preceptores de hijos de reyes. Por eso, el narrador en primera persona de su relato es un *griot*, Mamadou Kouyaté. El relato sigue las huellas de las epopeyas sahelianas. Primero la genealogía. Habla de los primeros reyes del país malinké y de la zona que ocupaban, hasta llegar al padre de Sundiata. Después comienza la biografía del joven príncipe, que parte desde el momento en que su padre se enamora de la mujer-búfalo, Sogolon, la madre de Sundiata; el nacimiento del joven hombre-león, rodeado de

<sup>14</sup>Djibril Tamsir Niane, *Soundjata*, París-Dakar, Présence Africaine, 1960.

circunstancias extraordinarias; su infancia; su despertar (el despertar del león) y su habilidad para la caza; su exilio y el de sus hermanos provocado por la envidia; una serie de aventuras, como el encuentro con el rey brujo Soumaoro Kanté, hasta llegar a los momentos decisivos de la vida de Sundiata, en los que empiezan a cumplirse los vaticinios. Soumaoro ataca el país malinké y Sundiata destaca en la guerra para detenerlo. Es su regreso a la tierra natal. Soumaoro es derrotado, Sundiata se proclama rey, se labra un vasto imperio e impone la paz.

Y ya fuera del Sahel, en Sudáfrica tenemos dos versiones del gran rey Chaka, la de Thomas Mofolo, escrita en sotho a principios del siglo XX y otra posterior, más hagiográfica y lírica, en zulú, de Mazisi Kunene. Mofolo debió de utilizar textos tradicionales anteriores para componer su crítica obra. La de Kunene busca ensalzar al rey africano en un contexto de *apartheid*. En swahili de Tanzania encontramos *Utenzi* del sultán Liongo. En Ruanda y Burundi existen también textos épicos reales, pero no hay acuerdo sobre si son verdaderas epopeyas.

## 2.2 Epopeya corporativa

Llamamos “epopeyas corporativas” a aquellos textos creados y pensados para una corporación particular. Destacan las de los pescadores y cazadores malinkés, *Kambili*, y las de los hausas y peuls.

## 2.3 Epopeya religiosa

Entroncada con las epopeyas reales aparece una epopeya peul sobre el reformador religioso El Hadj Omar. Su panegírico y el de sus conquistas podrían pertenecer a este grupo de epopeyas, y muy particularmente por el carácter doctrinario que posee la obra. En Tanzania hallamos una *Vida de Mahoma* y en Senegal, en la zona wolof, obras sobre relevantes marabús y santones musulmanes locales.

## 2.4 Epopeya mitológica (o mítica) de clanes

Corresponde al primer tipo descrito por Madelénat. Hay numerosas epopeyas, algunas en África Occidental, como las de hausas y yorubas, pero la mayoría de la zona selvática de África Central: Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial poseen el *nvet*, del tronco fang-bulu-eton, del que

se hablará más tarde<sup>15</sup>; Camerún cuenta con epopeyas bassas (*Ngog Bilon*) y dualas; Congo Democrático, el *Mwindo* de los banyangas y el *Lianja* de los mungos. Estas epopeyas no suelen tener final.

Aparte de las anteriores, hay textos que Kesteloot y Dieng consideran dudosos, que podríamos denominar “iniciáticos”: entre los peuls, el *Kaïdara* (estudiado por el maliense Hampaté Ba), y *Njeddo Dewal*, que es, en el fondo, una *quête* al modo del *Roman de la Rose* o *Perceval*. Los malinkés contarían, entre otras, con *Soumba* y *Lancine*, que guarda concomitancias con *Tristan et Yseut*. Y, en el sur de Gabón, el *Olendé*. Para el gabonés Mve Ondo, no hay duda de que esta es también una epopeya, si bien con mayor contenido amoroso e iniciático.

### 3. Algunas características singulares de los relatos épicos de África Central y otras zonas forestales

Las epopeyas de África Central, además de Nigeria y de algunos otros países, presentan unas características muy diferentes no sólo del resto de relatos épicos africanos, sino en general de las epopeyas orales surgidas en todo el mundo, que suelen tener algún origen histórico. En parte, ello se debe a que la organización social y política en un medio de selva es distinta a las de los reinos del Sahel. Se trata de sociedades acéfalas, muy segmentadas en pequeños señoríos tribales o de clanes. Sociedades exogámicas y bastante igualitarias que podrían frenar el deseo de destacar de los jóvenes, cuyo progreso ha de hacerse forzosamente a costa de sus mayores, lo que desemboca en frecuentes conflictos entre miembros de un linaje, de un clan o entre tribus y etnias colindantes. Todo este cuadro es propicio para la anarquía y las guerras, y también caldo de cultivo para los relatos épicos orales.

