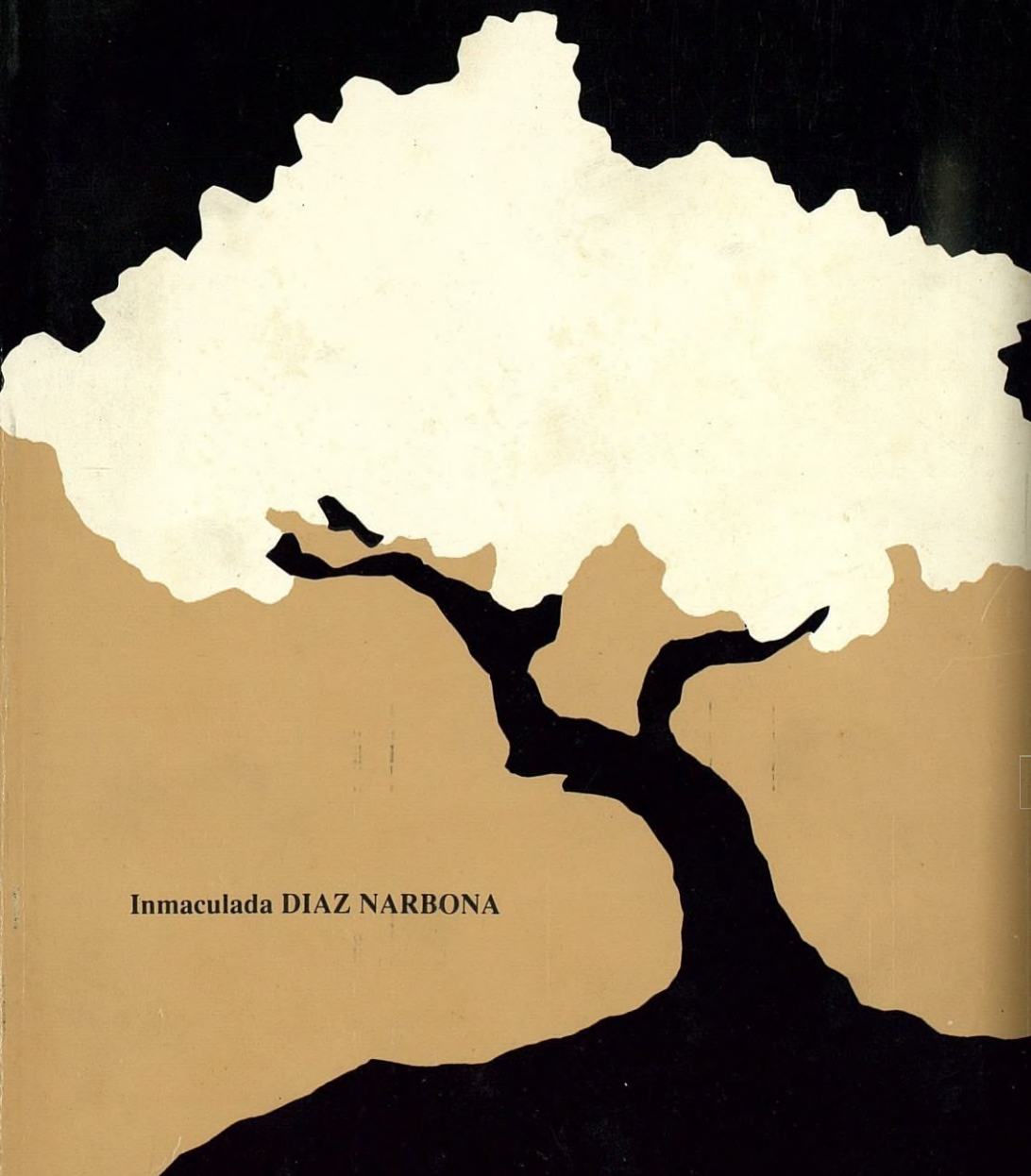


Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura

Inmaculada DIAZ NARBONA

A stylized tree with a white, textured canopy and a black trunk, set against a black background with a tan ground area. The tree is the central focus of the cover design.

Inmaculada DIAZ NARBONA

LOS CUENTOS DE BIRAGO DIOP:
ENTRE LA TRADICIÓN AFRICANA
Y LA ESCRITURA



I.S.B.N.: 84-7786-994-4
D.L.: CA-103/89

Impreso Industrial Gráfica
C/ Tiro 21, Chiclana (Cádiz)

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Printed in Spain

Indice

INTRODUCCION	9
PRIMERA PARTE	
LA LITERATURA TRADICIONAL NEGRO-AFRICANA	15
CAPITULO PRIMERO	
LA LITERATURA ORAL NEGRO-AFRICANA	17
Funciones de la literatura oral negro-afri- cana	21
Intentos de clasificaci6n de la literatura oral negro-afri- cana	27
La literatura oral como acto comunicativo	33
Mecanismos del acto comunicativo y g6nerez de la literatura oral negro- afri- cana	36
CAPITULO SEGUNDO	
EL CUENTO ORAL NEGRO-AFRICANO	49
Modalidad	52
Configuraci6n material	54
Configuraci6n organizativa	58
Funciones	69
Participantes	71
La actuaci6n	74

I.S.B.N.: 84 - 7786 - 994 - 4

D.L.: CA - 605 / 89

Imprime Industrias Gráficas LIPPER S.A.

C/ Tajo 21, Chiclana (Cádiz)

Printed in Spain

CAPITULO PRIMERO

LA LITERATURA NEGRO-AFRICANA ESCRITA EN LENGUA FRAN-
CESA

79

Indice

INTRODUCCION	9
PRIMERA PARTE	
LA LITERATURA TRADICIONAL NEGRO-AFRICANA	13
<i>CAPITULO PRIMERO</i>	
LA LITERATURA ORAL NEGRO-AFRICANA	15
Funciones de la literatura oral negro-africana	21
Intentos de clasificación de la literatura oral negro-africana	27
La literatura oral como acto comunicativo	33
Mecanismos del acto comunicativo y géneros de la literatura oral negro-africana	38
<i>CAPITULO SEGUNDO</i>	
EL CUENTO ORAL NEGRO-AFRICANO	49
Modalidad	52
Configuración material	54
Configuración organizativa	58
Funciones	69
Participantes	71
Circunstancias de la actuación	74
SEGUNDA PARTE	
LA LITERATURA NEGRO-AFRICANA ESCRITA EN LENGUA FRANCESA	77
<i>CAPITULO PRIMERO</i>	
LA LITERATURA NEGRO-AFRICANA ESCRITA EN LENGUA FRANCESA	79

Prolegómenos e inicio de la literatura negro-africana escrita: "Légitima Défense" y "L'Etudiant Noir"	83
La Negritud	91
Géneros y etapas de la literatura negro-africana escrita	98
Funciones de la Literatura negro-africana escrita	105
CAPITULO SEGUNDO	
EL CUENTO NEGRO-AFRICANO ESCRITO: LOS CUENTOS DE BIRAGO DIOP	109
Situación de la obra de Birago Diop en la literatura negro-africana escrita	110
Los cuentos de Birago Diop: transcripción y recreación	115
TERCERA PARTE	
ANALISIS DE LOS CUENTOS DE BIRAGO DIOP	135
<i>CAPITULO PRIMERO</i>	
ANALISIS MORFOLOGICO	137
Tipo I. Forma ascendente	149
Tipo II. Forma descendente	156
Tipo III. Forma cíclica	166
Tipo IV. Forma en espiral	174
Tipo V. Forma en espejo	179
Tipo VI. Forma en aspa	187
Apendice	201
<i>CAPITULO SEGUNDO</i>	
ANALISIS DEL MODELO ACTANCIAL	205
Sujeto vs Objeto: Eje del deseo	214
Destinador vs Destinatario: Eje de la Comunicación	233
Eje de la Lucha: Adyudante vs Oponente	248
CONCLUSIONES	263
BIBLIOGRAFIA	269
Obras de Birago Diop	285

INTRODUCCION

Un poema de Birago Diop, "Le Chant des rameurs", fue nuestro primer contacto con la literatura negro-africana. Este poema que, aunque escrito en francés, era el eco de un universo cultural distinto y alejado, se convirtió en nuestra iniciación -en su doble sentido- a una realidad mal conocida y a una literatura prácticamente ignorada. Nuestro objetivo en este trabajo se centrará en la profundización de las causas de la peculiaridad de esta literatura negro-africana y en concreto de los cuentos de Birago Diop.

En una primera parte dedicaremos nuestra atención al estudio de la literatura tradicional en Africa. Dada su complejidad nos hemos visto obligados a consagrar un apartado a la literatura oral ya que, en efecto, la literatura tradicional africana no se puede separar del fenómeno de la oralidad. Fenómeno que hace referencia a algo más que al canal auditivo elegido y que plantea no pocas dificultades a la hora de su clasificación y determinación en géneros. De entre la multiplicidad de enfoques que la investigación de este fenómeno ofrece, hemos optado por la elaboración de un esquema con el que -a partir de la concepción del hecho literario como acto comunicativo- podremos diferenciar los tradicionalmente considerados géneros orales desde el punto de vista de su modalidad, configuración material y organizativa, función, participantes y circunstancias de la emisión.

Dentro del estudio de la literatura oral, centraremos principalmente nuestro interés en el cuento y, a través de la aplicación del esquema propuesto, analizaremos sus rasgos constitutivos. De esta forma intentaremos destacar sus constantes elaborativas y funcionales que nos servirán para observar la especial configuración de los cuentos escritos de Diop en donde subyacen técnicas y

enfoques temáticos tradicionales.

Teniendo en cuenta que los cuentos de Birago Diop son cuentos escritos, pasaremos, en una segunda fase, a hacer un breve recorrido por la reciente historia de la literatura negro-africana escrita de expresión francesa. Así situaremos la producción de Diop en el conjunto de esta literatura de la que destacaremos sus rasgos fundamentales: delimitación, géneros, función. Entre ellos, y de especial manera, hablaremos del movimiento propulsor de esta literatura, la Negritud. Sus ideales y consignas determinaron la producción literaria de la época en la que se incluye la obra de Diop.

En el conjunto de esta literatura observamos que, por razones de diversa índole, el cuento -a excepción de Birago Diop y en menor medida de Ousmane Socé y Bernard Dadié- es un género ignorado por todos, hasta tal punto que hablar de cuento africano es hacer referencia casi exclusivamente a textos orales. Dado su valor etnológico centra la atención de antropólogos por una parte y de investigadores en literatura oral y folklórica, por otra. De las vicisitudes de este género en la literatura negro-africana escrita daremos cuenta en un capítulo aparte en el que principalmente hablaremos de la obra narrativa de Diop.

La metodología a seguir en el análisis de la obra de este autor nos ha venido impuesta por la configuración folklórica de sus cuentos.

