

# La epopeya oral de *Ngombi Nliga Ngwan*: entre literariedad y pragmática\*

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2021

Fecha de aprobación: 22 de enero de 2022

## Resumen

Este artículo estudia una epopeya oral procedente de los Basaa de Camerún, transcrita, traducida al francés y anotada por primera vez en fechas recientes (2019). Recurriendo a una metodología interdisciplinar que combina aportes de la antropología, de la estilística y la pragmática literaria, la reflexión que se presenta en este texto intenta subrayar la literariedad del relato épico, el cual no solo reúne los rasgos fundamentales comúnmente admitidos como señas literarias del género épico, sino que, también, se presta a las teorías desarrolladas en las últimas décadas en el marco de las estéticas de la recepción. Se inserta así el texto en su contexto enunciativo y se enfatizan determinados valores sociológicos y axiológicos propios de la sociocultura Basaa de Camerún.


**Palabras clave:** epopeya oral, literariedad, literatura tradicional camerunesa, pragmática, pueblo Basaa.

**Citar:** Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille. “La epopeya oral de *Ngombi Nliga Ngwan*: entre literariedad y pragmática”. *La Palabra*, núm. 43, 2022, e13776. <https://doi.org/10.19053/01218530.n43.2022.13776>

## Romuald-Achille Mahop Ma Mahop

Université de Yaoundé I (Camerún). Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid (2012). Ha sido profesor suplente de la Escuela Normal Superior de Yaoundé y, desde 2015, es docente e investigador del Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Yaoundé I.

mahorom2006@yahoo.fr

 <https://orcid.org/0000-0002-4047-8127>

\* Artículo de reflexión.

---

# The Oral Epic of *Ngombi Nliga Ngwan* : between Literariness and Pragmatics

## Abstract

This paper studies an oral epic from the Cameroon's Basaa, translated into French and annotated recently for the first time (2019). Resorting to an interdisciplinary methodology, this research combines contributions from anthropology, stylistics, and literary pragmatics. The reflection attempts to underline the literariness on this epic, which not only brings the fundamental traits commonly accepted as literary ones of the genre, but also lends itself to the theories developed in recent decades within the framework of reception theory. Thus, the work is embedded in the context in which it is stated, and certain sociological and axiological values, typical of the Cameroonian Basaa socioculture are emphasized.

**Keywords:** Basaa people, Cameroonian traditional literature, literariness, oral epic, pragmatics.

## O épico oral de *Ngombi nliga Ngwan*: entre literariedade e pragmática

## Resumo

Este ensaio estuda um épico oral da Basaa de Camarões transcrito, traduzido para o francês e anotado pela primeira vez recentemente (2019). Utilizando uma metodologia interdisciplinar que combina contribuições da antropologia, estilística e pragmática literária, a reflexão sublinha a literariedade da história épica, que não só reúne as características fundamentais comumente admitidas como sinais literários do gênero épico, mas também se presta às teorias desenvolvidas nas últimas décadas no âmbito da estética da recepção. Assim, o texto está inserido em seu contexto enunciativo e são focados certos valores sociológicos e axiológicos típicos da sociocultura Basaa de Camarões.

**Palavras-chave:** Épico oral, Literariedade, Literatura tradicional camaronesa, Povo Basaa, Pragmática.

## Introducción

El presente ensayo reflexiona en torno a *Ngombi Nliga Ngwan*, una epopeya oral<sup>1</sup> procedente del pueblo Basaa<sup>2</sup> de Camerún. Es uno de los varios relatos épicos que forman parte de la herencia literaria tradicional de nuestro país, pero que sólo en fechas recientes, en 2019, fue transcrito, traducido al francés y publicado bajo la forma de libro, gracias a la labor investigadora del dr. Antoine-Guillaume Makani, de la Universidad de Yaoundé I y al patrocinio del Cerdotola<sup>3</sup>. El relato de *Ngombi Nliga Ngwan* se inscribe en una línea de obras maestras representativas de lo que Charles Binam Bikoï define como patrimonio literario de las humanidades orales negroafricanas de otrora, verdaderos testimonios de la capacidad creadora tradicional.

Para Binam Bikoï, la publicación de relatos de la categoría de *Ngombi Nliga Ngwan* es la mejor respuesta que se puede dar a los adeptos de las “teorías de la duda”, para quienes el negroafricano no es capaz de crear obras cuya amplitud rebase las fábulas o los cuentos (Makani 10). En efecto, la historia de la mirada occidental sobre las producciones artísticas negroafricanas ha sido gobernada durante mucho tiempo por una valoración exótica, despreciativa y casi puramente folklórica de las obras. Alimentadas por prejuicios culturales o por conocimientos aproximativos, tales visiones no acertaban a valorar lo genuino de obras que apelaban, al contrario, a una lectura mucho más seria que los habituales comentarios folklóricos. En muchos casos, según observa Christiane Seydou (“Épopées et identité: exemples africains”), se ha negado incluso la existencia en África de géneros literarios de gran envergadura como la epopeya, prejuicio afortunadamente vencido por el descubrimiento de un abundante corpus de textos épicos en diferentes lugares del continente (8). El caso del relato que nos interesa aquí —*Ngombi Nliga Ngwan*— contribuye a enriquecer el corpus de obras conocidas y difundidas por escrito de la épica negroafricana, en general, y camerunesa, en particular.

Este ensayo se propone alcanzar los siguientes objetivos: 1) aportar datos sobre la historia editorial de la epopeya oral que nos interesa presentar; 2) mostrar que el texto posee

<sup>1</sup> Por ahora, posterguemos, para el apartado consagrado a las consideraciones teóricas, la discusión que me propongo hacer de la expresión “epopeya oral” tomada de las reflexiones de Eno Belinga (1978) que se convoca en este estudio.

<sup>2</sup> Los Basaa pertenecen al grupo bantú, uno de los tres grandes troncos que forman la actual población africana y cuyo espacio geográfico en Camerún corresponde a las regiones del Litoral, del Centro y del Sur. Si atendemos los aportes de la etnología y la antropología o las explicaciones de los especialistas, los Basaa son una tribu que arrastra tras sí un pasado de migraciones que se refleja hoy en día en una diáspora identificable en diferentes territorios del continente africano. Se han identificado, en efecto, subgrupos Basaa en Sudáfrica, Benín, Gambia, Kenya, Liberia, Nigeria, Centroáfrica, República Democrática del Congo, Senegal y, por supuesto, Camerún (Wognon 13). Este último país, Camerún, parece constituir, con todo, el lugar de mayor asentamiento y desarrollo histórico del pueblo Basaa. Hablar de los Basaa es evocar una cultura vieja de varios milenios cuyos orígenes se remontan a épocas probablemente anteriores a 1900 años a. C. Desgraciadamente, las fuentes para su estudio son particularmente escasas y de difícil manejo: en ellas predomina la llamada tradición oral como ocurre con muchas culturas negroafricanas.