La epopeya no nace de unos hechos históricos. La historia no es más que un mero soporte del relato; por eso es un género resbaladizo, a veces más cercano del mito e incluso de la novela.

---

<sup>15</sup> Muy bien estudiado, entre otros, por el camerunés Eno Bélinga en *L'épopée camerounaise (Mvet). Moneblum ou l'Homme bleu* (Yaoundé, CEPER, 1970); por el bardo gabonés Tsira Ndong Ndoutoume en *Le Mvett* (París, Présence Africaine, 2 vols., 1970 y 1975); y el también gabonés Bonaventure Mve Ondo, en *Sagesse et initiation à travers les contes, mythes et légendes fang* (Libreville, Centre Culturelle Français Saint-Exupéry, 1991).



a) Si no hay historia, el poeta inventa sin rubor. Puede partir, como en la epopeya bassa de *Los hijos de Hitong*, de un acontecimiento reciente del siglo XIX, aún conocido, para construir una aventura que no conserva de la historia más que el héroe y el desenlace.

b) Puede apoyarse en el mito brumoso y lejano de los orígenes de su pueblo para edificar una gran saga, como sucede en la epopeya *Lianja*, de la República Democrática del Congo.

En resumen, se crea libremente, sin limitaciones de ningún tipo. Y sus creadores son bardos que no pertenecen a castas, como en el África Occidental.

En cuanto a la estructura y temática de las epopeyas de clanes, cabe destacar que, como señalan casi todos los especialistas (desde Lilyan Kesteloot a Bonaventure Mve Ondo), desde el punto de vista de la forma, son escurridizas y escapan aparentemente a cualquier análisis estructural. He aquí algunas de sus particularidades:

I. Sus narradores dicen, y es verdad, que sus historias no tienen desenlace. Este hecho es el primer rasgo que las opone a las de África Occidental, en las que la historicidad instala las obras en la diacronía, tal y como ocurría en el relato griego, lo cual supone una racionalización de la temporalidad. Las de clanes no son diacrónicas y transcurren en subestructuras míticas evidentes que tienden a borrar las referencias temporales.

II. La lógica narrativa no se sustenta en una organización general de la composición en la que la situación inicial sea opuesta a la final. Pero esto no debe inducir a creer que no siguen esquema lógico propio. Lo que da sentido al relato son los motivos y las secuencias. Y, entre estos motivos, los más representativos son:

a) El nacimiento extraordinario (*Lianja* nace armado, como *Atenea*, del cuerpo de su madre; *Akoma Mba*, del *Nvet fang*, es gestado durante años, hasta que se desgarrar del vientre de su madre para nacer). A través de este motivo se despliega la esencia del código social de estas epopeyas: que el héroe pertenece al

mundo de los humanos, al tiempo que su aventura atestigua su dimensión cósmica.

b) El conflicto familiar, muy complejo, vinculado al código de la paternidad y a la manera de designar jefe (como en la epopeya duala *Djèki*). Este motivo pone en juego el universo paternal y las tensiones sociales, apoyándose sobre todo en personajes humanos. Y siempre hay una distorsión de un orden social demasiado rígido.

c) Las aventuras de los héroes son múltiples y transcurren en un universo maravilloso, en el que no hay fronteras entre lo visible y lo invisible, entre lo terrestre, lo aéreo y lo subterráneo, entre el mundo de los vivos y de los antepasados. Tampoco entre hombres, animales y dioses.

Así pues, es ilusorio utilizar estas epopeyas para reconstruir hechos históricos. Pero, a través de su simbolismo, podemos bucear en un trayecto antropológico, que nos proyecta a una realidad institucional o religiosa. En el *nvèt* se evocaría la llegada de los fang al sur en el siglo XIX: el paso del río Yom (el Sanaga, en Camerún) sobre la espalda de la serpiente Ngang Medza. De ahí se deduce que el país de Ekang (de los Inmortales) sería la tierra de los ancestros, convertido en mítico y fabuloso. En *Lianja* también se aprecia como trasfondo la migración de los mongo nkundo hacia el oeste.

La epopeya de clanes, en suma, pretende reforzar la cohesión de la comunidad y el aprendizaje de una moral social. Para Kesteloot y Dieng, tomando *Djèki* como ejemplo, “el desafío perpetuo que *Djèki* lanza a su padre representaría las fuerzas complementarias activas en el mundo (la oposiciones hombre-mujer, primogénito-cadete, iniciador-iniciado). Esas fuerzas serían las que constituirían el universo del clan y eso justificaría, en el plano formal, los combates sin fin que se libran entre los personajes”<sup>16</sup>. Eso, unido al humor y la magia, es típico de las sociedades animistas.