Dado que nuestro interés se centra más en el funcionamiento de sus estructuras profundas que en consideraciones de tipo estilístico, narratológico, etc., optaremos por un estudio de las estructuras semio-narrativas. Con este objetivo analizaremos estos cuentos desde el punto de vista de su morfología y desde el de su sintaxis actancial.

Para el análisis morfológico, encaminado a una clasificación tipológica, nos serviremos de los trabajos de Bremond y Paulme fundamentalmente; los estudios de esta última investigadora nos han sido de una enorme utilidad ya que su campo de aplicación es específicamente el de los cuentos africanos. En este apartado intentaremos presentar el movimiento interno que anima estos relatos. Para una mejor comprensión del sentido de los mismos, y dada su similitud con los cuentos orales, nos auxiliaremos de los estudios etnoliterarios de los investigadores en literatura oral africana.

En lo que respecta al estudio de la sintaxis actancial seguiremos los trabajos de Greimas y de su escuela no sólo porque ellos se ajustan a nuestro objetivo sino también porque se fundamentan, principalmente, en el análisis de los cuentos tradicionales, por lo que nos ha parecido el método de análisis más adecuado para los cuentos de Diop por ser, como hemos dicho, cuentos de carácter tradicional y folklórico.

De la confrontación del análisis de las características del cuento oral y del cuento de Birago Diop esperamos poder confirmar lo que constituye la hipótesis de este trabajo y que se sitúa en el origen del mismo: la obra de Diop

-exponente de la literatura negro-africana- no podrá ser comprendida si no es desde la visión de la tradición oral y escrita que constituyen el almacén de esta producción.

PRIMERA PARTE

LA LITERATURA TRADICIONAL NEGRO-AFRICANA

CAPITULO PRIMERO

LA LITERATURA ORAL NEGRO-AFRICANA

PRIMERA PARTE

LA LITERATURA TRADICIONAL NEGRO-AFRICANA

Hemos querido incluir este capítulo en el libro porque el África Negra que muestra claramente la preponderancia que este tipo de literatura tiene en la vida africana ya que informa -desde la cuna misma- el curso vital de estas sociedades.

Para nosotros, educados en un ambiente cuya organización se realiza desde el punto de vista de la escritura, este tipo de literatura tradicional se percibe quizás como algo más marginal, menos fundamental. Tanto es así que, en los albores de la investigación antropológica, no se dudó en insertarla en lo que, desde 1846, W. Thoms llamó "folk-lore". Término éste que, en su origen, trataba de describir la cultura popular (no letrada) de nuestros antepasados, y que luego se amplió referencialmente para denominar toda producción más o menos exótica desde el punto de vista occidental, proveniente de grupos humanos "primitivos".

Sin embargo, el etnocentrismo de los primeros investigadores ha dado paso a una comprensión mucho más realista del fenómeno cultural de socieda-

(1) -Cf., MOLINO (1985), en donde se menciona la carta que Thoms escribió a la revista *Ateneo*, proponiendo dicho nombre.

En España, este término fue introducido por Antonio Machado y Álvarez, Cf., BROTHIER-SON (1964), pp. 223-229.

CAPITULO PRIMERO

LA LITERATURA ORAL NEGRO-AFRICANA

Les femmes adultes enseignent la littérature orale à leurs enfants à l'intérieur de la maison. Elles bercent les plus jeunes de leurs histoires et les apprennent aux fillettes plus âgées en même temps que les recettes de cuisine.

G. Calame-Griaule

Hemos querido iniciar este capítulo con una cita de Calame-Griaule que muestra claramente la preponderancia que este tipo de literatura tiene en la vida africana ya que informa -desde la cuna misma- el curso vital de estas sociedades.

Para nosotros, educados en un ambiente cuya organización se realiza desde el punto de vista de la escritura, este tipo de literatura tradicional se concibe quizás como algo más marginal, menos fundamental. Tanto es así que, en los albores de la investigación antropológica, no se dudó en insertarla en lo que, desde 1846, W. Thoms llamó "folk-lore".¹ Término éste que, en su origen, trataba de describir la cultura popular (no letrada) de nuestros antepasados, y que luego se amplió referencialmente para denominar toda producción más o menos exótica desde el punto de vista occidental, proveniente de grupos humanos "primitivos".

Sin embargo, el etnocentrismo de los primeros investigadores ha dado paso a una comprensión mucho más realista del fenómeno cultural de socieda-

(1).-*Cfr.*, MOLINO (1985), en donde se menciona la carta que Thoms escribió a la revista *Atheneum*, proponiendo dicho nombre.

En España, este término fue introducido por Antonio Machado y Alvarez, *Cfr.*, BROTHERSON (1964), pp.223-229

des alejadas del mundo occidental. Así, actualmente, se acepta sin paliativos que lo que llamamos literatura oral en ciertas sociedades, visto desde un punto de mira autóctono y enfocado desde una óptica de oralidad,² es algo tan básico e importante que, sin ello, no cabría esperar que se pudieran salvaguardar los valores vitales (religiosos, políticos, sociales, etc.) de dicha comunidad.

Por otra parte, no pretendemos aquí ofrecer un panorama exhaustivo de lo que significa la literatura como forma de comunicación pero tampoco nos conformaremos con descripciones que, en realidad, sólo trasladan el problema de su definición a la especificación de sus términos. En este sentido Murphy, por ejemplo, nos informa que la “literatura oral es una forma de comunicación que usa las palabras del discurso de manera muy artística y con estilo”,³ pero no nos explica lo que para él es lo artístico, ni qué quiere decir la expresión “con estilo”. A modo de rápido apunte, haremos una serie de consideraciones que nos ayuden a encuadrar el tema dentro de la sociedad Negro-Africana.

A este respecto, quisiéramos señalar que una sociedad de tradición oral no es una sociedad con una carencia (más o menos grave): la de la escritura.⁴ La oralidad responde a otro tipo de factores que no están marcados por un rasgo negativo (carencia de), sino por varios rasgos de signo positivo; estos rasgos representan las opciones asumidas por las sociedades en todos los ámbitos, desde el sistema político hasta el desarrollo tecnológico.⁵

La sociedad africana está basada en el concepto de una verdadera *comunidad* que precede incluso a los mismos individuos que la componen. Es decir, existe una especie de unidad orgánica y viva en toda la naturaleza, de las que los seres forman parte como un elemento más. Así, Garaudy nos dice que

(2).—Cfr. SERAZIN (1982) cuando, comentando la “doble articulación” de toda lengua postulada por Martinet, indica que, a su parecer, existe una tercera articulación que lleva a procedimientos semánticos específicos. A renglón seguido afirma:

C'est au niveau de cette troisième articulation qu'il faut situer les caractères d'oralité et de scripturalité. La manière d'organiser le réel pour un groupe humain implique tout autant les procédures culturelles que les procédures linguistiques, inextricablement liées dans la même matrice. (pp.42-43)

Otros, en cambio, como ANDRZEJEWSKI & INNES (1975), por ejemplo, consideran que la diferencia entre las lenguas preliterarias y las literarias es sólo superficial. Es decir, que las diferencias se hallan a nivel estilístico únicamente, mientras que todas las lenguas tienen estructuras profundas muy semejantes.

Por otra parte, sobre este punto existe una amplísima bibliografía que no podemos reseñar aquí en su totalidad; baste señalar, como guía para el profano, los trabajos de CALAME-GRIAULE (1965), VANSINA (1967), DERIVE (1977), BOUSSUKOU-BOUMBA (1978), entre otros muchos.

(3).—Cfr., MURPHY (1978), p.113

(4).—Cfr., entre otros, LUNWAMU (1977), p.4

(5).—Cfr., FEDRY (1977)

(...) la terre, par exemple, ne peut être propriété de l'individu: elle appartient à la divinité, aux ancêtres. Tout, dans la communauté africaine traditionnelle est expression en actes de cette cosmogonie selon laquelle l'homme n'atteint sa plénitude humaine que par sa participation au groupe.⁶

La comunicación, pues, ha de ser también, valga la redundancia, comunitaria, entendiendo por tal la participación activa del grupo social en el discurso; por tanto, ha de ser siempre cara a cara, sin intermediarios inertes (textos escritos) que promueven la soledad y el individualismo, tanto en su producción -el escritor no puede escribir más que rodeado de sus papeles y sus propios pensamientos, como en su percepción -es muy difícil leer cuando hay mucha gente, a no ser que uno posea una gran capacidad de concentración y se aparte así del resto-. Sólo la lectura en voz alta contempla esta dimensión comunicativa aunque es ésta una costumbre cada vez menos corriente en nuestra sociedad individualista.⁷

La tradición propia de este tipo de concepción social puede estudiarse desde dos puntos de vista extremos: de una parte, como lo que abarca la totalidad de la cultura, que sería el sentido amplio del término *tradición*; así parece estudiarla Adiaffi cuando nos dice que

La tradition orale doit avoir une définition ouverte et globale incluant aussi bien la littérature orale (mythes, légendes, contes, poèmes, épopées, théâtres) que la philosophie, la musique, le chant, la danse, les arts plastiques, voire le tissage.⁸

(6).-GARAUDY (1973), pp.121-122

En la presentación del Coloquio de Cotonou, por otro lado, encontramos esquematizados los rasgos que marcan las religiones africanas que, como vemos, se basan en el concepto de Unidad:

- L'unité, la communauté et la hiérarchie des ordres et des êtres de l'univers;
- La liaison solidaire entre les ancêtres et leurs descendants;
- La réincarnation des ancêtres méritans;
- Le lien indissoluble entre le visible et l'invisible, et, plus spécifiquement, entre les morts, les esprits et les vivants;
- L'importance primordiale de l'acte de "vivre". (AGUESSY (1972), p.27)

(7).- Tanto es así que, como puede observarse, ambas palabras, comunidad y comunicación tienen cierta etimología en común. En nuestra sociedad de escritura, hemos asimilado de tal manera este tipo de transmisión de mensajes que no logramos ver la importancia primaria que tiene el intercambio oral. En las sociedades en donde lo que prevalece es la comunicación oral (y por tanto, realmente, comunitaria) es en donde puede estudiarse con más propiedad el acto lingüístico (incluido, sobre todo, el que llamamos literario). Como dice Derive,

La littérature populaire orale offre un terrain d'expérience particulièrement riche et original pour l'étude du processus littéraire (...) (DERIVE (1983), p.14)

(8).-ADIAFFI (1983), p.19

Dado nuestro interés más restringido, acudiremos a una concepción más ajustada de lo que sea la tradición. La definiremos, entonces, como la que se refiere únicamente al “arte de la palabra” entre los grupos sociales que no adoptan la escritura como medio de transmisión comunicativa.⁹ Incluso ciñéndonos a este concepto, hemos de afinarlo, puesto que, aunque la tradición sea considerada generalmente como el *material* transmitido de generación en generación, no debemos olvidar el sentido original del vocablo en el mundo litúrgico y jurídico: la misma *acción* de transmitir.¹⁰