<sup>3</sup> El Cerdotola, (Centro Internacional de Investigación y de Documentación sobre las Tradiciones y las Lenguas Africanas) con sede en Yaoundé, surgió en 1977 como una iniciativa de los Estados del África Central. Hoy en día, se ha convertido en la Institución intergubernamental preeminente en la tarea de preservar, promover y valorizar las tradiciones y las lenguas africanas. Es un organismo internacional que trabaja además con el sistema de las Naciones Unidas en una perspectiva endógena, que busca poner los recursos culturales de los países negroafricanos al servicio del desarrollo integral del continente.

los rasgos característicos de la epopeya oral según las teorías pertinentes; 3) mostrar que el texto trasciende lo puramente folklórico en virtud de sus rasgos de literariedad; 4) rebatir la tesis de la escasez del género épico en la literatura negroafricana, subrayando la inserción del relato épico oral en su contexto social y su estatus de vector de una cosmovisión poseedora de innegables valores antropológicos y culturales. La lectura que se expone será, en este sentido, preferentemente interdisciplinar, convocando oportunamente la pragmática, la antropología y la estilística literaria para dar cuenta del corpus.

El trabajo obedecerá globalmente a siete principales etapas, profundamente dependientes de los objetivos que se acaban de definir. La primera se detiene en las consideraciones iniciales que aportan datos generales sobre los conceptos de oralidad y de literatura oral negroafricana. La segunda y tercera etapas presentan la epopeya oral de *Ngombi Nliga Ngwan* desde el punto de vista de su contexto sociológico de surgimiento, su historia editorial, su título, su temática y la trama narrativa. La cuarta etapa aborda los aspectos teóricos necesarios para llevar a cabo el estudio. La quinta etapa escruta los rasgos que hacen del texto un relato épico. La sexta parte se detiene sobre la ley de libre improvisación y sus implicaciones pragmáticas. Finalmente, la séptima etapa subraya las marcas enunciativas de una voluntad retórica.

## 1. Fortunas de la oralidad y literatura oral negroafricana

Se ha señalado casi unánimemente como rasgo dominante de la literatura africana el predominio de la tradición oral, hasta el grado en que los rótulos de “literatura oral” y “literatura tradicional” son considerados como sinónimos (Mwamba Cabakulu 66). En el caso del ya evocado género épico, el desconocimiento o la negación, a los que acabo de referirme sorprenden aún más, ya que, como indica Christiane Seydou (“Épopées et identité: exemples africains”), África constituye precisamente un terreno privilegiado para apreciar la poética de la epopeya, ya que su étimo griego “*epos*” (palabra) está en clara consonancia con el perfil sociohistórico de un continente fundado en las civilizaciones de la oralidad.

La oralidad constituye, en efecto, un fenómeno mucho más complejo que el hecho de expresarse mediante la voz. Un estudioso como Derive concibe la oralidad como

[...] une énonciation consciemment proférée de manière spécifique, selon un art oratoire, dans le cadre d’une manifestation soumise à un certain degré de ritualisation”. Se trata, por tanto, concluye Derive, de “une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d’assurer la pérennité d’un patrimoine verbal ressenti comme élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire (17).

Si las manifestaciones de la oralidad constituyen, pues, modos de civilización específicos, es lógico dedicar una especial atención a los frutos de este sistema de transmisión cultural en el contexto del África negra. Aquí, más que en otro lugar, la epopeya oral permitiría observar el desarrollo artístico de la palabra, captada en vivo, vinculada a situaciones concretas de la experiencia (Seydou, “Épopées et identité: exemples africains” 7).

Se ha llegado, incluso, a establecer cierta primacía de la oralidad, en términos de eficacia comunicativa, con la escritura. Así, si la oralidad responde a una comunicación inmediata, un acto que se consume mientras se produce, la cultura escrita, en cambio, supone una comunicación diferida a través de la mediación del objeto libro. A diferencia del escritor de la cultura gráfica, que puede decidir escribir cuando le dé la gana, sin que su obra posea las condiciones enunciativas de las situaciones que han originado su discurso, el bardo de la tradición oral realiza un acto eminentemente social. Este conoce directamente a su público y regula su acto enunciativo conforme a este público que tiene directamente delante de sí. El escritor, al contrario, no conoce a su público cuando elabora su texto y sólo lo imagina a partir de una proyección de sí mismo, que Derive define como un “arquetipo desencarnado que es la suma de sus lectores potenciales” (18).

En vez de reconocer estas fortunas de la oralidad y sus rasgos constitutivos, en vez de considerarla en definitiva como un hecho común a las sociedades humanas en general y valorar las obras resultantes con seriedad, estas últimas fueron contempladas como formas “desmañadas e indignas de examen serio” (Ong 19). En virtud de este viejo prejuicio, comenta Paul Zumthor, “todo producto de las artes del lenguaje se identifica con una escritura”, lo cual conduce a una desvalorización de las fuentes orales: “hemos refinado tanto las técnicas de dichas artes, que a nuestra sensibilidad estética le repele la aparente inmediatez del aparato vocal” (11). Como es lógico, se ha concluido que las contingencias de la preservación inmaterial, intrínsecas a la oralidad, restarían autoridad a las fuentes orales negroafricanas, respecto al prestigio y la seguridad representados por la materialidad del soporte escrito.

Las relaciones entre oralidad y escritura se plantean afortunadamente, en la actualidad, en términos dinámicos y se enfatizan sus fecundas y mutuas influencias. Oralidad y escritura, escribe Mwamba Cabakulu, se encuentran en una relación de prolongación una de otra. Si se admite, por supuesto, la mayor fiabilidad de la escritura como medio de archivar los hechos, no por ello pierde validez la palabra dicha, proclamada, ya que conserva la huella identitaria de los pueblos que la cultivaron (Mwamba Cabakulu 63). Tampoco se debe perder de vista que, como lo demuestra Walter Ong, resuena en todo soporte escrito su trasfondo oral: “en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada” (17). Puesto que “todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados” (17). Aquí, conviene pensar la problemática entre la tradición oral africana y la tradición escrita en términos menos conflictivos.

La historia de África es inseparable de la labor de investigación, de recogida y traducción de su rico patrimonio oral, a pesar de cierta tendencia al desprecio que se observa en la historia crítica de estas manifestaciones culturales. El descrédito al que me acabo de referir explica en parte la dejadez en la cual han caído muchas fuentes heredadas de la tradición oral negroafricana. Como indica el eminente historiador guineano Djibril Tamsir Niane, en el prefacio de la clásica epopeya negroafricana —*Soundjata ou l'épopée mandingue*—, Occidente nos enseñó a despreciar las fuentes orales en todo lo que tiene que ver con la Historiografía. Como consecuencia de esto, nos parece desprovisto de fundamento, todo aquello que no

está escrito. Esta actitud de desprecio existe incluso entre ciertos intelectuales africanos que miran con desdén a estos auténticos documentos «hablantes» —*documents parlants*— que son los bardos o “griots”, o aquellas personas que opinan que, a falta de fuentes escritas, no se puede pretender saber nada de nuestro país (6).

Esta creencia errónea, ha sido objeto de debates que han conducido a una más justa reevaluación de las fuentes orales de la historiografía y literatura negroafricanas. Para Romain Konka, la literatura camerunesa precolonial era esencialmente oral. Esta oralidad es el resultado de la capacidad creadora del pueblo cuyo origen se remonta a las fundaciones de la tribu por el primer ancestro mítico (13). Entre las funciones fundamentales que retiene Konka de la literatura oral camerunesa, figuran las siguientes: su carácter funcional, ya que abarca la moral, la ciencia y la historia; su carácter social, porque refleja la estructura social y sus esquemas en un determinado momento de la vida social (14). Ahora, observemos si estos criterios se aplican a la epopeya oral de *Ngombi Nliga Ngwan*. Por lo tanto, se debe comenzar por situarla en su contexto y describir las principales etapas de su proceso editorial.