---

<sup>16</sup> Kesteloot y Dieng, *Les épopées de l’Afrique noire*, p. 423. La traducción es mía.

## 4. Algunos ejemplos de epopeyas de clanes centroafricanas: las de los bassas y dualas de Camerún; el *Lianja* y el *Mwindo* de Congo

### 4.1 Las epopeyas bassas

Desde 1966 se hizo un inventario de una serie de textos épicos bassas (por los cameruneses Pierre Nguijol y Joseph Mboni) que corresponden básicamente a dos obras: *Ngog Bilon* (dado a conocer en 1974) y *Los hijos de Hitong*, un texto de mayor envergadura, en 1980. De cada epopeya hay varias versiones.

El origen de la segunda remonta a un drama de época precolonial del siglo XIX: para vengar la ejecución de uno de sus hijos, Hitong masacra a todos los miembros de un clan rival con ayuda de sus hijos.

Sin embargo, la trama de la epopeya se aparta un poco de este punto de partida: todo gira en torno a la dificultad que tienen los jóvenes bassas para casarse y la búsqueda obsesiva de mujeres y de medios para reunir la dote. La poligamia cerraba el paso al matrimonio a muchos jóvenes de esta etnia. El drama se desencadena por un asunto de mujeres y sólo se respeta de la anécdota histórica la muerte del hijo de Hitong y la impresionante masacre final. Tras la carnicería, el viejo Hitong vuelve solo al poblado del jefe del clan enemigo y lo asesina. Regresa a su pueblo, donde su hijo, Hitong el joven, se lo reprocha y el viejo lo mata también, por lo que se proclama jefe, recupera la mujer robada a su primo Makus (el desencadenante de la querrela entre las dos familias) y todo vuelve a la normalidad.

La sociedad bassa era acéfala y democrática y a menudo contradictoria. Así es el mundo que reflejan sus epopeyas: unos jóvenes fácilmente dispuestos a la revuelta y numerosos conflictos de familia, o entre familias, linajes y clanes. Se observa nítidamente la violencia masculina y el enfrentamiento entre jóvenes y mayores.

Este género épico bassa parece haber sido inventado hacia 1800. La interpretación se lleva a cabo con una cítara de seis cuerdas llamada *hilum*. Se canta al mismo tiempo que se escancia la música. El artista, como el del *nvet*, ha debido someterse a una iniciación oculta y a un sacrificio mutilador. Las veladas de estas epopeyas se prolongan toda la noche hasta el alba.

## 4.2 La epopeya duala

Por su parte, los dualas poseen una extensa epopeya llamada *Djèki la Njambe Inono* y perteneciente al género *munia* (ficción), que se distingue por ocuparse de los relatos históricos llamados *myango*. Al bardo especialista se le denomina *mundene*, “maestro de la palabra”, y para llegar a serlo ha tenido que pasar una larga iniciación con uno o más maestros.

La epopeya se interpreta en la estación seca y, para el efecto, se llevan a cabo meticulosos preparativos higiénicos y místicos: prohibición de féculas, de alcohol o tabaco, prohibición de orinar en una botella o de practicar el sexo... El bardo portará amuletos. Viene acompañado por un asistente, una cohorte de cantantes de ambos sexos, para el coro, campanitas, maracas y tambores. La música pertenece al género *ngoso*. Como en otras zonas forestales, la velada tiene lugar al aire libre, en un espacio amplio.

Esta epopeya no evoca hechos históricos, ni siquiera míticos, de los dualas, pero sí se observan implicaciones filosóficas. Tampoco hay final y, de hecho, aunque los contadores pueden añadir episodios, se prohíbe decir la palabra “terminar la historia”, porque la naturaleza de *Djèki*, como la de *Inono* (el Eterno), último nombre de *Djèki*, es estar sin fin. *Kesteloot* afirma que se ponen en juego las oposiciones reseñadas para las epopeyas de clanes: mayores-cadetes, hombres-mujeres e iniciador-iniciado. Hay un curioso simbolismo religioso, que se refiere al conflicto entre *Njambe* y *Djèki* y se pueden rastrear influencias congoleñas (los dualas vinieron del sur). Conservan igualmente el mito de *Mamy Wata*, así como la huella de algunas iniciaciones.

## 4.3 Las epopeyas congoleñas

En lo que respecta al Congo Democrático, hay muchos otros pueblos que poseen epopeyas, como los lubas, pero nos sirven como ejemplo dos especialmente notables: *Lianja*, de los mongo-nkundo, y *Mwindo*, de los nyangas.