Con arreglo a esto, intentaremos ofrecer un resumen de los aspectos que generalmente se consideran básicos para distinguir lo que más arriba hemos llamado el “arte de la palabra” en tanto que definición restringida del concepto de tradición oral.¹¹

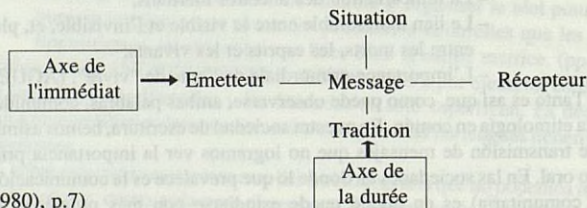
El primer aspecto es, evidentemente, el del medio transmisor que, por definición, es el oral. Lo que identificamos como literatura de este tipo de sociedades se transmite sólo a través de la palabra hablada. Cuando se recoge por escrito, como veremos en un capítulo posterior, se desvirtúa en cierto sentido. Fedry llega a decir incluso que “l’écriture devient le musée de la parole”.¹²

En determinados casos, la puesta por escrito tiene otro fin que el de la literatura propiamente dicha, se trata de un trabajo científico, de carácter etnohistórico o simplemente etnológico. A este respecto, Eno-Belinga afirma:

(9).—A este respecto hay que resaltar las interesantes y polémicas matizaciones de FINNEGAN (1974)

(10).— En este sentido Cauvin especifica:

Le message de tradition orale se trouve donc au carrefour de deux axes. Dans *l’instant actuel*, il est un échange entre deux interlocuteurs. Dans la *durée*, il est un échange entre une tradition ayant existé dans le passé et une situation actuelle à laquelle s’applique la tradition. On peut schématiser cela ainsi:



(CAUVIN (1980), p.7)

(11).— Nos basamos principalmente en dos artículos que ya hemos citado anteriormente: el polémico de Molino (*Cfr.*, nota 1) y el más tradicional de Lunwamu (*Cfr.*, Nota 4), por ser los que, a nuestro entender, ofrecen un esquema más claro y conciso del tema.

(12).—FEDRY (1975), p.95

La mort véritable de la littérature orale viendra dès que les instructions officielles préconiseront la fixation par écrit des textes oraux.¹³

El aspecto oral, presente en los orígenes de la literatura, se hace algo más problemático cuando se trata de literatura oral de sociedades que, como la nuestra, llevan muchos siglos dedicadas a la escritura. Sin embargo, para nosotros, en el caso de la literatura negro-africana, es éste un aspecto tan evidente que no creemos necesite mayor explicación.

El segundo rasgo -el aspecto popular y anónimo de la literatura tradicional- tiene mucho que ver con su carácter oral. Se trata de una manifestación accesible a todos, sin otras limitaciones, como veremos, que las meramente ritualistas. Por ello mismo, el origen de los textos no es conocido con precisión ya que se transmite de viva voz. Se trata por tanto como dice Calame-Griaule de

Un texte transmis par la mémoire orale et dont on affirme souvent qu'on le dit "comme on l'a entendu", bien que l'on admette des possibilités de variantes, essentiellement stylistiques, dues au talent particulier du narrateur.¹⁴

Es decir, lo importante es la actualización, o mejor aún, la actuación (en el sentido teatral de la palabra *actuar*) del bardo, juglar, o *griot* en un momento determinado, más que la paternidad del poema o relato en sí.

Un tercer aspecto de la literatura oral es su alto grado de elaboración estética.¹⁵ El criterio de esteticidad es precisamente el que hace que una comunidad distinga entre un determinado tipo de textos (que nosotros llamamos

(13).-ENO-BELINGA (1978), p.30

(14).-CALAME-GRIAULE (1982), P.45

(15).-Este aspecto es común a toda la literatura, ya sea escrita u oral. Lo que ocurre es que, para nosotros, lo que confiere ese carácter a un determinado tipo de discurso no son realmente las propiedades del texto, sino el reconocimiento de esas propiedades por parte de los participantes en el acto literario. En pocas palabras, es la gente, no la obra, la que hace que el mensaje literario sea (o no) considerado estético o artístico.

Esta es precisamente la matización que hace Calame-Griaule a la función poética de Jakobson:

La littérature est cette partie de la tradition dans laquelle apparaît la "fonction poétique" du langage, décrite par Roman Jakobson comme "celle dans laquelle l'accent (est) mis sur le message pour son propre compte" (1963, p.218). Autrement dit, elle est la mise en forme réglée par un code propre à chaque langue et à chaque société, d'un fond culturel. (CALAME-GRIAULE (1970), p.23)

Cfr., también, PRATT (1977)

literarios, pero que en algunas sociedades africanas llaman de “palabra buena o agradable”, como veremos más adelante) y el resto de los géneros discursivos posibles.

Lo que hay que determinar en este caso es, precisamente, qué es lo que dentro de cada comunidad se considera estético y valioso, ya que los criterios no son unívocos sino que dependen en gran medida de factores sociales de muy diversa procedencia, algunos de ellos fácilmente rastreables y otros, no tanto.¹⁶

Un último aspecto característico de este tipo de literatura que nos gustaría mencionar aquí es su carácter repetitivo, no sólo de temas sino de fórmulas fijas que bien aparecen aisladas, bien como parte integrante de la arquitectura temática o procesal de un acto comunicativo literario. Esto lo estudiaremos con detalle más adelante. Por el momento, sólo señalaremos con Awouma que la literatura oral “comporte tantôt des formes fixes, tantôt des formes libres”.¹⁷ Es evidente que las formas fijas son un elemento importante a la hora de repetir de manera oral ciertos tipos de textos. Este formalismo, a veces muy rígido, ocurre no sólo a nivel de texto o de organización temática, sino incluso de ordenación procesal de la misma transmisión. Así, Vansina nos dice que

Cuando los *modos y técnicas de transmisión* existen, tienen por objeto conservar el testimonio *tan fielmente* como sea posible y transmitirlo de generación en generación¹⁸ (El subrayado es nuestro).

Este carácter repetitivo de la literatura oral no es óbice para que sea, como toda literatura, altamente creativa e innovadora:

La littérature se présente sous deux aspects en apparence contradictoires: conservatisme et constante récreation. Dans les sociétés africaines, la tradition, véhiculée par un verbe très valorisé, se veut immuable. Mais d’autre part (...) “l’interprète” (performer) d’une oeuvre de littérature orale est aussi, et *dans le même temps*, un compositeur, car chaque exécution est unique et constitue une nouvelle création. (...)

(16).—Abundando en lo que decíamos en la nota anterior, Kesteloot, refiriéndose al problema específico de la interpretación del texto oral, nos aconseja:

(...) un texte de littérature orale doit être interprété d’abord dans son *contexte socio-historique* d’origine.(...) à aucun moment un texte provenant d’une culture ne peut être expliqué par des éléments d’une autre culture; un texte ne peut véritablement être compris que si on le replace dans la collectivité qui l’a produit ou pour laquelle on l’a produit.(KESTELOOT (1979/80), p.40)

(17).—AWOUMA (1970), p.5

(18).—VANSINA (1961), p.44

Nous pouvons donc définir le style propre à chaque barde comme la manière personnelle et unique dont il utilise à chaque nouvelle exécution un patrimoine artistique comun.¹⁹

Funciones de la literatura oral negro-africana

Tras analizar someramente los rasgos que identifican la literatura oral, haremos mención de las funciones que esta literatura cumple en las sociedades de oralidad. Siguiendo a Bascom,²⁰ podemos observar cómo existen dos grandes funciones al parecer contrapuestas: una que podríamos considerar de carácter marcadamente individualista, y otra, en cambio, de integración social.

En cuanto a la primera función, hay que tener en cuenta que el arte verbal tiene como misión entretener; palabra que hay que entender en el sentido individualizador al que acabamos de aludir. Nos referiremos aquí al sistema de proyecciones que permite al individuo escapar, a través de su imaginación, de los condicionamientos y limitaciones a los que está sometido en su entorno natural y social. La diversión supone, por tanto, una válvula de escape (una “evasión”) a través de la fantasía y el humor. Sin embargo, y como veremos más adelante en casos específicos, la evasión por la fantasía impide en cierta manera el enfrentamiento con las normas que pudieran resultar represivas en un determinado momento. Esta función que hemos denominado individualizadora, en realidad, lo que hace es ayudar a que el individuo sepa integrarse en el grupo social sin oponerse frontalmente a él.

La función de integración social no se contrapone, por tanto, a la función individualizadora. Ambas se complementan, logrando así un efecto de aceptación muy extendido. Estas funciones contribuyen, por un lado, a legitimar la cultura tradicional del grupo, justificando sus instituciones y ritos, y manteniendo la conformidad con los tipos de comportamiento que la comunidad acepta como válidos y, por otro, a inculcar dichos valores a los miembros de la comunidad, sobre todo a los más jóvenes.

Una última función, y a la que Bascom no alude en el mencionado artículo pero que nos parece importante, sería la función simbólica propia de este tipo de comunicación. En efecto, si la actividad humana se caracteriza por ser eminentemente simbólica, dicho carácter se ha de encontrar en la producción que un determinado tipo de sociedad asume como valiosa y estética.

(19).-CALAME-GRIAULE (1970), p.42

(20).-Cfr., BASCOM (1954)

En la sociedad africana la realidad se encuentra transformada y jerarquizada por *la Palabra*. Todos sus símbolos sociales e individuales se inscriben en esta realidad verbal:

La littérature orale est, de ce fait, le reflet de la conscience que les peuples africains se donnent d'eux mêmes et du monde.²¹

Es posible que para nosotros sea difícil percibir hasta qué punto este tipo de literatura evoca algo mucho más amplio de lo que ese nombre indica en nuestra cultura.

Quizás, la opinión del más conocido de los intelectuales africanos de este siglo, Léopold Sédar Senghor, consiga aportarnos un elemento explicativo de lo que el simbolismo representa verdaderamente en el Africa negra:

L'oeuvre d'art nègre exprime, par nature, une idée ou sentiment-image: un symbole. (...)

L'image naît de la force de suggestion du signe employé: du signifiant. Car l'image, ici, n'est pas une image-équation, mais une image-analogie, où le mot suggère beaucoup plus qu'il ne dit. Le tour de force est d'autant plus aisé que les langues africaines sont des langues concrètes, dont tous les mots, par leurs racines sont chargés d'un sens concret émotif.

Au-delà du signifiant, il faut toujours voire le signifié.²²

Aunque este texto ha sido criticado y matizado,²³ sin embargo contiene algo que a nosotros, desde nuestra perspectiva, puede llegar a escapárse nos si no lo tratamos de magnificar con la lente del escritor autóctono que desea que su cultura sea comprendida tal cual es por el mundo occidental. Con arreglo a esto, es muy interesante el estudio que hace Zadi Zaouru de la función simbólica en la cultura africana, al que nos remitimos, no sin tratar de hacer un apresurado resumen de lo que en él se intenta demostrar.