## 2. La epopeya oral de *Ngombi Nliga Ngwan*: contexto e historia editorial

La necesidad de trascender lo insólito y los prejuicios que rodean lo *otro* ha conducido en décadas recientes a una revalorización de las producciones culturales, contempladas, de ahora en adelante, como expresiones coherentes de la cosmovisión negroafricana y de un modo de existir propio en el tiempo y el espacio. Como ya se indicó al principio, uno de los objetivos del presente estudio es contribuir a rebatir la tesis de la escasez del género épico en la literatura negroafricana. La iniciativa del Cerdotola de patrocinar la publicación del relato épico de *Ngombi Nliga Ngwan* ilustra el deseo de las naciones negroafricanas actuales de formar a ciudadanos abiertos al mundo y enraizados profundamente en su cultura. *Ngombi Nliga Ngwan* es uno de los cantares de gesta surgido entre el pueblo Basaa<sup>4</sup> de Camerún. La epopeya constituye, en efecto, como indican algunos estudiosos, el más prestigioso florón de la literatura oral en las culturas que la practican Baumgardt y Derive 6). Las literaturas negroafricanas ofrecen varios ejemplos de relatos épicos tradicionales, entre los cuales se pueden mencionar a *Chaka* (epopeya bantú), *Soundiata* (epopeya mandinga), *Samba* (epopeya toucouleur), *Silamaka* (epopeya Peul), El *Mvet* (epopeya de los grupos Bulu y Fang-Beti, comunes a países como Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial).

En 1989, Antoine-Guillaume Makani, su traductor y anotador, entonces joven licenciado en filología, acudió a un recital de epopeyas en honor al profesor Nguidjol Nguidjol, uno de los eminentes pioneros de la literatura oral en Camerún. Dos bardos locales animaban la tarde: Ngo Um Manguele, por un lado, y Mandeng, por otro, ambos acompañados por intérpretes de castañuelas. Esta casualidad le brindó al joven investigador, que entonces era Makani, la oportunidad de hacer grabaciones de las epopeyas cantadas en Basaa aquella tarde: *Ndjab Makon*, *Ngo Bisse Bi Ndjé*, *Mandeng Ma Bilog* y, por supuesto, *Ngombi Nliga Ngwan*. Nada

<sup>4</sup> Entre las variadas ortografías del etnónimo (Basa, Bassa, Basaa), considero más adecuada por motivos fonéticos la grafía “Basaa”, ya que la articulación nativa del vocablo hace claramente más larga la vocal *a* de la segunda sílaba. La sílaba inicial *ba*, corresponde en realidad a un artículo de identificación tribal con el sentido de *los*, que designa a la tribu *Nsaa*.

presagiaba, sin embargo, lo que el porvenir reservaría a estas grabaciones realizadas por Makani, ya que, por aquellas fechas, él aún no mostraba más que una escasa atención a la literatura oral. El acontecimiento decisivo fue el encuentro ulterior de Makani con otro talentoso bardo llamado Mongo Bea, un trovador más reciente que los ya mencionados y epígono de Mandeng, que ofrece una versión revisada e íntegra del relato épico de *Ngombi Nliga Ngwan*. El texto publicado por Antoine-Guillaume Makani se basa en esta última versión. Hay que insistir y resaltar la importancia “historiográfica” o, si se prefiere, testimonial de estos bardos en esta tarea de Makani, pues se constituyen una de las fuentes esenciales para interrogar o investigar el pasado. Son ellos los que permiten reconstituir la historia de las migraciones históricas del pueblo Basaa y la fuente de los principales relatos épicos de la tribu, desde la época mítica de Ngok Lituba<sup>5</sup> hasta su primer contacto con los europeos, a finales del siglo XV (WOGNON 19).

El proceso de reconstitución del texto tuvo varias etapas. La primera comenzó en 2014 con la recolección del texto oral. A partir de la versión del bardo Mongo Bea, Makani grabó dos discos compactos. La segunda etapa corresponde a la escucha de las distintas versiones orales disponibles del mismo relato, la de 1989 y la de 2014, además de ser la más reciente, esta última versión también es la más completa. Al comparar las dos versiones, el investigador se dio cuenta de que la más reciente poseía, en efecto, cuatro cantos más que la anterior. En la versión de 1989, correspondiente a la del bardo Mandeng, los cantos 6, 7, 8 y 9 no existen ni son evocados por el cantor, pero sí los cantos 1, 2, 3, 4 y 5, comunes a los dos bardos. La versión de 2014, recogida del bardo Mongo Bea, es la que ha servido de fuente principal al texto impreso, por su ya señalada integridad respecto a los otros testimonios. La tercera fase de la investigación de Makani ha consistido en una transcripción del canto épico en la lengua Basaa, especialmente en el alfabeto fonético internacional para permitir una mayor difusión.

Aparecen simultáneamente los textos Basaa y francés. Mis reflexiones y análisis versan sobre las dos versiones, pero principalmente sobre la traducción francesa que es accesible a un público lector mayor que la versión original en lengua Basaa. Aun así, retomo de vez en cuando algún ejemplo en Basaa para discutir algunas cuestiones que atañen a la traducción propuesta por Makani. Esta tarea de traducción del texto original al francés ha constituido la cuarta fase del trabajo del investigador. La quinta etapa consistió en una anotación etnolingüística del texto, cada vez que la fraseología y las expresiones enigmáticas propias del Basaa dificultaban la inteligibilidad del relato. Al final del proceso de traducción, anotación y edición, el libro impreso se presenta bajo la forma de dos textos simultáneos. El primero, el texto original en lengua Basaa, ocupa la página de la izquierda. La versión francesa, por su parte, ocupa la cuartilla derecha. Los versículos están dispuestos de tal modo que puedan leerse simultáneamente en los dos idiomas.

<sup>5</sup> “Ngok Lituba” constituye un referente espacial y mítico imprescindible para todo acercamiento a la historia y cultura del pueblo Basaa. *Ngok Lituba*, literalmente en lengua Basaa la *pedra perforada* o la *pedra hueca*, corresponde en términos reales a una montaña hueca, es decir, a un peñasco que posee en su interior un espacio abierto considerado como origen del pueblo Basaa y refugio de los antepasados de la tribu tras su salida de Egipto y bajo la persecución de los Fulbé. Ngok Lituba es desde esta última interpretación un lugar físico, una gruta real, situada a 800 metros de altura en un pequeño pueblo llamado Nyaback en el Centro de Camerún. La antropología sitúa la probable existencia del pueblo Basaa en Ngok Lituba entre 1900 antes de Cristo y el final del primer milenio después de Cristo (Wognon 43).

### 3. Título, temática y trama narrativa de *Ngombi Nliga Ngwan*

El título *Ngombi Nliga Ngwan* es epónimo, ya que corresponde al nombre del protagonista. Según una nota explicativa de Makani, el nombre del protagonista aporta simplemente informaciones sobre su filiación siguiendo la costumbre Basaa de atar al hijo a su padre o a su madre. Así, el primer nombre en este caso corresponde al hijo, procedente de su madre, y los últimos proceden de su padre. El conjunto significa, pues, Ngombi, hijo de Nliga Ngwan. Puede concluirse, por tanto, que el título es enteramente antroponímico y no posee ningún valor connotativo especial. El relato nos hunde en la experiencia existencial del hombre Basaa cuyo medio de vida corresponde generalmente al universo selvático y litoral de Camerún. Esta localización espacial resulta pertinente en la medida en que sirve para la inserción del relato en su contexto antropológico.