En cuanto a *Lianja*, se trata de un ciclo en lengua lomongo, vehicular en la zona, ejecutado por especialistas ataviados de guerreros y con pieles de animales, con lanza y el rostro y el cuerpo pintados. Hay también un coro. La escenografía del intérprete es muy importante.

Se lleva a cabo por la noche, como todas las epopeyas de clanes, y participa todo el poblado.

El esquema de *Lianja*: episodios concernientes a los padres del héroe Lianja; nacimiento extraordinario del héroe y su gemela Nsongo. Está prohibido dar órdenes a Lianja, puesto que posee poderes especiales. El que lo hace, muere, como le ocurrirá a su abuela. Otros episodios narran combates en pos de conquista de territorios. Tras la victoria, Lianja descansa, acompañado por su gemela, en el cielo, junto a los dioses. Este esquema es mítico, sin vinculación con ningún acontecimiento histórico.

*Mwindo* es una epopeya del nordeste de Congo, de la zona del lago Kivu. Los bardos de estas epopeyas son frecuentemente pigmeos. No parecen ser especialistas y tocan una cítara de dos cuerdas. Esta epopeya resulta particularmente interesante. En ella, el protagonista realiza un viaje subterráneo que, según los que han estudiado la obra, tiene que ver con los misterios de iniciación de un jefe nyanga. Para dicho viaje, Mwindo cuenta con la ayuda de miembros de su familia. Es un recorrido iniciático hacia Nyamurairi, dios del fuego. El protagonista obtendrá la mano de la hija del dios, que simboliza a la mujer ritual, tras pasar por muchas pruebas. Seguidamente, el héroe encarga a unos herreros de su familia materna un cuerpo de hierro que le hará invencible. En el relato, Mwindo establece relaciones y alianzas con los hundes y los pigmeos para cazar, comerciar y casarse. Al final de la narración (pues esta epopeya sí tiene un final), el héroe es proclamado jefe por su padre, por lo que se puede decir que ha logrado cumplir su objetivo. La obra no incluye elementos históricos, aunque hay profusas alusiones a objetos mágicos relativos a la religión de los nyangas: Mwindo nace con unas tijeras de escultor; en ciertos pasajes aparece el oro, emblema de los circuncisos; hay personajes que portan una bolsa mágica, etc.

## 5. El *nvet fang*

Los trabajos del gabonés Bonaventure Mve Ondo, del camerunés Eno Bélinga y la extraordinaria aportación crítica de un bardo fang gabonés, Tsira Ndong Ndoutoume, han abierto las puertas al estudio de unas fascinantes epopeyas que, si bien en su fase otoñal, aún se producen en el mundo fang-bulu-eton-ewondo.

El tema principal es casi metafísico: la lucha del hombre contra los obstáculos y las fuerzas que se le oponen para impedirle acceder a la inmortalidad. En el curso de los diferentes relatos se escenifican y detallan las hazañas y las estrategias de los héroes y su recurrencia frecuente a la magia. Como en la poesía homérica, hay digresiones que, a mi juicio, forman parte del entramado estructural, así como la inserción de fragmentos líricos que jalonan todo el relato, entre los que se encuentra un hermético poema llamado *onvaga*, de corte autobiográfico. La iniciación del bardo, como dice Eno Bélinga, no es sólo un aprendizaje de las técnicas del relato, sino también, y principalmente, una “iniciación a los misterios”.

El *nvet* representa asimismo la memoria social del pueblo. Posee unas dimensiones iniciática y mística innegables. Acumula innumerables detalles barrocos y alusiones oscuras, mezclando el saber común y el iniciático. En suma, todo el conjunto de saberes posibles.

El *nvet* perdura en los tres países fang, Guinea Ecuatorial, Gabón y Camerún, donde todavía se escucha y gusta, pero casi todos los bardos de las epopeyas del *nvet oyeng* han fallecido o son muy ancianos. Las razones de este imparable declive son diversas: los cambios en los gustos culturales de la gente, el éxodo a las ciudades y las muchas ocupaciones de la vida moderna, casi siempre incompatibles con la producción de arte que exija tiempo de maduración y muchas horas de escucha. Por otra parte, el intérprete de *nvet*, que no es alguien ajeno a la vida de su comunidad, ha tenido que seguir una larga y dura iniciación para llegar a ser un verdadero maestro de la palabra, lo que significa que dedica a su arte toda una vida. La manera occidentalizada de vivir imposibilita la transmisión de maestro a discípulo, con su exigencia de dinero y trabajo y su concepción poco paciente del tiempo.