Es evidente que en un estudio textual, no sólo hay que tener en cuenta el sentido de base de las palabras que aparecen en él, sino, y sobre todo, la pluralidad de significaciones y valores que estas palabras adquieren en el contexto y en el

(21).-ENO-BELINGA (1978), p.21

(22).-Senghor cit. por ADIAFFI (1983),p.20

(23).-Contrariamente a la creencia que las lenguas africanas son de carácter concreto, Alexandre afirma:

En réalité, les langues négro-africaines semblent bien présenter les mêmes possibilités d'abstraction que les langues indo-européennes ou sémitiques avec des mécanismes de passage du concret à l'abstrait à la fois souples et nombreux et correspondant aux types rencontrés dans bien d'autres langues. (ALEXANDRE (1967)., p.40)

cotexto. En Africa negra, como en todo el mundo, el sentido básico de las palabras se utiliza para expresar de manera directa la realidad en cada una de sus formas. Nos hallamos, en este caso, en lo que podríamos llamar el “grado cero” de la expresividad, lo cual implica que esta palabra “corriente” no puede expresar más que las relaciones *objetivas* que existen entre los objetos del mundo real. Para poder ir más allá de estas relaciones de superficie hay que introducirse en lo que, en muchas etnias africanas, se denomina la palabra “grave” o “profunda”, que es el tipo de discurso que emplea el ser humano cuando está en estado de emoción; o también, la que adopta el que quiere escudriñar la parte no visible del Universo y los contactos insospechados que se establecen entre los fenómenos, las cosas, las fuerzas de la naturaleza y hasta el mismo hombre. Estos contactos no son inmediatamente comprensibles sino que hay que introducirse en el lenguaje simbólico que los ordena de alguna manera, paso a paso. Pasos que podemos esquematizar muy brevemente. Primero se parte del nivel básico referencial; a partir de ahí, se recurre a asociaciones cada vez menos sencillas, hasta que llegamos a un mundo simbólico en donde los significados son difícilmente rastreables para el no iniciado. Para ilustrar esta idea, Zadi Zaouru nos ofrece el siguiente ejemplo: “el gallo” que, referencialmente designa al ser vivo bípedo con plumas, animal ave de corral, de sexo masculino, etc., simboliza en un primer momento también al “rey” (rey del gallinero) y, posteriormente, de manera connotativa, la belleza, la altanería, etc. Pero podemos saltar de nivel, considerándolo como símbolo del poder mágico (o, en otro nivel de asociaciones, quizás como víctima resignada), para lo que tendremos que tener un conocimiento específico del entorno cultural en el que nos movemos; conocimiento social que poseen los miembros de una determinada comunidad y que también es accesible desde una participación en los valores del grupo. Por último, hay un nivel simbólico, totalmente esotérico, al que es imposible llegar si no es mediante una iniciación que no todo el grupo social conoce, y donde el gallo es símbolo de “secreto”, de “carnicero” (que, a su vez se reinterpreta con arreglo a esta multiplicidad de niveles, tal como ocurre también con “toro”, “incendio”, “guerra”, etc.).²⁴

Estas consideraciones obligan a Zadi Zaouru a postular un nuevo nivel para determinar el valor de una palabra. En efecto, además de los tradicionales, que colocan a la palabra en dos ejes comunicativos, el eje de la selección y el eje combinatorio, en Africa se necesita un eje simbólico autónomo basado en este poder evocador del signo lingüístico:

(24).— ZADI ZAOUROU (1974), p.57

Un signe linguistique peut en effet s'assujettir un nombre variable d'autres signes linguistiques dans un rapport de solidarité expressive et sans altérer leur autonomie propre. Il se forme ainsi des paradigmes, facteurs d'enrichissement sémantique du mot.²⁵

Hay que tener en cuenta que este tipo de paradigma simbólico es cualitativamente distinto de la función metafórica europea. La metáfora actúa en el primer nivel simbólico del que hablábamos anteriormente y, a lo más, en el segundo nivel social. Es decir, la metáfora puede desmontarse en un análisis textual, ya que las relaciones que establece son perfectamente rastreables. Estos paradigmas simbólicos son mucho más ricos y profundos y se realizan con una intención filosófico-religiosa específica, creando analogías desde sí mismos, desarrollándolas y manteniéndolas por encima de la simple metáfora.

Es esta característica, unida al ritmo propio del discurso africano, la que hace que la tradición oral adquiera una expresividad global y profunda que, por lo general, no encontramos en ninguna cultura de literalidad. El ritmo tampoco es similar al de la métrica europea sino que tiene igualmente vocación mágico-religiosa, más allá de su carácter musical y semántico.²⁶ Al ser el ritmo, en la literatura oral africana tan central, no podemos obviar el hacer referencia a su funcionamiento, siquiera sea de manera apresurada.

Veamos primeramente una definición de este fenómeno desde un punto de vista llamémosle "subjetivo", desde una óptica puramente negra:

Qu'est-ce le rythme? C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression pure de la Force Vitale. Le rythme c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers le sens,

(25).—MATESO (1986), p.312

(26).—Las características del ritmo africano en su literatura oral se hallan muy clara y esquemáticamente especificadas en CAUVIN (1980), pp.19 y ss.

A este respecto Zumthor opina que

Les civilisations africaines tiennent la parole rythmée et chantée pour puissance de vie ou de mort, lieu d'émergence de toute invention. (ZUMTHOR(1983), p.263)

Por otra parte dicho autor explica, así mismo,

(...)la structuration poétique du rythme embrasse, au-delà des éléments accentuels, quantitatifs ou tonaux de la prosodie naturelle, le timbre des sons: phénomène complexe, dont on peut distinguer au moins deux aspects, les suites phonématiques, et leur potentiel harmonique. (*Id.*, p.174)

nous saisit à la racine de l'être. Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels: lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture; accents en poésie et musique; mouvements dans la danse. Mais ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'Esprit. ²⁷

En esta definición, o, más bien, en esta descripción, se muestra, más que los casos objetivos de ritmo, la percepción subjetiva del mismo.²⁸ Pero, ¿qué es lo que se percibe en realidad? Podemos aceptar una primera aproximación diciendo que se trata de una forma que se presenta sucesivamente. Forma que puede ser inmediatamente perceptible (un mismo sonido, un mismo color, una misma línea, etc.), o bien, que necesita algo más que los sentidos, una mayor conceptualización, una participación de la memoria activa del ser humano y que podríamos denominar "ritmo profundo". ²⁹

Lo importante, sin embargo, es resaltar que tanto en el ritmo superficial como en el profundo se requiere un agrupamiento de dos elementos contrapuestos: una médula fija, que es lo que atrae fuertemente la atención, y un elemento neutro o variable que hace descansar la atención. De esta manera, es posible distinguir el ritmo propiamente dicho de la cadencia. En esta última, la repetición es totalmente idéntica. En el ritmo, la parte neutra es cambiante, no hay repetición de identidades, sino de semejanzas.

La percepción de la médula rítmica tiene una serie de consecuencias básicas en la cultura negro-africana: la primera sería la de hacer que el emisor y el receptor (o receptores) se adecuen a una situación lingüística dada. Así, las palmadas, o la aquiescencia sonora (un sonido nasal que acompaña al acto, por parte del auditorio). Otra sería la satisfacción afectiva que provoca la reaparición de la médula. Existe en este caso, una excitación progresiva, aumentada por la repetición. Y, por ello, el ritmo se convierte en una experiencia social a través de la cual se llega a una comunidad de consciencia, una comunión con el misterio que se transmite por medio de la palabra, en donde, como hemos apuntado, se unen simbióticamente el símbolo y el ritmo para ofrecer una nueva realidad, más profunda.

(27).—SENGHOR (1964), pp.211–212

(28).—Es decir, lo que Cauvin define como

Un élément psychologique qui fait que cette configuration est perçue: l'esprit humain perçoit les éléments successifs comme formant un tout organisé. (CAUVIN (1980), p.19)

(29).—Sigue diciendo Cauvin:

Par exemple, grâce au retour régulier d'un chant dans un conte, on remarque les étapes, les séquences du conte. Il s'agit là d'une structure plus profonde du texte qui en manifeste l'unité. (*Id.*, p.20)

La percepción del elemento variable, funcionando de contrapunto, actúa, en primer lugar, fijando la atención sobre el cambio introducido: el significado nuevo, más allá del ritmo.³⁰ También puede sugerir simbólicamente por su imprevisibilidad, atrayente en sí, dentro de la regularidad del ritmo. Y por último, facilita su memorización que por el hecho de estar dentro de la estructura rítmica es mucho más sencilla y natural, algo a tener en cuenta, como hemos visto, en el estudio de la tradición oral.

Para terminar este rápido resumen, conviene llamar la atención sobre algo quizás sorprendente para un tipo de cultura dominado por la escritura que esperaría de la complicación de la matriz simbólica, que caracteriza la literatura oral, un pensamiento guiado por imágenes muy abstractas y lejanas. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Las imágenes propias de la cultura de oralidad son de carácter concreto:

Dans la poésie négro-africaine, c'est l'évidence, le mot abstrait se rencontre rarement. Ici, nul besoin de commenter l'image; les auditeurs sont doués de la double vue.³¹

Esta característica es la que hace que la imagen (concreta) tenga varios niveles de significación difíciles de percibir, relaciones abstractas sólo para aquel que no conoce el proceso de simbolización: para el extraño, el niño, la mujer, el no iniciado, etc., según una escala progresiva en el conocimiento.³²

En pocas palabras, aunque la imagen negro-africana sea concreta, no es solamente referencial; no envía a un único mundo representativo en donde las cosas son lo que se llaman o, mejor, en donde los nombres de las cosas indican unívocamente una realidad. La imagen es *imagen-analogía* o, en expresión de Senghor, imagen *super-realista* que no significa lo que representa sino lo que crea, a través de sus múltiples asociaciones simbólicas.

(30).-*Id.*, p.24

(31).-SENGHOR (1964), p.210

(32).-CAUVIN (1980), p.25

Intentos de clasificación de la literatura oral negro-africana

Como acabamos de ver, estas relaciones simbólicas profundas se basan en recorridos rastreables e incluso iniciáticos, es decir, estructurados por la cultura. Esta es quizás una de las causas por las que la clasificación en géneros de este tipo de literatura, a pesar de ser necesaria, resulta un tanto compleja a la hora de realizarla. Otra razón de esta dificultad la hallamos en el hecho de que

La tradition populaire qui se soucie peu des classifications mélange les genres et, par sa nature multiplane, est ennemie de la stricte unité de l'oeuvre. (...) Il est non seulement difficile, mais assez vain de tracer des frontières précises entre les différentes formes (...).³³

En general, los intentos de clasificación existentes están condicionados no sólo por el sistema elegido³⁴ sino también por la finalidad del mismo. No tendrá los mismos conceptos ni categorías una clasificación de géneros de la tradición oral que se proponga estudiar el valor de fuente histórica que indudablemente tiene, que aquella que trate de ahondar en los componentes artísticos de la misma, aunque en algún lugar, evidentemente, ambas clasificaciones se entrecruzarán. Ni será lo mismo la clasificación para un estudio sobre un aspecto particular de esta literatura, en nuestro caso, la narración, que aquella otra que incida sobre cualquier otro aspecto como pudiera ser el canto, o simplemente la recitación poética.