La existencia de este ser responde a su deseo de realizarse plenamente, de adquirir el respeto y la admiración de la comunidad a la que pertenece, especialmente, a través de los tres actos fundamentales que atestiguan la madurez y la notoriedad social que ha podido adquirir el hombre: casarse, es decir, fundar una familia; edificar una vivienda; y, finalmente, crear una finca agrícola que les sirva como medio de sustento. La consecución de estos tres objetivos básicos debe hacerse, como todo, sin la violación de las normas comunitarias. El individuo no existe como ínsula o, según una imagen sacada del propio relato, como un árbol sin raíces, sino como parte de un conjunto solidario que da sentido a sus acciones o sanciona severamente todo atentado al orden establecido y heredado ancestralmente. En el caso de *Ngombi Nliga Ngwan*, el relato épico se elabora en torno a una figura descomunal, un cazador excepcional de su comunidad, un hombre dotado de una fuerza y una destreza extraordinarias que rápidamente crean en él un sentimiento de superioridad y de orgullo, que le llevan a pisar las reglas rígidas de la vida comunitaria. Su avidez y avaricia le llevan a comer solamente de las cazas preciadas que obtiene por sus talentos de cazador excepcional, pisoteando con tales actos las reglas de la vida comunitaria y las leyes de la tradición.

Los rasgos del protagonista que se acaban de esbozar coinciden con las observaciones de Christiane Seydou (“Réflexions sur les structures narratives”) cuando apunta que, en las epopeyas negroafricanas, el héroe épico es como un individuo fuera de las normas, es excesivo y típicamente inimitable. No se le puede considerar, rigurosamente hablando, como un modelo; es, más bien, una especie de motor que impulsa la acción y pone en práctica la ideología común, encarnando algún rasgo de la misma (44).

El grupo social al que pertenece Ngombi Nliga Ngwan responde a estas graves faltas por medio de un castigo, que tiene como finalidad recordar al personaje que vive en un mundo edificado sobre pilares que no se pueden derribar impunemente. El castigo consiste en la esterilidad que afecta a todas las mujeres de Nliga Ngwan, desdicha mayor en una sociedad que ve en la fertilidad femenina y en la progenie uno de los logros fundamentales de una existencia plena. Un detalle sociológico que merece mención, en relación con esta temática de la esterilidad, es que el protagonista-esposo nunca considera la eventualidad de que él sea responsable de la infecundidad. La culpa es naturalmente de sus esposas, piensa él, o



acaso de sus padres, de sus madres, o tal vez de sus tíos (Makani 59). Ante la desgracia, el protagonista consulta al oráculo, prueba literaria de una actitud antropológica en la que lo inexplicable puede ser investigado por otras vías que las del mundo material. La respuesta del oráculo, Sundjok Bilong, es, sin embargo, inapelable: los responsables de la maldición de la esterilidad son miembros del linaje del propio Nliga y la solución al hechizo es el ritual sanatorio del *say*. Nliga Ngwan debe, entonces, convocar a su linaje para que el rito sea realizado. Nuevamente, la trascendencia antropológica del parentesco brota aquí como círculo en el que todo se ata y desata.

#### 4. Consideraciones teóricas

Una definición clásica de la epopeya hace de ella la narración poética de una empresa heroica y maravillosa que interesa a un vasto grupo social. La teoría la describe como un “subgénero narrativo de origen remoto y con mucho prestigio cultural que se cantaba o recitaba ante el público. El texto proviene de la tradición oral y luego es recogido por escrito” (Reyzábal 32). Al describir la epopeya del *Mvet*, procedente del área cultural Bulu-Fang-Beti de Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial, el profesor Eno Belinga, uno de los eminentes estudiosos cameruneses de la literatura oral, indica que los principios de composición de la epopeya oral son universales. Entre los más destacables figuran los siguientes:

- a). La epopeya oral se elabora por costumbre a partir de esquemas de varias leyendas; en ella, la antroponimia y la toponimia suelen ser fijas;
- b). la epopeya oral se basa en la improvisación a través de fórmulas y giros sintácticos que se mantienen a lo largo del relato;
- c). es, además, un relato vivo, ya que el que la promueve en cada generación sucesiva se convierte en creador e intérprete de un relato cuya fuente se encuentra en la emoción propia del grupo social al que pertenece;
- d). la epopeya oral suele exaltar las hazañas de seres humanos y dioses, tanto en verso como en prosa rítmica o poética. Gracias a tales relatos, se llega a conocer las gestas de ciertos personajes que suelen pertenecer a un pasado impreciso;
- e). por último, la epopeya oral, como indica su nombre, no es escrita sino oral<sup>6</sup>, declamada o cantada habitualmente con el acompañamiento de uno o varios instrumentos musicales (180).

<sup>6</sup> Este es el lugar para discutir la expresión de “epopeya oral”, según se anticipaba en la primera nota a pie de página de este trabajo. En efecto, hablar de “epopeya oral” me parece algo redundante en el contexto de las sociedades tradicionales, ya que, como se acaba de ver en la definición de María Victoria Reyzábal, las epopeyas tradicionales comienzan siendo orales, antes de transcribirse a la escritura, como es el caso con la epopeya Basaa de *Ngombi Nliga Ngwan* que nos interesa aquí. En este sentido, creo que sobra la precisión del adyacente “oral” en los casos de epopeyas tradicionales, especialmente en las de tradición negroafricana. Solo puede resultar pertinente tal precisión en el caso de sociedades que presentan una coexistencia de epopeyas de tradición oral y otras de tradición escrita, simultaneidad que me parece más bien escasa en el contexto de la literatura tradicional negroafricana y probablemente universal.

A lo largo del estudio, se demostrará que el relato que nos interesa cumple con la mayoría de estas características teóricas. Por lo tanto, se procede a mostrar los rasgos constructores que definen aquí el carácter épico del relato.

### 5. *Ngombi Nliga Ngwan* como relato épico

Los rasgos épicos de *Ngombi Nliga Ngwan* atañen, no tanto a las acciones heroicas de un solo personaje, que se ilustra por hazañas individuales, sino a un conjunto de hechos y acciones cumplidos por varios personajes a lo largo de la obra, pero pertenecientes al mismo linaje. En otras palabras, el protagonista inicial, Ngombi Nliga Ngwan no encarna al típico héroe épico, ya que sus ideales no son rigurosamente loables sino todo lo contrario. A pesar de ello, realiza algunas acciones extraordinarias a través de episodios, actos o gestos concretos: sus cacerías prodigiosas y su increíble glotonería. En efecto, él realiza solo tareas colosales como cavar las trampas que normalmente necesitan la participación de varias manos. Lo maravilloso interviene, asimismo, cuando una sola de sus trampas coge nueve<sup>7</sup> boas, luego nueve jabalíes, o cuando el mismo cazador mata a un león, a un elefante y, sobre todo, cuando es capaz de comer solo todas estas cazas.