Precisamente porque se trata de un arte iniciático, la producción de este tipo de textos está sujeta a restricciones espaciales, ya que reclama un respeto, tanto para el mensaje como para el intérprete. Por eso, el mensaje del *nvet* sólo puede darse en un lugar respetable, principalmente el *elik*, un espacio habilitado en el poblado junto a la selva, para que esta quede detrás del bardo y pueda haber una necesaria comunicación con los espíritus que inspiran su arte. El auditorio se coloca en dos bancos paralelos y, de cuando en cuando, tocan unos palillos (*obaka*) y retoman a coro un estribillo previamente sugerido por el bardo, que hace también

las veces de maestro de ceremonias. El artista, que se presenta ataviado de un modo especial y con un tocado de plumas de loro, se situará frente al auditorio y de espaldas al bosque, uniendo así lo civilizado por la acción de la palabra y el ámbito de lo salvaje. Permanece sentado en un taburete, pero podrá levantarse y evolucionar por el pequeño espacio que se le ha habilitado. Sean cuales sean las circunstancias, jamás debe interrumpir su relato y no dará comienzo hasta que estén satisfechas todas las disposiciones previas que él estime necesarias. Queda prohibido colocarse o pasar detrás de él, porque, de acuerdo con Mve Ondo, podrían cortarse los lazos espirituales que lo unen al genio del *nvet*.

El *nvet* no es ni un género narrativo puro ni un género únicamente épico. En él caben numerosos motivos y formas empleados en otros géneros: mitos de la creación del hombre y del cosmos, visiones del final del mundo, genealogías, poemas líricos de todo tipo y el mencionado poema *onvaga*, en que los elementos líricos y humorísticos resultan extremadamente abstractos. En ellos, el bardo trata de ejercer su virtuosismo. En otros pasajes líricos hallamos temas amorosos o sexuales, burlescos, esotéricos o rituales. Véase este encantamiento de Obama Ndong en una epopeya del gabonés Tsira Ndong Ndoutoume:

Yo soy Obama Ndong,  
soy Obama Ndong, de la tribu de las Llamas.  
¡Oh, Espíritus invisibles, oídme,  
potencias naturales, miradme,  
ríos estruendosos, dejad de rugir,  
rayo del cielo, detén tu cólera!  
Yo os convido, ¡oh, misterio de los misterios!,  
a hacer de Oveng Ndoumou Obama  
una Fuerza, una Energía, un Inmortal.  
¡Que su riqueza sea ilimitada  
y su poderío invencible!  
¡Que nadie ante él pueda resistir  
y que por doquier él mande en el universo!<sup>17</sup>

Uno de los primeros elementos del *nvet* es la presentación genealógica, que incluye una filiación directa con el origen y una explicación de la

<sup>17</sup> Tsira Ndong Ndoutoume, «Notre littérature est abondante», en *Littérature gabonaise*, París, CLEF, 1991, pp. 35-36. La traducción es mía.

supremacía de Engong, aliados con los fantasmas; es decir, con los antepasados. Esta filiación se refiere tanto a los personajes de la epopeya (que no son meros personajes de ficción, sino entidades míticas a las que, a través de sus antepasados, es posible remontarse hasta el principio de los tiempos), como a la suya propia, porque su linaje como maestro de la palabra y del *nvet oyeng* se remonta asimismo al tiempo de los orígenes y porque su oficio es un don sobrenatural a él concedido.

En la estructura de los relatos de *nvet* podemos encontrar procedimientos formulísticos. De esta manera, el bardo no tendría que memorizar cientos o miles de versos. Parry y Lord consideraban que más de un 65% del relato épico se improvisaba recurriendo a una maraña de fórmulas. Apostar por una explicación así le resta encanto al texto, por el carácter mecánico de construcción, y puede hacer olvidar que cada composición constituye una unidad de palabra original, regida por leyes propias, donde las fórmulas se adecuan como algo no marcado y se insertan en el relato, donde cobran su función y sentido. Pero tampoco se puede negar que es algo fundamental en la edificación de epopeyas. Sirvan estos dos ejemplos del guineano Eyí Môn Ndong, el primero de *El extraño regalo venido del otro mundo* y el segundo de *Akoma Mba ante el tribunal de Dios*<sup>18</sup>:

Sólo el mundo, los elefantes y las hordas salvajes  
lo que ocurre en Eyina Mba Mikú  
nadie lo puede recordar.  
Aunque seas escritor  
puedes escribir, escribir y escribir montones de asuntos,  
hasta acabar el papel y los bolígrafos,  
y te quedarían millón y pico de problemas por escribir.