Antes de entrar de lleno en una clasificación que recoja la doble vía señalada por Cauvin,³⁵ quisiéramos ofrecer algunos ejemplos de otros tipos de clasificación propuestos por ciertos investigadores que, lejos de oscurecer el problema, no hacen sino situarlo en la dimensión de complejidad que este procedimiento conlleva. Buen ejemplo de clasificación de la literatura oral en función de criterios historicistas nos lo ofrece Vansina,³⁶ recogido a continua-

(33).—SENGHOR (1964), p.210

(34).—SCHNITZER (1981), pp.16-17

(35).—Cfr., CAUVIN (1980), pp.16-17

(36).—VANSINA (1967), p.156

ción ya que nos permitirá , desde su concisión y claridad, explicitar algunas de las dificultades clasificatorias que venimos comentando:

A CATEGORIA	B SUBCATEGORIA	C TIPOS
I. Fórmulas		Títulos Divisas Didácticas Religiosas
II. Poesía	Oficial Privada	Histórica Panegírica Religiosa Individual
III. Listas		Nombres de lugares Nombres de personas
IV. Relatos	Históricos Didácticos Estéticos Personales	Universales Locales Familiares Mitos etiológicos Esotéricos Recuerdos
V. Comentarios	Jurídicos Auxiliares Esporádicos	Precedentes Explicativos Nota ocasional

La primera clasificación en categorías contiene, en efecto, conceptos que aparecerán en todas las clasificaciones, mientras que tanto las sub-categorías como los tipos pueden figurar o no en enfoques que pretenden objetivos de otro tipo. En este sentido y aunque no se trata de un cuadro clasificatorio sino de una descripción un tanto apresurada de géneros, la relación que Kesteloot ofrece, incluye por una parte una gran cantidad de conceptos relacionados con el canto e introduce, por otra, dos géneros impensables en nuestra cultura que, sin embargo, tienen mucha importancia en Africa negra:

C'est une littérature *très complète*, aux genres multiples et parfaitement constitués; épopées dont quelques unes à peine nous sont parvenues, (...); récits cosmogoniques (...); chants rituels à jonction socio-reliquiense, où se trouvent chants de deuil, de mariage, de naissance, de moisson, chants de guerre et de victoire, berceuses, chansons d'amour et chansons satiriques. Les proverbes sont à classer en littérature, tant on y déploie d'humour et de poésie (...). Quand aux énigmes et devinettes, les Africains les ont aussi élevés au rang de genre littéraire (...). Enfin bien sûr il y a l'énorme réserve de contes et de fables (...). Devrais-je encore évoquer des genres tout-à-fait inconnus en Europe comme la littérature du tam-tam qui constitue un langage à lui seul avec ses lois et sa gamme particulière de possibilités expressives, et même ne rions pas, le chant des oiseaux interprété en formules pleines d'ingéniosité?³⁷

Otro ejemplo de clasificación lo podría constituir éste de carácter lingüístico:³⁸

La structure générale du matériel oral est calquée sur la structure du langage. Si nous prenons comme structure de base la structure du langage, la structure du matériel oral *eue* peut s'obtenir par simple dérivation, comme le montre le tableau suivant:

CATEGORIE DE BASE (Langage)	CATEGORIE DERIVEE (matériel oral)
Mot — — — — —	Nom
Phrase — — — — —	Proverbe
Phrase + son — — — — —	Langage tambouriné, proverbe et son
Phrase+musique+geste — —	Dance Théâtre

(37).-KESTELOOT (1965), p.17-18

(38).-AGBLEMAGNON (1984), p.193

A clasificaciones como las que acabamos rápidamente de enunciar se une un fenómeno que no hace sino complicar dichos intentos. Nos estamos refiriendo a la dificultad para delimitar los diferentes tipos de discursos que encontramos, por citar un ejemplo, a la hora de distinguir entre la modalidad de lo *dicho* y de lo *cantado*.³⁹

En nuestro entorno cultural, la palabra dicha, por lo general, se caracteriza por ser portadora de algo distinto a ella -el mensaje-. Podemos decir que esta modalidad de producción de la palabra la convierte en vehículo, en algo que idealmente tendría que desaparecer en el momento de la percepción para dejar paso a la transparencia del sentido buscado por el emisor. En cambio, en la palabra cantada, aunque el mensaje puede ser importante, queda, sin embargo, equiparado -y a veces incluso oscurecido- con la manera de emisión. Es como si la materia sónica de que está hecha la palabra adquiriera fuerza y brillo propio, magnificándose en los distintos registros de tono, timbre, volumen, etc.

En las culturas de oralidad, la palabra es en sí considerada como algo mágico y central en todos los aspectos de la vida.⁴⁰ Y aunque no podemos pensar que el hombre africano hable siempre cantando, o cante siempre hablando, sí parece cierto, como afirma Zumthor, que desde el momento en que asiste a un acto de Palabra, no es capaz de distinguir claramente entre uno y otro modo de emisión.⁴¹

Si esta fluctuación se presenta en la modalidad misma de producción del discurso, es natural que la distinción genérica de base entre prosa y poesía tampoco esté muy claramente delimitada en las culturas de oralidad africanas.⁴²

No es de extrañar, por tanto, que la noción de “poesía” abarque en la literatura oral casi toda la gama de géneros incluso los que para nosotros se clasificarían en el dominio de la prosa:

(39).—Aunque para nosotros es fácil diferenciar ambas modalidades, existen también casos marginales de difícil clasificación. Por ejemplo, ¿qué consideraríamos que es el sonsonete que acompañaba en las escuelas los aprendizajes memorísticos (tablas aritméticas, listas de reyes godos o hijos de Jacob, bienaventuranzas, etc., etc.)? Lo que algunos llamarían canto, otros difícilmente lo considerarían tal.

(40).—Así, por ejemplo, un proverbio bambara dice “*Nyama bè kuma la*, la puissance est dans la parole”. (CALVET(1984), p.119)

(41).—Cfr., ZUMTHOR (1983), p.178

(42).— Empiriquement, on admettra l’existence, non de deux, mais de trois modalités; la voix parlée (*dit*), le récitatif scandé ou la psalmodie (ce qui exprime l’anglais *to chant*) et le chant mélodique (anglais *to sing*). (...)

Le dit de la poésie orale, ainsi marqué, se trouve en continuité avec le récitatif, et celui-ci diffère du chant par la seule amplitude. De l’un à l’autre se produisent des glissements. (*Ibid.*)

Dès que le Nègre est ému à l'occasion des manifestations de la vie religieuse, sociale, domestique, ou même personnelle, sa poitrine se tend comme la peau d'un tam-tam et, au rythme réaliste et faussement expressif de la prose, se substitue celui du poème, qui n'est monotone qu'en apparence: le rythme de l'éternel. Jusqu'aux proverbes et aux simples salutations qui se déclament.⁴³

La "emoción poética", como vemos, no es propia sólo de ocasiones determinadas, como podría serlo un rito religioso sino que aparece también en reuniones sociales, e incluso en ambientes domésticos y momentos personales en los que la concentración en el discurso se impone como válvula de escape al sentimiento y la emoción.

Esta fluctuación de la que hablamos, no significa sin embargo, que en la cultura tradicional africana no se distinga entre diferentes "palabras": la palabra "ordinaria" se contrapone, no a la poética, como en Occidente, sino más bien, a la palabra "buena", o a la palabra "agradable". Aunque esta distinción tiene que ver con la normativa social que rige la producción y recepción de dicho discurso, como veremos seguidamente, es también cuestión de la palabra en sí, porque, como dice Calame-Griaule, la palabra "contiene más o menos aceite", elemento casi mágico, ya que el aceite es, no sólo lubricante, sino nutritivo:

L'"huile" de la parole confère au message cette qualité particulière qui "fait plaisir" à l'auditeur. Le plaisir sera d'autant plus grand que l'huile est plus abondante, le maximum étant atteint dans le chant et la musique. Entre parole ordinaire et chant se situe l'art de la parole, prose et poésie.⁴⁴

En otro orden de cosas, algunas tradiciones africanas distinguen entre las ocasiones en las que la palabra se emplea para informar de algo real y las que no. Ello no implica que las que no informen sobre la realidad sean falsas sino que son narraciones en donde lo que se cuenta es simbólico. Ejemplo de palabras "verdaderas" son las adivinanzas que tanto gustan en Africa. Ejemplo de las palabras "simbólicas" son los cuentos. Estos últimos, sin embargo, se distinguen de los mitos porque no se piensa que éstos no sean verdaderos. Pertenecen, más bien, a la palabra "antigua", es decir, a la tradición de los conocimientos, pero se distinguen de las narraciones legendarias y semi-históricas, que también per-

(43).-SENGHOR (1964), p.171

(44).-CALAME-GRIAULE (1965), pp.447-448

tenecen a esta palabra, porque los mitos, además, son palabras “asombrosas”, sobre todo si se presentan como relatos enigmáticos que requieren una iniciación antes de ser totalmente comprendidos.⁴⁵ Esto mismo ocurre con las adivinanzas en mayor o menor grado, ya que, junto a las más obvias, existen adivinanzas que requieren conocer elementos tradicionales celosamente guardados, dando lugar a los “enigmas”.

En la prolongación del poder que la “palabra” adquiere en la sociedad africana, Frobenius en su ya clásica distinción, propone a partir de este elemento -claramente ligado al mito- otro tipo de clasificación que aunque conocido no podemos dejar de mencionar por sus repercusiones en autores como Senghor. Es la siguiente:

Frobenius a montré qu'il existait dans l'Afrique traditionnelle deux couches, deux strates correspondant à deux âmes différentes:

- au niveau le plus ancien, encore pénétré de puissances démoniaques, appartiennent les contes, les fables et les mythes liés dans leur inspiration aux masques, aux sociétés initiatiques et à la magie.
- au niveau le plus récent, l'épopée et la poésie lyrique qui sont liées à l'éclosion d'une civilisation urbaine et surtout à une prise de conscience par l'homme de son appartenance à l'histoire.⁴⁶

Desde un punto de vista temático no hay que olvidar la clasificación propuesta por Cornevin:⁴⁷

(45).-Cfr., GRIAULE (1948)

(46).-CHEVRIER (1974), p.193

(47).-Este es el esquema que Labouret diseñó en 1933, cit. en CORNEVIN (1976), p.92, como todavía de gran utilidad para el trabajo de campo.