El protagonismo de Ngombi Nliga Ngwan no reviste, en este sentido, un valor arquetípico. Su castigo por parte de su linaje demuestra que no es precisamente un modelo. Por lo tanto, no sorprende que termine muriendo en el relato como se aprecia en el Canto 6. El verdadero protagonismo heroico surge prácticamente en el último Canto, bajo la figura de uno de los descendientes del fallecido Ngombi Nliga Ngwan, designado sencillamente como Ngombi. Ngombi cristaliza los verdaderos atributos del héroe épico, puesto que no solo encarna ideales sociales altos como la solidaridad familiar, la valentía y la responsabilidad y una fuerza descomunal, sino que también posee poderes extraordinarios que se aprecian solo al final del relato. Así, vemos a un palmero desarraigarse solo porque Ngombi se ha respaldado en su tronco. Igualmente, cuando varios hombres armados le tienden una trampa y recibe varios disparos, le basta con estornudar para expulsar un enjambre de abejas que agreden a sus adversarios. Libera poco después a su hermano capturado y preso en el pueblo de Song Bingan, lo reanima mediante pisadas y machetazos, y lo devuelve con autoridad a su familia, destruye este pueblo de Song Bingan, enemigo de larga data, y se convierte en nuevo señor del pueblo vencido.

Igualmente, se debe mencionar el orden lógico de los acontecimientos, pues estos se encaminan hacia la consecución de objetos, de valores en una estructura dinámica. La lógica narrativa del relato épico queda reflejada en la estructura misma del relato. En efecto, *Ngombi Nliga Ngwan* se organiza en torno a nueve secuencias músico-narrativas, denominadas “cantos”, que son el resultado de una organización lógica y coherente que forman la trama del

<sup>7</sup> Como explica a este respecto Makani, la cifra *nueve* reviste un carácter sagrado en la espiritualidad Basaa (146). No es, pues, pura casualidad que la cantidad de animales tomados en una sola vez sea repetidamente nueve. El protagonista que coge tales animales ritualmente marcados, como las boas, con el número ya indicado, comete ya una grave imprudencia al no interpretar adecuadamente el número de cazas atrapadas en una misma trampa, hecho que resulta por sí mismo extraordinario.

relato. Como indica Makani, el relato obedece, por ello, a las normas canónicas de una obra intelectual y, a parte, integra: “notre épopée obéit à des canons spécifiques et respecte les universaux d’une composition intellectuelle digne de ce nom”. Presenta una estructura ternaria en la que se aprecia una introducción, un desarrollo y una conclusión (14)<sup>8</sup>. Los cantores han procurado preservar esta organización cronológica y lógica.

El relato inicia con un prólogo introducido y ambientado por un acompañamiento musical. A este prólogo, lo siguen los nueve cantos, cada uno de los cuales relata un episodio de la vida del protagonista. El primer canto trata de la red de trampas del protagonista; el segundo se centra en las esposas de Ngombi Nliga Ngwan; el tercero trata de la consulta del oráculo; el cuarto describe el rito de sanación; el quinto presenta los hijos de Nliga Ngwan; el sexto se centra en la muerte del protagonista; el séptimo presenta a Ngo Ntep Ntomb, la primera esposa y viuda del difunto; el canto octavo cambia de escenario y nos describe la fiesta en Song Bingan, preparando el desenlace; por último, el canto noveno, el más heroico, describe la campaña militar de Ngombi, el prodigioso descendiente del difunto, que vence a sus adversarios, libera a su familiar, destruye al pueblo enemigo y lo conquista.

## 6. La ley de la libre improvisación y sus implicaciones pragmáticas

Otro criterio fundamental descrito por Eno Belinga es el que atañe a la ley de libre improvisación, que confiere viveza al relato a lo largo de su proceso histórico de recepción. Este apartado describe los recursos enunciativos de esta actualización narrativa integrándolos en las teorías de la recepción de los objetos culturales, desarrolladas en las últimas décadas. De hecho, se puede considerar a la epopeya oral de *Ngombi Nliga Ngwan* como un texto flexible desde el punto de vista enunciativo, pero no desde el punto de vista de su contenido o de su estructura. Makani subraya así la permanencia de nueve secuencias o cantos en las diferentes versiones recogidas, a partir de dos bardos diferentes. Las principales innovaciones responden, por tanto, a imperativos de recepción. Esta última está intrínsecamente vinculada al concepto de “obra abierta”, desarrollado por teóricos como Umberto Eco. La apertura de la obra supone que la descodificación de un texto cultural no es esclava de un sentido supuestamente preestablecido. Más bien, quiere decir que el destinatario y los contextos de recepción determinan en buena medida la dinámica de producción del sentido de la obra. Es lo que Eco denomina, en una curiosa semejanza conceptual con Eno Belinga, “atto di improvvisazione creativa” (31).

Pero si la improvisación es creadora, tal responsabilidad le incumbe primariamente al bardo, primer receptor de la epopeya oral que asegura su transmisión en una sociedad dominada por la oralidad. Consciente de que tiene entre las manos un objeto abierto, es decir, cuya envoltura discursiva es susceptible de ser moldeada en función de los contextos enunciativos

<sup>8</sup> Pongo como referencia para las citas del corpus el nombre del traductor y transcriptor para indicar que traduzco al castellano la versión francesa propuesta por Makani desde el Basaa, la lengua fuente. Eso se explica por el hecho de que, aunque Makani y yo somos nativos del Basaa, él tiene, sin embargo, un mayor dominio del idioma que yo y él es, además, especialista de la tradición oral. A falta de un especialista del Basaa que pueda ofrecer una traducción al castellano del relato directamente desde el texto original en lengua Basaa, estamos condenados por ahora, muy a pesar nuestro, a pasar por la mediación de la versión francesa.

vos, el bardo se permitirá ciertas licencias para adaptarla a las necesidades, circunstancias, características o expectativas especiales de su público. La ley de libre improvisación de la que hablamos apunta, pues, a cierto grado de flexibilidad que no afecta tanto al contenido del relato como a su acto de enunciación. La epopeya parece no ser, en definitiva, más que la consagración artística de un saber o de una ideología que sirve de seña de identidad para los miembros de un grupo social concreto.

Quien lo explica mejor es la ya citada Christiane Seydou, cuando subraya que la finalidad de la epopeya es consignar un saber colectivo considerado común a un grupo, ya que la historia narrada es muy, a menudo, conocida por la mayoría. Tal relato es poseedor de los valores de su comunidad y adquiere una forma apta para dinamizar este saber, reactivando en los oyentes no solo la conciencia de una identidad compartida, sino también el deseo de realizarla. En esta tarea, el relato épico cuenta con la comunión del público potenciada por el fenómeno de la exaltación, verdadera clave de la ética y la estética épicas (“Épopées et identité: exemples africains” 7-8). De hecho, una de las notas características de la epopeya oral es su interés por la comunión con el público que la escucha y solo hay comunión cuando el bardo y el público, que le escucha, acompañan sus emociones. De ahí, la importancia de readaptaciones y estrategias enunciativas por parte del aedo. La narración se acompaña por ello de un instrumento musical tradicional. Siguiendo este principio, la epopeya Basaa se canta preferentemente con un instrumento tradicional que se denomina en lengua Basaa “hilung ba nganda”, una especie de cítara de tres cuerdas, similar al “Mvet” de la tradición Bulu-Fang-Beti de Camerún, Gabón y Guinea Ecuatorial, con cuatro calabazas de diferentes tamaños que sirven de cajas de resonancia, dispuestas sobre un palo central. La narración oral es amenizada por las notas de este instrumento que contribuyen en la comunión entre el cantor y su auditorio.