He aquí el segundo:

Sólo el Mundo, los elefantes y las hordas salvajes,  
lo que ocurre en Eyina Mba Mikú,  
los hijos de Otunga, Medang y Nfulu Enbwang,

---

<sup>18</sup> Eyí Nkogo (Eyí Môn Ndong), *El extraño regalo venido del otro mundo*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1995; y *Akoma Mba ante el tribunal de Dios*, Libreville, Éditions Raponda-Walker, 1997. José Manuel Pedrosa ha observado este procedimiento en su prólogo a Eyí Môn Ndong, *En busca de los Inmortales*, Vic, CEIBA, 2004, pp. 13-35.



no se puede recordar.  
Escribes los asuntos y los demás problemas  
hasta agotar todos los papeles y bolígrafos,  
y quedan millón y pico de asuntos pendientes de escribir.

La idea de que las historias que se originan en un lugar son infinitas y, en consecuencia, no habría páginas para recogerlas es una fórmula “migratoria” muy antigua, pues, como señala José Manuel Pedrosa, se remonta al *Talmud* de Babilonia y a numerosa obra oriental india y árabe y pasa a nuestra literatura medieval<sup>19</sup>.

Por otra parte, las epopeyas de clanes están escritas en lenguas que no tienen una palabra muy precisa para denominar el género al que pertenecen estas obras. Por eso, Eyí Môn Ndong las llama “cuentos de *nvet oyeng*”. La palabra *nvet* designa al instrumento, una cítara o arpa de cuatro cuerdas y con tres calabazas como cajas de resonancia. Designa asimismo al intérprete, al tipo de relato y a la música que arranca el instrumento. Pero los fang no tienen ninguna duda acerca del tipo de género de que se trata, contrariamente a lo que pensaba Lilyan Kesteloot y otros autores. El género se precisa añadiendo la palabra *oyeng* (*nvet oyeng*), al relato cantado se le llama *nlang nvet* (porque es cantado y no tiene nada que ver con los simples cuentos ni con las fábulas, puesto que no se pretende un mero entretenimiento ni una enseñanza útil para el grupo). Por último, el intérprete es conocido como *mbom nvet*, “intérprete de *nvet*”. Este intérprete es un iniciado y está por ello revestido de sacralidad. Debe saber tocar, contar, gesticular. La forma de decir es esencial, ya que el texto oral depende de su técnica, de la motivación del momento, de su capacidad de teatralizar y de la pureza y uso de la lengua fang. El público, que es coautor del texto, conoce la historia, que se puede prolongar toda una noche si el bardo percibe una acogida favorable. Nunca hay final.

Los temas principales del *nvet* no se vinculan con el extinto culto del *so*, como un autor fang camerunés ha señalado<sup>20</sup> a propósito de ciertas

---

<sup>19</sup>En el prólogo de Pedrosa a Eyí Nkogo, *En busca de los Inmortales*, pp. 13-35.

<sup>20</sup>Mbah Onana Labatut, «*Ndzana Ngazoo* ou la transposition du rite *so* des beti», en Matateyou, Emmanuel (coord.), *Ndzana Nga Zogo*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 1999, pp. 203-207. Quizá se confunda con otro género, el *akan*, también tocado con el mismo instrumento y de carácter guerrero, pero cuyos temas versaban sobre la actualidad.

epopeyas de los eton (alejamiento en el bosque, sevicias y renacimiento). El *nvet oyeng* escenifica a pueblos imaginarios situados en un espacio utópico, acaso el lugar de origen anterior a la emigración fang a través del bosque. Por ello, se trata de una epopeya mítica. Aunque los temas son variados, se reducen a la exaltación de la lucha del hombre contra las potencias visibles e invisibles para intentar en vano acceder a la inmortalidad, que es el anhelo de todo hombre a lo largo de los tiempos. Una lucha de los mortales contra el clan que sí posee la inmortalidad, los Ekang de Engong.

Según el gabonés Mve Ondo, el esquema del relato consta de cuatro fases:

- a) Fase inicial que precisa la genealogía.
- b) Fase en la que cada campo intenta movilizar sus fuerzas.
- c) Fase en la que se entra en combate.
- d) Los Ekang reafirman su supremacía, basada en que conocen el secreto de la inmortalidad. Sus oponentes, pese a su valentía, pierden.

Para ser iniciado en el *nvet* (*adzí nvet*, literalmente “comer el *nvet*”), el neófito recibe una enseñanza esotérica que le permitirá dominar esa arte. Y eso sólo se logrará si comprende la finalidad del hombre en relación con el absoluto. Habrá de adiestrarse en elocuencia, destreza, mímica, conocimiento y visión mística y habrá de dar la talla moral y física requeridas. Mve Ondo nos apunta una de las más célebres pruebas de esa iniciación: la de mutilar una parte de su cuerpo o, más antiguamente, entregar a la propia madre.