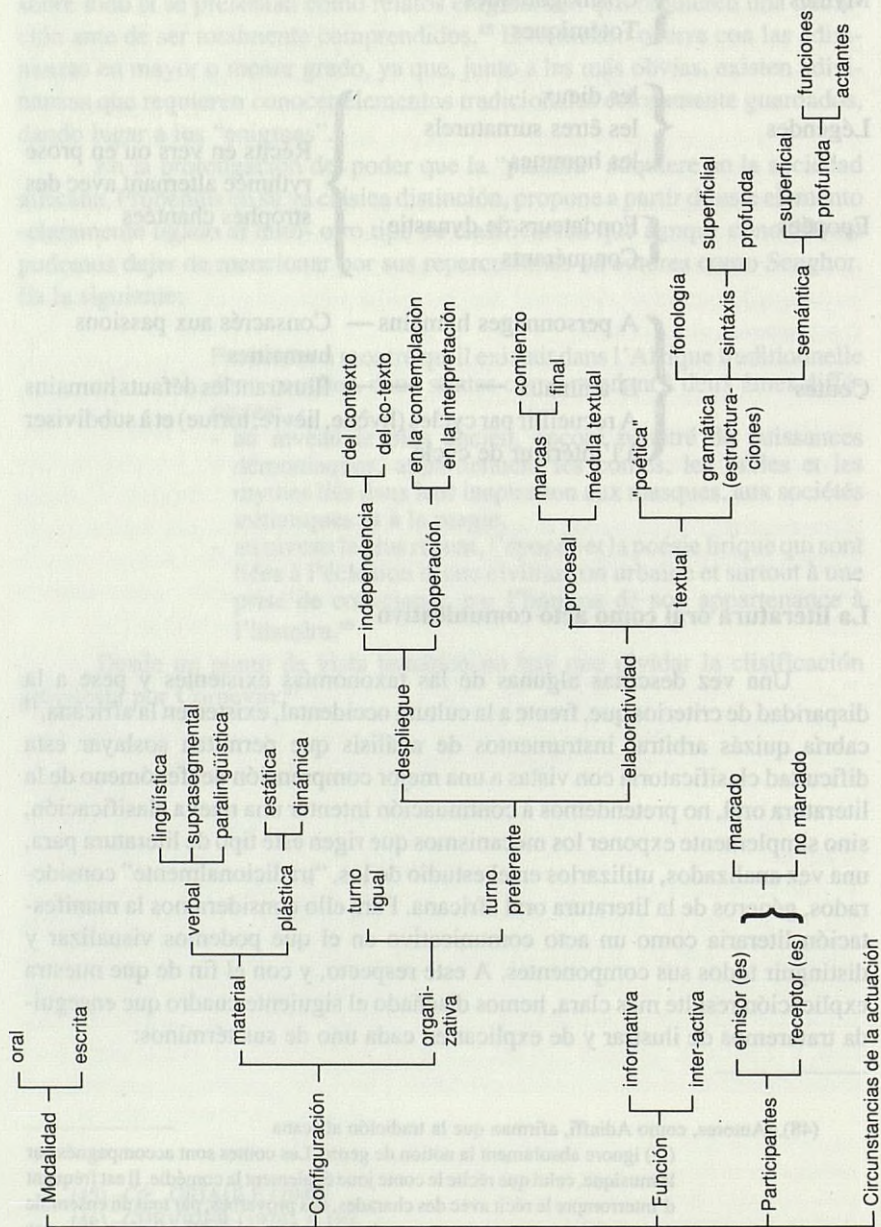
Mythes	{	Cosmogoniques Totémiques	
Légendes	{	les dieux les êtres surnaturels les hommes	} Récits en vers ou en prose rythmée alternant avec des strophes chantées
Epopées	{	Fondateurs de dynastie Conquérants	
Contes	{	A personnages humains — Consacrés aux passions humaines D'animaux — — — — Illustrant les défauts humains A recueillir par cycles (hyène, lièvre, tortue) et à subdiviser à l'intérieur de cycle.	

La literatura oral como acto comunicativo

Una vez descritas algunas de las taxonomías existentes y pese a la disparidad de criterios que, frente a la cultura occidental, existen en la africana,⁴⁸ cabría quizás arbitrar instrumentos de análisis que permitan soslayar esta dificultad clasificatoria con vistas a una mejor comprensión del fenómeno de la literatura oral, no pretendemos a continuación intentar una nueva clasificación, sino simplemente exponer los mecanismos que rigen este tipo de literatura para, una vez analizados, utilizarlos en el estudio de los, “tradicionalmente” considerados, géneros de la literatura oral africana. Para ello consideramos la manifestación literaria como un acto comunicativo en el que podemos visualizar y distinguir todos sus componentes. A este respecto, y con el fin de que nuestra explicación resulte más clara, hemos diseñado el siguiente cuadro que enseguida trataremos de ilustrar y de explicar en cada uno de sus términos:

(48).—Autores, como Adiaffi, afirman que la tradición africana

(...) ignore absolument la notion de genre. Les contes sont accompagnés par la musique, celui que récite le conte joue également la comédie. Il est fréquent d'interrompre le récit avec des charades, des proverbes, par tout un ensemble de jeux qui permettent au conteur de reprendre son souffle. Il n'y a donc pas de genre. L'épopée, le conte, la fable, le proverbe, la devinette... tout est mélangé. (Adiaffi cit. por PIERRE (1983), p.30)



Partimos en nuestro análisis del *acto comunicativo* como unidad básica; queremos analizarlo desde cinco enfoques distintos, por ser los que, a nuestro parecer, resultan indispensables en este estudio. En primer lugar distinguimos las diferencias que pueden existir según la *modalidad* de transmisión que, por abreviar, hemos denominado *oral* o *escrita*; diferencia de la que ya hemos hablado anteriormente. En segundo lugar, nos ha interesado la *configuración* del acto comunicativo, aquello que le da identidad como tal, distinguiéndolo del resto de los comportamientos humanos. Nos ha parecido importante diferenciar dos tipos de configuraciones básicas: una, la que se refiere al vehículo mismo o configuración *material*, y otra, a lo que es llevado por dicho vehículo, o configuración *organizativa*. El motivo de estos nombres es el siguiente: la configuración del vehículo viene dada por sus características físicas (sonoras o visuales), las cuales son inherentes al material mismo. En este tipo de configuración, por tanto, hemos incluido la *verbal* y la *plástica*; ambos elementos están siempre presentes al mismo tiempo, reforzándose o, en algunos casos, como el sarcasmo, oponiéndose. Por verbal entendemos, naturalmente, todo lo que tenga que ver con la transmisión de la palabra y de los elementos sustentatorios como la entonación, ritmo, pausas, etc. Por plástica, en cambio, nos referimos a la que incluye los diversos aspectos que se presentan ante la observación visual de los participantes y que forman parte del acto en sí. De esta manera, hay elementos plásticos *estáticos*, como por ejemplo la *postura*⁴⁹ o la organización espacial del acto, y elementos *dinámicos* que, como los movimientos corporales y los gestos de la mímica facial acompañan y dan cuerpo a toda manifestación oral.⁵⁰

La configuración que hemos llamado organizativa se refiere, como indicábamos, más al elemento transmitido que al vehículo mismo. Esta configuración es la que da identidad al comportamiento comunicativo, en relación con la situación en donde se produce. Si todo acto comunicativo es interactivo por definición, esta configuración lo caracteriza precisamente como lo que es por la manera de estar organizado. Por ello, y haciendo un esfuerzo de abstracción, hemos reducido al máximo el número de formas organizativas posibles, quedándonos con dos, básicas, que se contraponen por lo menos en un aspecto clave de la interacción humana: en la organización de los turnos de los participantes en el acto. Así, distinguimos los actos cuyos turnos son motivo de negociación durante su realización, o configuraciones organizativas de *turno igual*, y aquellas

(49).—Muy curioso es el dato que ofrece Zumthor:

L'un de mes étudiants voltaïques m'assurait en 1980 que dans son ethnie, la confidence s'énonce en position couchée; la parole sérieuse, assis; ce qui se dit debout n'a pas d'importance. (ZUMTHOR (1983), p.14)

(50).—Cfr., SORIN-BARRETEAU (1982)

en donde el turno se halla protegido por normas implícitas o explícitas ante los “ataques” (o negociaciones) de los demás participantes que, por ello, llamamos de *turno preferente*. En las primeras, todo participante tiene derecho a hablar, por lo que ha de organizar su acto comunicativo de manera que pueda competir e imponerse a los demás. En cambio, la organización de turno preferente está construida sin la evidente amenaza que pesa sobre el que no tiene su turno protegido. Está claro que ambos actos no pueden estar organizados de la misma manera. Lo cual resulta más evidente si tenemos en cuenta que, en los casos de un acto comunicativo de turno igual y con el fin de mantener su turno libre de ataques, uno de los participantes puede organizar de tal manera su actuación que se convierta en una de turno preferente. Es decir, sólo si organiza su actuación de manera preferente, mantendrá el puesto en el intercambio comunicativo. Una de las formas más claras de cambiar esta organización de turno igual en una de turno preferente es introduciendo marcas que la identifiquen como tal. Esto se consigue, por ejemplo, si se inicia una narración en medio de una conversación. Es quizás por esto que ciertos autores llaman a las configuraciones organizativas de turno preferente, “narraciones”, distinguiéndolas de las “conversacionales” que serían las de turno igual para todos. Sin embargo no todos los actos comunicativos organizados en régimen de turno preferente son narraciones ni surgen espontáneamente.

Hagamos algunas consideraciones generales sobre la organización de un acto comunicativo en situación de turno preferente.

Por la propia dinámica de la protección del turno, la persona que lo adquiere en un determinado acto comunicativo, al no tener que luchar por tenerlo, puede organizarlo de manera más relajada, menos perentoria. Algo de esto hemos querido decir al hablar del *despliegue* del texto. En este sentido, el mensaje no tiene por qué preocuparse del curso de la conversación, sino que puede *independizarse* y adquirir algo que pudiéramos denominar importancia propia (de ahí el despliegue del mismo). No sólo se independiza del *contexto* situacional (por ejemplo, cuando se cuenta una historia no tiene por qué ser sobre algo del momento presente), sino que el mismo texto es formalmente distinto del *co-texto*, o sea, de los demás textos que se han producido en una situación de lucha por el turno. Es decir que, por un lado, el despliegue implica un cierto desenfoque del resto de lo que ocurre en el acto comunicativo y un enfoque casi exclusivo en el texto desplegado. Por otro lado, al desplegarlo, el emisor incita a los demás participantes a su *cooperación*, no para conseguir un turno, lo cual sería competencia, sino para *contemplanlo* como algo valioso en sí y, llegado el caso, para *interpretarlo*.