Este imperativo de comunión suele justificar una serie de fórmulas orales que actúan sobre el público para incitarlo a sentirse plenamente involucrado en el relato o a identificarse como parte de la herencia cultural que el relato narrado pone de manifiesto. Es lo que Christiane Seydou abarca bajo el concepto de “exaltación” (“Réflexions sur les structures narratives” 44), para referirse al conjunto de recursos a través de los cuales el narrador busca asegurarse de toda la atención del oyente y llevar a este en el ritmo del relato y de su orquestación, evitando su indiferencia e implicándolo de forma íntima a través de fórmulas fáticas identificables en el texto escrito.

En la epopeya de *Ngombi Nliga Ngwan*, tales marcas de comunión se aprecian a través de indicaciones que, por situarse en la periferia del relato propiamente dicho, subrayan la presencia del narrador oral y su esfuerzo por comulgar con su auditorio. Así, por ejemplo, desde el prólogo, el cantor interpela al lector para captar su atención y garantizar una mayor transmisión del relato. He aquí unos ejemplos, traducidos de la versión francesa de Makani: “Oyes cantar la gesta de Ngombi Nliga Ngwan / pero ¿qué gesta es la que oyes?” (Makani 19). La interrogación aquí tiene un carácter primordialmente retórico: solicita la atención del oyente y su colaboración bajo las apariencias discursivas del diálogo. Algo similar ocurre cuando el narrador oral invita al público a prestarle atención mediante apóstrofes directos como:

“Ha llegado, jovencito, el momento de contar” (Makani 37). Otros casos que lo ilustran se aprecian al principio del cuarto canto cuando el narrador, a punto de narrar el rito sanatorio del protagonista, dirige a sus oyentes las siguientes preguntas: “¿por dónde comenzaré [a narrar]? / ¿Será por los pies<sup>9</sup> / o más bien por la cabeza? / ¿Por dónde terminaré?”. El papel de semejantes fórmulas solo se aprecia debidamente cuando se toma en cuenta el marco comunicativo o pragmático de este tipo de relato: no entraña una recepción pasiva, indiferente, sino, más bien, una colaboración.

Por otro lado, hay que decir que la perdurabilidad del texto y su adaptación diacrónica dependen profundamente del cantor que la transmite. Es esta figura la que asegura no solo su continuidad, sino también su viveza y actualización a través de sus propias dotes artísticas. Sin este intérprete de la tradición oral, los textos no podrían adaptarse al público de cada época. Incluso, un mismo público se dejaría fácilmente distraer o dormir en medio de una narración por falta de atención o de interés. Así lo reconoce Ruth Finnegan cuando indica que, “oral literature is by definition dependent on a performer who formulates it in words on a specific occasion —there is no other way in which it can be realized as a literary product” (4).

En el cuarto canto, el narrador incluso afirma que él presenció como testigo algunos hechos narrados en la epopeya: “Ce jour-là, moi, Mongo Mbéa, j’étais présent”<sup>10</sup> (Makani 79). La declaración no deja de ser una mentira y una broma que sirve tan solo para reforzar la verosimilitud y mantener la atención de los oyentes. Participa de la ley de libre improvisación y del intento de dar viveza al relato, según las teorías ya mencionadas de Eno Belinga, en torno a la epopeya oral. En verdad, el bardo no pudo ser testigo presencial de hechos que se remontan a un pasado inmemorial. El relato adolece en este sentido de toda referencia temporal. El cantor es consciente de que sólo, mediante tales recursos narrativos, logrará mantener el interés de sus oyentes. De ahí, la trascendencia del concepto de *performance* respecto al de composición. El bardo no trata de modificar el texto en su esencia, sino que se dedica, sobre todo, a insuflarle vida y alma por medio de su manera propia de ejecutarlo, delante de un público específico. Las marcas enunciativas de la instancia narradora son deícticos personales de primera persona, pero, también, menciones directas con su nombre. Esta inscripción del nombre personal, por definición transitorio en una especie de autoría circunstancial, parece ser el premio más importante de la labor de actualización ejecutada por el bardo.

Así ocurre, por ejemplo, al final del tercer canto: “Quand le jour se lève tout plein de lumière / Et que moi, Mongo Béa, je prenne le hilung, / les ancêtres me tendent les bras / voici le temps de conter, ami / Les oiseaux ont découvert le miel”<sup>11</sup> (Makani 65).

<sup>9</sup> La expresión comenzar “por los pies” o “por la cabeza” es una metáfora traducida literalmente de la lengua Basaa para apuntar a la sucesión lógica de los acontecimientos. Comenzar “por los pies” significa empezar por el final, lo cual corresponde a una anacronía.

<sup>10</sup> (“Aquel día, yo, Mongo Béa, estaba presente”) (traducción propia).

<sup>11</sup> (Cuando despunta el día, lleno de luz / y que yo, Mongo Béa, agarro el “hilung”, / los antepasados me tienden los brazos / Es hora de contar, amigo, / Hallaron la miel las aves) (traducción propia). Según reza una nota explicativa del anotador, el último verso citado no se debe tomar en sentido literal. Quiere decir, en realidad, que el artista se deja llevar por la magia del verbo y el ritmo del canto, asemejándose en este arrebato a la excitación de las aves cuando han descubierto una colmena de miel y que, en su voracidad ante el dulce alimento, ni siquiera se dan cuenta del anochecer.

La autorreferencia directa —yo, Mongo Béa—, como recurso enunciativo, recuerda que el cantor es consciente de su papel en la cadena circulatoria del canto, y así quiere que el público lo entienda. Los versos reproducidos sugieren, en efecto, que la labor del bardo es respaldada por las potencias del más allá: “los ancestros me tienden los brazos”, declaración que subraya una complicidad inscrita aquí sobre un triple plano: el humano, representado por el cantor; el musical, simbolizado por el instrumento “hilung” —especie de cítara de tres cuerdas—; y, finalmente, los “antepasados” que representan el orden metafísico, al tiempo que custodian, como censores invisibles, la adecuada transmisión de la tradición. La ley de improvisación libre le otorga al narrador cierto grado de libertad a la hora de elegir los recursos y las fórmulas para captar y mantener la atención de sus oyentes. Un recurso interesante consiste en interrogaciones retóricas que cumplen una función esencialmente fática, ya que el fin que busca el cantor en tales casos es mantener atento al público, mediante unas preguntas solo aparentemente urgentes.

### 7. Las marcas textuales de una voluntad retórica

Una de las manifestaciones de la literariedad de *Ngombi Nliga Ngwan* es la presencia de recursos retóricos que acompañan la descripción de distintos fenómenos, de ciertos personajes o situaciones. La importancia de detenerse en algunos de estos rasgos se justifica por el hecho de que constituyen manifestaciones de esa *ars bene dicendi*, que es clásicamente una marca de elocución en la doctrina retórica. La predilección por la metáfora y el símil define la prioridad del imperativo retórico del *ornatus* que sólo se consigue, apunta Mayoral, gracias al “más alto grado de dominio del código idiomático”, pero también, del “más amplio conocimiento de los recursos expresivos que cabe extraer de sus diferentes niveles” (23).