En el *nvet* existe una conciencia plena de lo heroico. De hecho, la misma naturaleza de la contienda así lo indica: los mortales son conscientes de que su condición implica una carencia (en palabras de Mve Ondo, de un vacío) y, por encima de todo, una inferioridad. Incluso sabiendo que van a ser derrotados, se lanzan a la lucha, como en las mejores tragedias (pero sin insistir en el aspecto fatalista y trágico de estas), para tratar de paliar esa carencia. Por otro lado, cada bando está compuesto por héroes que no son anónimos. El bardo nos da cuenta de toda una convencional nómina de guerreros, como se hiciera en la *Iliada*. Serán los héroes de los mortales quienes desencadenen las hostilidades, porque tratan de neutralizar su carencia inicial. Dice Mve

Ondo que, a pesar de la “lógica implacable de los acontecimientos, el héroe mortal intenta afrontarlos y que, si fracasa, no es porque el destino haya querido hacer de él un cobarde, sino porque así va el mundo”<sup>21</sup>. Estamos ante un intento desesperado por superar las limitaciones humanas. Y, en esa negación de las debilidades, es precisamente donde reside la trascendencia y el significado último de la epopeya del *mvèt*.

En otro orden de ideas, un aspecto interesante del comportamiento del héroe mortal lo encontramos en la frustración que le causan esas limitaciones. Su fracaso es consecuencia de un abrumador desequilibrio de fuerzas y no conseguirá nunca estabilizarlo por más que busque aliados o que, a la desesperada, recurra al poder de la brujería (como Fausto recurría a Mefistófeles), cuyo poder no es permanente. A la postre, no podrá vencer al tiempo, esencia y secreto de la inmortalidad. Sin embargo, no es castigado por ello, como sí lo fue Fausto, y ni siquiera es reprobado moralmente por el narrador. Al contrario, su intento es digno de elogio. Una y otra vez fracasa y de ese fracaso surge el desorden del mundo. El hombre no es culpable ni pecador. La culpa es de la brujería, perversa en sí misma porque es la auténtica negación del orden, del curso normal de las cosas. La brujería no facilita el triunfo a los héroes mortales; si el hombre fracasa es, según Mve Ondo, porque se obstina exclusivamente en indagar en sus propias ambiciones y no en la totalidad de las posibilidades inexploradas de su ser. Es decir, valora sólo las apariencias del mundo y no explota su riqueza interior. Y, como no las aprovecha, se vuelve insolidario, porque una iniciación de brujería es algo privado y no beneficia a toda la comunidad. Por lo tanto, la puerta a nuevos relatos queda abierta, dado que uno sospecha que existiría la posibilidad de que el hombre triunfara si tuviera en cuenta todo esto.

Estas epopeyas revelan numerosos datos acerca de la sociedad que las ha creado. Descubrimos, por ejemplo, la división del trabajo por sexos, la imagen poco halagadora de la mujer; la construcción de sus poblados (idéntica a la de las actuales aldeas fang); intuimos que se trata de un pueblo que atribuye a la acumulación de riquezas el origen de muchos males, porque considera negativa la desigualdad. Vemos incluso que esa porfía por obtener la inmortalidad es (como sucedía con Gilgamesh)

---

<sup>21</sup> Bonaventure Mve Ondo, «Finalité et transcendance dans le Mvèt», en *Littérature gabonaise*, París, CLEF, 1991, pp. 63-66. Traduzco del francés.

inútil, y que, en consecuencia, la vuelta a la normalidad, que no a la resignación, es la mejor garantía de felicidad para la comunidad. Y, sin embargo, habría que tener en cuenta que la inmortalidad de Engong ha sido fruto del azar y no del merecimiento y que su reinado no es invencible. Los héroes inmortales no padecen contradicciones ni sufren por lograr sus deseos. Los mortales viven en la paradoja de aceptar las propias limitaciones y las prohibiciones impuestas para que no reine el desorden, y, por otro lado, la ambición de superarlas. En la búsqueda de la trascendencia, la aventura más personal y quijotesca –tal vez inútil, pero necesaria– es que el hombre ha de arriesgar y transgredir dichos límites y prohibiciones. Su margen de maniobra es estrecho y el peligro grande. Siempre está solo, mientras que los de Ekang combaten en grupo. Por eso, los verdaderos héroes de estas epopeyas son los mortales.