Por ello, el emisor, consciente del enfoque en su texto desplegado, y sin la necesidad de protegerlo de manera inmediata, puede *elaborarlo* en mayor medida que lo haría en una participación conversacional. Distinguímos en este

punto dos tipos posibles de elaboración: la que se refiere al mismo proceso por el que un texto desplegado se instaura como tal, o elaboratividad *procesal*, y la que tiene que ver con la organización del texto mismo, o elaboratividad *textual*. La primera, que sería una elaboración más externa, contaría con, por lo menos, unas *marcas* que de alguna manera indicaran que el acto está comenzando y cuándo se considera acabado: es decir, una(s) marca(s) de *comienzo* y otra(s) de *final*. Otro elemento a tener en cuenta es lo que constituye la *médula textual* misma, el verdadero texto portador del mensaje (ya sea relato, informe, explicación, etc.). Y aunque esta elaboratividad está ya muy próxima a la *textual* propiamente dicha (como se puede apreciar en el cuadro), no nos referiremos exactamente a los mismos elementos, sino más bien a los exclusivamente procesales, a los que indican la organización temporal y espacial del texto, a los mecanismos valorativos que se introducen en el mismo con el fin de mantener viva la cooperación de los demás participantes, etc.

La elaboratividad textual propiamente dicha, en cambio, se refiere más al tipo de texto empleado en cada acto comunicativo. Si nos interesamos por determinar su mayor o menor tamaño, su carácter más o menos rimado, rítmico o melodioso, etc., nos fijamos en lo que hemos llamado su *poética*. Si lo que nos interesa, como es específicamente nuestro caso en este trabajo, es su estructura, podremos realizar un análisis a nivel de la sintaxis superficial o profunda, o, como vamos a intentar hacer nosotros, a nivel semántico (estructuras narrativas profundas del texto).

Otro punto de análisis del acto comunicativo, como se ve en el cuadro, es el de la *función* que cumple. Las dos funciones que hemos delimitado son bastante difíciles de separar por completo. En los discursos reales hay toda una serie de gradaciones de uno a otro polo, en donde lo único factible es encontrar y separar los rasgos de una y otra función: la función básica de *informar* sobre algo, y la que sirve para estrechar de alguna manera los lazos sociales y que nosotros hemos denominado *inter-activa*. Es evidente que el análisis en este punto está íntimamente ligado con el de la estructuración semántica del texto. Lo único que cambia es el enfoque, el punto de vista. En el caso de un análisis semántico, lo que nos interesa es el sentido a partir de las proposiciones que aparecen en el texto y en un nivel más o menos profundo, como veremos más adelante. En cambio, en el caso de un análisis de la función, además del contenido semántico en sí, nos interesa calibrarlo en cuanto a la incidencia social que este

significado produce o puede producir, ya sea añadiendo nuevos datos, ya sea reforzando todo tipo de comportamientos sociales.⁵¹

Otros aspectos que podemos tener en cuenta en todo acto comunicativo, de vital importancia cuando el acto es oral, es, por un lado el de los *participantes* en el mismo. Es decir, al intentar una clasificación genérica de un acto comunicativo oral, hemos de saber también quién es el *emisor*, su carácter *marcado* o *no marcado*: saber, en una palabra si toda persona puede realizar dicho acto como emisor, o si se requiere una persona cualificada de alguna manera (por su sexo, por su profesión, por su edad, etc.). Lo mismo puede decirse, a veces, del *receptor* o receptores. Como veremos, en Africa hay ciertos tipos de discursos que sólo puede escuchar un público previamente determinado. Por otro lado, las *circunstancias* de emisión son también determinantes en muchos casos del género discursivo oral,⁵² tal y como veremos más adelante.

Mecanismos del acto comunicativo y géneros de la literatura oral negro-africana

Descritos los mecanismos que configuran el acto comunicativo, trataremos a continuación de ponerlos de manifiesto en los géneros “tradicionales” de la literatura oral negro-africana, comenzando por los mitos⁵³ cuya importancia ha sido repetidas veces señalada.

En una primera aproximación podemos pensar que esta importancia, en la cultura de oralidad, se sitúa en el nivel de la función informativa. Es decir que podemos clasificar este género con arreglo al contenido que presenta en este nivel. El mito, en estas culturas, informa realmente de algo, ya que es una manera de conocer:

Le mythe est la structure de la connaissance englobant la totalité du savoir que l'homme peut avoir sur lui-même et sur son environnement.⁵⁴

(51).—Un ejemplo de este análisis, sería el que podríamos realizar al estudiar el mito. De esta manera es sencillo explicar las distintas capas funcionales, en donde los significados se van haciendo más esotéricos. Es decir, lo que para los no iniciados funciona simplemente como un relato, para los que lo están, adquiere una importancia vital, ya que se convierte en simbolizaciones de sabiduría ancestral; y es precisamente este tipo de función la que asegura la cohesión del grupo (tanto en el presente, como en toda su historia).

(52).—Cfr., CALAME-GRIAULE (1970), pp.27-33, refiriéndose específicamente al mundo negro-africano. Más genérico, en este mismo sentido, Cfr., PRATT(1977)

(53).—Cfr., MODUM (1977), pp.69-72

(54).—N'DAW (1983), p.95

Es la “palabra verdadera”, tan verdadera que es la médula del sistema conceptual africano pues se considera como “la référence en dehors de laquelle aucune activité conceptuelle ou représentative (artistique, par exemple) ne saurait s’instituer”.⁵⁵

Es posible que desde una perspectiva como la de nuestra cultura, basada en un sistema de conocimiento “racional” que se opone al que no lo sea, el valor de esta información sea de carácter dudoso. Recuérdese, sin embargo, que nuestro sistema de conocimiento no está generalmente inscrito en el ser humano, sino que es algo socialmente adquirido. La dualidad propia de nuestra conceptualización (por ejemplo, los conceptos contradictorios de ser y nada, bien y mal, vida y muerte, etc.) es algo adquirido históricamente. En Africa, como en otras culturas distintas a la nuestra, la estructuración conceptual y racional es más bien monística, ya que

(...) la démarche se fait à partir d’un seul principe de base, qui est le dénominateur qui introduit l’unité et la cohérence dans le monde de la variété et de la diversité: c’est le principe de vie, qui n’a pas de contraire et qui entraîne des complémentarités.⁵⁶

El conocimiento que el mito aporta es, no obstante, mucho más amplio que nuestro conocimiento racional; mediante el mito, no sólo se sabe de algo, sino que, de hecho, cada vez que se comunica, se está recreando la realidad que en él está reflejada. A este respecto nos parece interesante resaltar la opinión de Eliade:

Para el hombre de las sociedades arcaicas (...) lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse (...). Lo esencial es para él, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ad origine*. (...) En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.⁵⁷

(55).-*Ibid.*

(56).-*Id.*, p.119

Esta concepción monística compartida por numerosos autores (*Cfr.*, entre otros, TEMPELS (1949) y MODUM (1972)) es objeto no obstante, de controversia. *Cfr.*, entre otros, HARRIS (1982) y CAMPBELL (1959).

(57).-ELIADE (1963), p. 20

Por ello, la función interactiva de este tipo de comportamiento comunicativo es primordial, ya que no sólo sirve para estrechar los lazos sociales a través de los conocimientos ancestrales, sino también para “interactuar” efectivamente (mágicamente, diríamos nosotros desde nuestra perspectiva) con el mundo y sus fenómenos.

El mismo Eliade hace una subclasificación de las funciones del mito que encaja en las dos funciones de nuestro esquema, en donde estos aspectos resultan claramente determinados.⁵⁸

Pasando a otro plano de nuestro esquema, nos detendremos un momento en la cuestión del despliegue del texto mítico a la hora de su actualización en una situación apropiada. Este despliegue textual se halla protegido en este caso por normas muy fuertes (a veces, incluso, son normas “tabú”).⁵⁹ Es decir, la ocasión en la que se actualiza un texto mítico está claramente diferenciada de las actuaciones ordinarias de la vida corriente. Existe, pues, una independencia muy marcada del contexto conversacional, en el que normalmente se desenvuelve el individuo en su vida cotidiana, no inmerso en el acto de la Palabra.⁶⁰ La cooperación que se permite o se exige, según los casos, se encuentra guiada por reglas rituales que todos obedecen.⁶¹ Esto permite una contemplación más concentrada en esa Palabra que se contrapone a la corriente y actual, por lo que, como vimos, se denomina Palabra Antigua. Y, sobre todo, abre la puerta para que el proceso interpretativo se escalone en niveles de mayor profundidad, hasta llegar a comprender la Palabra Asombrosa. Las Palabras Asombrosas, sean mito, enigma o cualquier otro tipo de discurso, adquieren todo su sentido cuando el contexto es conocido y las alusiones simbólicas, clarificadas.⁶² Este fenómeno ocurre también en los demás géneros de la literatura oral, aunque en menor medida que en el caso de la Palabra Asombrosa. Los condicionamientos sociales del despliegue, por tanto, los estudiaremos con más detalle al tratar del cuento específicamente.

(58).—*Id.*, p.25

(59).—Esta ocasión se caracteriza, a veces, por los participantes que pueden estar presentes. Así, por ejemplo, dice Calame-Griaule:

Une autre différence essentielle apparaît ici entre le mythe et le conte ou la fable; le mythe n'appartient pas aux femmes, il n'est pas sujet de plaisanterie. (CALAME-GRIAULE (1954), p.310)

(60).—Así vemos cómo en Africa, el factor tiempo —ya sea el estacional o el de la alternancia día/noche— es una de las reglas que determinan que la Palabra sea o no proferida o que tenga un carácter genérico específico.

(Cfr., entre otros, HOUIS (1971), pp.58-59 y ENO-BELINGA (1965), pp.51 y ss.)

(61).—Para un estudio bastante exhaustivo sobre los reglas y prohibiciones que determinan la actuación en estos casos, Cfr., CALAME-GRIAULE (1970), pp.27 y ss.