La enumeración de las esposas de Nliga, por ejemplo, se acompaña de detalles descriptivos llenos de símiles y metáforas de gran valor literario, cuyo repertorio simbólico procede del entorno natural y social del pueblo Basaa. Así, por ejemplo, su primera esposa, llamada Ngo Nted Ntomb, es descrita como un sol de aurora y un sol poniente, con un vientre de mandril. Ngo Mbinak, por su parte, la segunda esposa, viene retratada como la mujer cuyo trasero sugiere una piel de tambor calentada en el fuego (Makani 49). La tercera esposa, Ngo Conog, destaca por su “mirada sibilina como una libélula sobre un arbusto / y el trasero como una gran cantimplora en medio del campo” (51). Estas imágenes descriptivas llevan el sello de la libre improvisación en la expresividad verbal del bardo que actualiza así, y a su manera, el relato, introduciendo en el texto rasgos de la sensibilidad de su tiempo.

Citemos algunos ejemplos de metáforas y de símiles en la versión Basaa original para mostrar que los recursos retóricos no son fruto de la traducción de Makani, sino que son intrínsecos a la versión original. Incluso, hay que considerar desacertadas algunas traducciones de Makani que empobrecen o simplifican demasiado, en mi opinión, la riqueza y el poder sugestivo de las metáforas del texto Basaa. Examinemos el siguiente ejemplo:

Job li pule pam le Ngo Nted Ntomb  
Esa diosa del temprano amanecer que es Ngo Nted Ntomb,  
Mam ma buga job lè Ngo Nted Ntomb  
*arrebol del atardecer*  
Limbum we kambo koy  
*con su vientre de mandril*  
Mason we mbea pem  
*y sus dientes color de caolinita*  
(Makani 48, traducción propia).

En la versión francesa de Makani, el primer verso es traducido por “Soleil d’aurore, Ngo Nted Ntomb” (Makani 49) (“Sol de aurora, Ngo Nted Ntomb”). En mi opinión, tal traducción ha simplificado demasiado la estructura metafórica Basaa elaborada por los significantes: “Job li pule pam” que significa literalmente “Dios del temprano amanecer”, referencia que, al asociarse con la feminidad del personaje comparado (Ngo Nted Ntomb), apunta por supuesto a un sol de aurora. De ahí que, me parezca más retóricamente sugerente mantener literalmente la metáfora Basaa original del siguiente modo: “Esa diosa del amanecer que es Ngo Nted Ntomb”, donde la estructura relativa “que es” reproduce el sentido copulativo de la partícula Basaa “le”, mediante la cual las cualidades descritas por los términos metafóricos “Job li pule pam” se transmiten por antonomasia a Ngo Nted Ntomb. En un orden similar, la estructura clásica del símil que obedece a *comparado - término de comparación - comparante*, se aprecia en los dos últimos versos citados:

Limbum we kambo koy  
*con su vientre de mandril*  
Mason we mbea pem  
*y sus dientes color de caolinita*  
(Makani 48, traducción propia).

Los dos versos Basaa tienen una idéntica estructura: sustantivo comparado + término de comparación (“we”) + comparante, que nuestra traducción reproduce de un modo sintético. El corpus nos ofrece otros ejemplos de inversión retórica mediante el poder sugerente de las imágenes. El Basaa posee en este sentido un abanico variado de expresiones comparativas como el adverbio “kikií”, sinónimo del adverbio ya evocado de “we”, como lo ilustra el siguiente símil presente en los versos 585-586:

Libúy Li ba bé, malep huú  
*sin ninguna hoja de hierba, el agua ennegreció*  
ndigi kikií biwanlè bilan mbon

*como el aceite de la semilla de palma*

(Makani, 82, traducción propia).

El ejemplo ilustra otra vez la incorporación en el sistema simbólico de los componentes típicos del entorno ecológico y cultural Basaa. Así, no hay nada más local que el negror del aceite que resulta de la preparación artesanal de las semillas de palma, un bálsamo muypreciado y empleado cotidianamente en la cosmética tradicional y moderna.

Otros casos de metáforas ocurren en pseudónimos que suelen acompañar la declinación de la identidad de ciertos protagonistas. En efecto, es usual que ciertos personajes sociales, en especial los patriarcas, o las personas que se han ilustrado por alguna cualidad o rasgo excepcional, reciban apodos metafóricos o hiperbólicos que subrayan algún rasgo de su personalidad o sus acciones heroicas. En el cuarto canto de *Ngombi...*, los patriarcas representativos del linaje del protagonista, que acuden al rito sanatorio, son introducidos por el narrador en el relato mediante estos apelativos hiperbólicos yuxtapuestos a sus nombres ordinarios. Como indica Makani, en la nota explicativa 48, tal proceso debe ante todo situarse en una tradición de nominación característica de la cultura Basaa. En efecto, es frecuente en la sociedad Basaa que los padres atribuyan, además del nombre civil, un apelativo heroico a sus hijos. Así, el patriarca Ntep Ntep es designado como “Tormenta lejana”; Bayiga ba Binam aparece como el “Gorila de frente rayada”; por su parte, Kudjék Bingan es el “palmero de rafia lleno de hormigas”; mientras que Ngwos Bi Sog Ben es el “León hambriento” (Makani 71). La interpretación de tales pseudónimos queda profundamente vinculada con las circunstancias que suscitaron su adopción y sus raíces están en la historia del personaje así descrito.

Esto armoniza con una de las características de la epopeya oral, señalada por Eno Belinga en su ya citado trabajo: su viveza, fruto de la libertad imaginativa del cantor que la ejecuta: “l’*épopée* orale est une *épopée* vivante, elle n’est pas à forme fixe et elle a ses lois de création et de récitation qui en facilitent l’effort créateur et narratif” (Belinga 179). Uno de los recursos frecuentes en este proceso de agilidad narrativa es la abundancia de recursos onomatopéyicos que confieren viveza a la descripción. Ruth Finnegan ha identificado esos recursos como marcas características de las lenguas bantúes y las abarca bajo el concepto más global de ideófonos (*ideophones*), el cual explica del siguiente modo: “Besides the basic structure of Bantu languages in vocabulary and morphology, there are some further linguistic features which add to its resources as a literary instrument. Perhaps most important among these is the form usually called the *ideophone*” (66). Entre las funciones que estos vocablos cumplen, prosigue Finnegan, figura la de sugerir cierta idea a través del sonido: “this is a special word which conveys a kind of idea-in-sound and is commonly used in Bantu languages to add emotion or vividness to a description or recitation”. Aunque los ideófonos son muy a menudo onomatopeyas, su valor de empleo suele rebasar, sin embargo, lo puramente acústico para sugerir otros matices como la manera, el color, el gusto, etc., lo cual es más bien escaso en las lenguas occidentales (66).