Y, puesto que hablamos de héroes, me gustaría cerrar este apartado con una descripción de ambos bandos. El clan inmortal de los Ekang, para Tsira Ndong Ndoutoume, estaría vinculado con los eton. Para él, las gentes del pueblo de Engong serían los primeros hombres. No enferman ni mueren y son valientes (es fácil serlo, ya que no temen a la muerte). No son muchos, pero entre ellos existe una fuerte unión. La frontera real con los mortales de Okwiñ no es precisa. El río Dzam Anené separa ambos pueblos. La capital de Engong es cambiante, ya sea Oveng, nombre del árbol sagrado fang, o Eyina Mba Mikú. Casi todos los grandes guerreros, como sucede en el *ngiang* de los bisiós, posee un apodo animal o tomado de un elemento de la naturaleza. Este apodo expresa su carácter y no es más que el epíteto épico que singulariza su principal cualidad guerrera. Así, por ejemplo, “El Torbellino”, “La Roca”, “La Pantera”. Los héroes de Engong son muy conocidos, mientras que los héroes mortales de Okwiñ son diferentes en cada relato, porque perecen, y por ellos sus nombres son menos populares en la memoria colectiva.

## Conclusiones

La epopeya no es un género muy apreciado en nuestro mundo tecnológico occidental, pues rechaza lo trágico, lo que choca con la naturaleza del heroísmo de hoy. De lo heroico se ocupan ahora los

medios de comunicación de masas, sin que haya ninguna mediación artística de las formas poéticas especializadas. Y, sin embargo, existe la exaltación de nuevos héroes e ídolos de masas, casi siempre globales, que no es más que el encumbramiento de la excepción ejemplar.

La epopeya evoca un universo eminentemente masculino, lo que no ayuda a su aprecio actual. Aunque lo épico se redefine constantemente y es un aspecto muy buscado por la poesía, el cómic y el cine de nuestro tiempo.

En el fondo, la aceptación de un género no es más que una cuestión de recepción. En muchos lugares de África, el público se siente identificado aún con los personajes de las epopeyas y con el mundo ideal o mítico en el que evolucionan. Y las epopeyas han sabido incorporar motivos nuevos, actualizándolos a situaciones nuevas. Esa identificación es exitosa en muchos casos. Por ejemplo, cuando Kunene escribe sobre Chaka, con el *apartheid* tan reciente en las retinas y con una población negra que desea enormemente encontrar referentes históricos de los que sentirse orgullosos, la obra no puede sino funcionar, incluso si obvia la crueldad del rey zulú o se hace de su figura un arma arrojadiza contra los blancos.

En el África occidental, los héroes como Sundiata, Samory y Askia Mohammed Touré funcionan de la misma manera. Recuerdan a la gente cuyo pasado fue tan glorioso como el de los blancos colonizadores y transmiten valores culturales todavía vigentes. Estos valores tienen que ver con la cohesión de una comunidad.

Las epopeyas vertebran durante siglos, pese a los avatares del tiempo, las marcas imborrables de un acontecimiento fundacional, del que la permanencia constituye un ciclo. Y la justificación de la ocupación de un territorio. Y es que el tipo de discurso épico, como afirma Zumthor, “comporta rasgos universales” que, aunque difieran de unos medios culturales a otros, permanecen “estables en cada uno de ellos”<sup>22</sup>.

Los jóvenes urbanos, sin embargo, empiezan a adoptar los ídolos de masas globales, héroes nuevos que pertenecen a otro canon estético, a otra manera de vivir. La adhesión al *hip-hop*, al cine de acción o a los video-juegos podría acabar de sepultar las epopeyas tradicionales como género vivo. Así son los tiempos que corren.

<sup>22</sup> Traduzco de la obra de Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 13.

López Ortega, Ángel Antonio, “Las epopeyas de África Central: el *nvet*”, en *Revista de poética medieval*, 25 (2010), pp. 199-220.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es ofrecer un panorama rápido y completo de la epopeya en África, para detenerse de modo especial en un tipo de obras muy particular, las que Kesteloot ha denominado “epopeyas mitológicas de clanes”, características de las zonas de selva del continente africano. Y, dentro de este tipo de textos, un análisis más pormenorizado del *nvet*, la epopeya fang, uno de los ejemplos de poesía heroica africana que más repercusión ha alcanzado fuera del continente.

ABSTRACT: The aim of this article is to provide a quick and complete overview of the epic in Africa, paying a special attention in a very particular branch, which Kesteloot called “clan mythological epics, typical from forest areas of the African continent. We offer a more detailed analysis of the fang epic the *nvet*, one of the more well-known African epic outside the continent.

PALABRAS CLAVE: Epopeya africana. Epopeya de clanes. Epopeya dinástica. Epopeya religiosa. Epopeya mitológica. *Nvet*

KEYWORDS: African epic. Clan epic. Dynastic epic. Religious epic. Mithological epic. *Nvet*