En efecto, al tratar de imitar los sonidos naturales de objetos, entidades cósmicas, de animales o personas, el relato oral de *Ngombi Nliga Ngwan* logra sugerir a sus lectores u



oyentes una impresión de presenciar físicamente tales hechos. Entre los ejemplos, se puede mencionar onomatopeyas como la de: “Ea ééééé, Ea ééééé, Ea ééééé”, que reproduce el canto del recitante en diferentes momentos. Otros ideófonos sugerentes son, por ejemplo, “tingil, tingil, tingil” (Makani, 29), el cual expresa el tambaleo del protagonista ebrio tras beber demasiado vino de palmera. Se observa a partir de este ejemplo que, rigurosamente hablando, no se trata de una onomatopeya, ya que el tambaleo del ebrio no remite a una percepción auditiva, sino visual. Es, por lo tanto, la imitación verbal de un modo de andar. Ejemplos de onomatopeyas típicas son aquí “korologo kooo” (53), “bileg, bileg, bileg” (59) o “badak, badak” (71), que mimetizan respectivamente el canto del gallo matutino, el ruido de los pasos de Ngombi Nliga, en el Canto 2 (Makani 53), y el ruido del tambor que invita al pueblo al rito sanatorio del protagonista en el Canto 4.

Todavía en este plano retórico, merece la pena señalar el empleo en el texto original de giros eufemísticos para referir determinados acontecimientos sociales o existenciales. Así, por ejemplo, el fenómeno de la muerte es designado por la perífrasis verbal de “pen tók” en el sexto canto (verso 722) que significa literalmente “colgar la cuchara”. Tal expresión trae alguna información sobre la desgracia de la muerte en la cultura Basaa: el que muere es literalmente el que deja de comer, el que cuelga su cuchara, es decir, el que deja de utilizarla. La expresión sobrentiende, asimismo, otras implicaciones de igual tragicidad que el hecho individual de fallecer, ya que implica la desaparición de un eslabón en la familia o el grupo, en el que el sentido gregario tradicional se manifiesta por la costumbre de comer juntos en un mismo plato o recipiente. Cuando varias personas comían juntas, los lazos de hermandad o de amistad parecían reforzarse en la cercanía física y en el placer gastronómico compartido. Abandonar la comida en este sentido suponía “colgar mucho más que la cuchara”: era abandonar al grupo, dejar el sitio propio vacío.

### A modo de conclusión

El rápido recorrido que se acaba de hacer, ha permitido visitar la importancia histórica y cultural de la oralidad en el contexto negroafricano. Los principales objetivos que se definieron al principio nos han guiado hacia observaciones que pueden sintetizarse del siguiente modo:

- 1) La literatura oral negroafricana no deja de constituir una fuente valiosa y válida de conocimientos antropológicos, filosóficos, históricos y artísticos que exigen herramientas metodológicas de investigación y manejo propios, irreductibles a las que se aplican a los textos escritos.
- 2) La historia editorial de la epopeya oral *Ngombi Nliga Ngwan* no solo da testimonio de la posibilidad de rastrear las manifestaciones literarias tradicionales, sino también de la urgencia de consignarlas por escrito en un contexto marcado por la modernización galopante de las sociedades negroafricanas, un proceso que consagra desgraciadamente el prestigio de lo gráfico, mientras desaparecen los informantes y bardos. Tal proceso no es, además, específico a las culturas negroafricanas, sino que parece ser una evolución “na-

tural” del género épico que, como se ha mostrado, comienza en la oralidad antes de transcribirse por escrito según la evolución de la sociedad en la que se enmarca el testimonio.

- 3) Por sus acciones extraordinarias, su conato retórico-estético, sus marcas de oralidad y de libre improvisación que agilizan su transmisión y vivificación, el relato de *Ngombi Nliga Ngwan* es una auténtica epopeya cuyas leyes constructivas no tienen nada que envidiar a las epopeyas de tradición escrita; en este sentido, constituye un genuino testimonio de la capacidad creadora tradicional del pueblo Basaa.
- 4) Un adecuado acercamiento a tales manifestaciones literarias debe rebasar los prejuicios eurocéntricos y los comentarios folklóricos, generalmente reductores, en provecho de un análisis más riguroso, gracias a herramientas teóricas consagradas para evaluar su literariedad en cuanto objeto cultural productor de sentido, comparable a cualquier otro texto literario de tradición escrita.
- 5) Por último, la epopeya oral que se acaba de presentar posee una flexibilidad narrativa intrínseca que dinamiza su proceso de recepción y transmisión por cada bardo, libre este último de adoptar las estrategias oportunas para potenciar su narración y asegurar la atención y la participación del público que la recibe en contextos cada vez más diferentes. Constituye, en este sentido, para emplear la expresión de Umberto Eco, una verdadera “obra abierta”, cuya pervivencia y actualización es deudora de las dotes del bardo o narrador oral que la ejecuta delante de un auditorio. Esto implica que los recursos retóricos y enunciativos que despliega el texto tienen que interpretarse como marcas de un discurso en acto, es decir, como una situación comunicativa específica en la cual se actualiza un relato cuyos orígenes se hunden en la noche de la historia del pueblo. La ley de la libre improvisación, principio de incuestionable valor pragmático, consagra la coautoría del bardo y su responsabilidad en la circulación del canto. Sin duda, semejante postura eminentemente pragmática merecería mejores investigaciones en un contexto en el que, como se viene proclamando con énfasis, los acercamientos a los objetos culturales dependen, en buena medida, de los sujetos y de los contextos de recepción.

## Referencias

- Baumgardt, Ursule y Jean Derive (eds). *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. París, Karthala, 2008.
- Derive, Jean. “L’oralité, un mode de civilisation” en Ursule Baumgardt y Jean Derive (coord.) *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, París, Karthala, 2008 pp. 17-34.

- Eco, Umberto. *Opera aperta, forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Saggi Tascabili-Bompiani, 1997.
- Eno Belinga, Samuel Martin. *L'épopée camerounaise, Mvet*. Yaoundé, Ceper, 1978.
- Finnegan, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Cambridge, Open Books Publisher, 2012. <https://doi.org/10.11647/OBP.0025>
- Konka, Romain. *Histoire de la littérature camerounaise i*. Paris, Mazères 2000[1983].
- Makani, Antoine-Guillaume. *Ngombi Nliga Ngwan. Épopée Basaa du 19ème siècle*. Vol. 1. Yaoundé, Editions du Cerdotola, 2019.
- Mayoral, José Antonio. *Las figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Mwamba, Cabakulu. “De l’oralité à l’écriture ou de l’africanité à la transculturalité”. *Ars & Humanitas*. vol. 3, núm. 1-2 (2009): 63-87. Web. 13 Oct. 2021. <https://doi.org/10.4312/ars.3.1-2.63-87>
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Reyzábal, María Victoria. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Acento Editorial, 1998.
- Seydou, Christiane. “Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'exemple des épopées peule et bambara”. *L'homme*. Tomo 23, núm. 3 (1983): 41-54. Web 14 Sep. 2021. <https://doi.org/10.3406/hom.1983.368414>
- . “Épopées et identité: exemples africains”. *Journal des Africanistes*. vol. 58, núm. 1 (1989): 7-22. Web. 20 Sep. 2021. <https://doi.org/10.3406/jafr.1988.2246>
- Tamsir Niane, Djibril. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris, Présence Africaine, 1960.
- Wognon, Jean-Marcel Eugene. *Les Bassa du Cameroun. Monographie historique d'après la tradition orale*. Ouagadougou, L'Harmattan, 2010.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Traducido por María Concepción García-Lomas. Madrid, Taurus, 1991. Web. 20 Sep. 2021. <https://archive.org/details/zumthor-paul-introduccion-a-la-poesia-oral>