(62).—Cfr., CALAME-GRIAULE (1965), p.485

Volvamos nuestra mirada, por último, hacia el plano de la elaboratividad de texto mítico, en especial, a la arquitectura profunda del texto, Se puede decir, con Alassane N'daw, que

(...) le mythe, en tant que forme, a lui même un statut ambivalent, tout comme son contenu matériel, qui comprend deux niveaux de connaissance (profane/initié). N'est-il pas à la fois rélevant et cachant, informant et dérobant, mais aussi disant et donnant la mesure de son savoir, c'est-à-dire interdisant toute spéculation par una interprétation fixe. (...) La communication (...) doit être reçue comme telle, sans appel, sans contestation.⁶³

Pero lo que caracteriza verdaderamente a la arquitectura formal en su aspecto más profundo de acto lingüístico es que, como dice Jolles, su esencia es el de una pregunta y una respuesta:

L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui; il reçoit une réponse (...) une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe*.⁶⁴

Por otra parte, los personajes del mito se distinguen también de los de los demás tipos de narraciones. De esta forma, Kirk, al hablar de los mitos, afirma que los personajes míticos se caracterizan fundamentalmente por su atemporalidad y por su universalidad, a pesar de los rasgos propios de cada cultura.⁶⁵

En cuanto a su estructura temática, los mitos han sido clasificados en distintas categorías que resumiremos aquí:

Mitos *cosmogónicos* y *protológicos*, siendo los primeros los que cuentan la génesis del cosmos, del mundo y los segundos, los que narran lo que ocurrió en los primeros tiempos.⁶⁶ Hay también mitos *metafísico-teológicos* cuyo nombre indica ya el tipo de tema, mitos *totémicos*, sobre el totem o totems de la tribu que, como se sabe, pueden ser animales, plantas o elementos inorgánicos, como rocas, etc., a los que se les atribuye la condición de antepasado; los mitos *eponímicos*, que presentan a los antepasados humanos, los que le han dado el

(63).-N'DAW (1983), pp.95-96

(64).-JOLLES (1930), p.81

(65).-KIRK (1973), p.56

(66).-Los protológicos se denominan también mitos de origen. Según ELIADE (1963),p.28, "prolongan y completan el mito cosmogónico; cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido"

nombre al clan o a la tribu, los que han legado una costumbre o una ley; finalmente, los mitos *etiológicos* que son los que explican las causas de un suceso, de un hecho (por qué se pelean el perro y el gato, por qué el hipopótamo vive siempre en el agua, etc.).

Generalmente se suelen estudiar los cuentos y las fábulas junto a los mitos, ya que son relatos del mismo tipo. Incluso, no pocos investigadores han visto en el cuento una “secularización” del mito. Entre ellos, Lévy- Bruhl, dice:

Con el paso del tiempo, y sobre todo a medida que se establecen nuevas creencias religiosas, que se organizan cultos propiamente dichos, los mitos sagrados y secretos van perdiendo importancia vital para el grupo. (...) Conocidos poco a poco por todos, tienden a parecerse cada vez más a las leyendas y a los cuentos, patrimonio común de los miembros de una tribu.⁶⁷

No entraremos ahora en el estudio del género del cuento ya que a él dedicaremos el siguiente capítulo.

Siguiendo a Awouma⁶⁸ que indica que dentro de la literatura seria y sagrada, hay que considerar, además del mito, la *leyenda* y la *epopeya* como géneros emparentados, veremos algunas de sus características. Empezaremos con la *leyenda*, definida por este autor como

(...) des récits populaires sans authenticité certaine, tout en étant des productions collectives, considérées comme des transformations des faits se résolvant en un produit inconscient de l’imagination. (...) La légende évolue dans le domaine profane et cherche à expliquer ou à justifier des situations de fait.⁶⁹

Definición inevitablemente ambigua que da cuenta de la dificultad para distinguir la leyenda del mito y del cuento. Si existiera una “curva de profanización” que fuera del mito al proverbio, como quería Senghor,⁷⁰ el cuento estaría más cerca del segundo extremo, le seguiría la leyenda, y el mito, en cambio, estaría de lleno en el extremo de lo sagrado. Pero vayamos al esquema conductor y veamos en qué niveles opera la distinción.

(67).-LEVY-BRUHL (1935), p.218

(68).-Cfr., AWOUMA (1975), p.63

(69).-Ibid.

(70).-Cfr.,CHEVRIER (1984), p.193

Empecemos por la función social. Es aquí en donde únicamente parece que podemos empezar a distinguir estos tres géneros: como función “interactiva”, habría que analizar la distinta manera de recepción y, en su caso, de emisión del mensaje. Es posible que, en un determinado grupo, lo que para unos es mito, para otros sea cuento, o que la leyenda participe de uno u otro en mayor o menor medida.⁷¹

En lo que respecta a la función “informativa”, y según se desprende de la descripción indicada arriba, las leyendas son relatos sin autenticidad cierta, es decir, no verdaderos como lo eran los mitos. En esto están más cerca de los cuentos que, como también hemos dicho ya, no significa que se consideren como palabra mentirosa, sino simplemente “no verdadera” (fantasiosa, simbólica, etc.). Sin embargo, desde el punto de vista de un historiador occidental, como el ya citado Vansina,

La credibilidad de los relatos es generalmente menos elevada que la de las demás fuentes (...). Pero, en contradicción con las fórmulas, la poesía, las listas y los comentarios, son las únicas fuentes que dan una descripción abundante de una serie de acontecimientos. Son las únicas que proporcionan una perspectiva histórica.⁷²

No es de extrañar que para los pueblos que la crean colectivamente, la leyenda es algo fundamental también en cuanto a elemento de información.

De este plano, pasaremos a lo que realmente distingue este género de los otros dos, el nivel de la elaboratividad semántica: lo que cuenta la leyenda. También lo tenemos en la descripción que hemos aportado puesto que la leyenda trata de explicar y, sobre todo, justificar situaciones de hecho recurriendo a la imaginación. Así, por ejemplo, el punto de partida puede estar relacionado con un hecho histórico real y muy cercano a la realidad.⁷³

Sin detenernos más en este género, lo enlazaremos con el de la *epopeya* como lo hacen Awouma y Noah cuando nos dicen que

(71).—Por ejemplo, en la introducción a su colección de mitos y cuentos africanos Feldman nos informa de cómo una misma historia puede ser contada sobre un dios en una región, sobre una figura picaresca, o como la hazaña de un héroe de cuento maravilloso en otra. Que puede ser considerada sagrada por una tribu y simplemente motivo de diversión en otra. Cfr., FELDMAN (1963), p. 10)

(72).—VANSINA (1961), p.165)

(73).—El mismo autor distingue entre relatos “universales”, “locales” y “familiares”. Cfr., *Id.*, pp.166–167.

En définitive la légende chez nous rejoint le mythe par ses thèmes, elle engendre l'épopée parce qu'elle poétise un fait banal, transforme le mensonge historique en réalité.⁷⁴

La epopeya es un género universalmente extendido en toda Africa, objeto de muchos estudios por su gran complejidad y atractivo. Desde el nivel de su función interactiva, la epopeya responde a la necesidad de los pueblos de conservar sus huellas históricas. En Africa, la epopeya se considera como un relato que, basándose en la imaginación, idealiza el pasado del pueblo o tribu. Desde el nivel de su funcionalidad informativa, por tanto, el fondo es un hecho histórico, suficientemente conocido por todos, aunque los detalles que se añaden son totalmente imaginarios, dándole la marca distintiva que la separa de la mera crónica.⁷⁵

Si observamos el nivel del despliegue e intentamos definir lo que se busca en su contemplación e interpretación, tendremos dos aspectos que considerar. En primer lugar, comprender que para el grupo cultural, la epopeya posee un valor estético muy determinado: es, en este sentido, y como afirmaba Kesteloot,⁷⁶ "poesía". En segundo lugar, la epopeya, como casi toda la literatura oral, tiene que ser compartida "didácticamente". Su recitación, además de ser socialmente considerada como bella, es edificante, exalta las virtudes mayores, la valentía, la fidelidad, el horror a la traición, el sentido del honor, etc. En una palabra, constituye para el auditorio un verdadero conjunto de modelos de comportamiento que se mantienen intactos a través del tiempo.

No vamos a entrar de lleno en el aspecto de su elaboratividad procesal o textual, aunque, si enlazamos con lo que acabamos de decir como definitorio de "poesía" desde el punto de vista social, tendremos que indicar lo que caracteriza esta "poesía" desde el punto de vista textual. Si nos basamos en esta afirmación,

(...) poesía (es) toda expresión en forma fija, en la que el contenido y la forma poseen un valor estético para la cultura en cuyo seno es transmitida⁷⁷

está claro que la última parte se refiere al valor social de la poesía, mientras que la primera (forma fija) indicaría el tipo de textos que tendremos delante. Quiere

(74).- AWOUMA & NOAH (1976), p.16

(75).-Cfr. CHEVRIER (1974), p.196

(76).-Ibid.

(77).-VANSINA (1961), p.159

esto decir que la “expresión” está sometida a leyes fijas y convencionales que le dan una importancia por lo menos tan grande como la del mismo mensaje.

Por lo que a este último se refiere, ya hemos dicho que la epopeya se ocupa de personajes históricos en su mayor parte. Así, Soundjata, que parece que fue el verdadero fundador del imperio Mali en el siglo XIII, es el héroe de la epopeya que lleva su nombre. Lo mismo ocurre con Chaka, un conquistador zulú, o Salimaka de Macina que trató de acabar con la hegemonía bambará en el siglo XIX. En cambio, existen otros héroes cuya realidad histórica parece más problemática, como es el caso de Akouma Mba en el Camerún, o Soumangourou, etc.⁷⁸

Para terminar esta rápida caracterización de la epopeya, diremos que, junto a estos héroes históricos, hay elementos maravillosos, fruto de la imaginación colectiva, porque se piensa que este género es colectivamente creado en un determinado grupo social para idealizar su pasado y transmitirlo a las generaciones futuras. En cambio, el recitador de la epopeya, en la mayor parte de las etnias en Africa es un trovador profesional, un griot. De él hablaremos también más extensamente cuando tratemos del cuento propiamente dicho.

Nos interesa, para terminar esta apresurada descripción de los géneros, abordar someramente otros que, aunque “menores” en el mundo occidental, en Africa tienen mucha importancia. Nos referimos, por una parte, a los *nombres* y *divisas*, y por otra, a los *proverbios* y *adivanzas*. Los dos primeros, siguen considerándose palabra “seria” o “profunda”, ya que sirven para poner a los seres humanos en relación con el mundo sobrenatural, lo misterioso, los genios, o con el mundo de los antepasados. Esta última relación es, precisamente, una de las que caracteriza al *nombre*. Quizás resulte difícil para nosotros pensar que nombrar puede ser considerado como género literario, fenómeno sin embargo corriente en la cultura de oralidad africana, ya que, como dice Paulme.

Nommer, dans cette autre vue, n'est pas seulement reconnaître, c'est asservir, posséder. Au nom s'attache une valeur d'abord magique; prononcer le nom d'un génie, c'est s'assurer ses services (...); s'il s'agit d'une technique, la nommer équivaut à la créer ou la recréer.⁷⁹

El nombre, además de identificar al individuo le otorga una esencia propia, insertándolo en la comunidad, al tiempo que traduce sus características:

(78).—Cfr., AWOUMA (1975), p.65; CHEVRIER (1974), p. 196

(79).—PAULME (1976), p.173

fuerza física, actitud, gestos, etc.⁸⁰ En los relatos, sobre todo, el nombre juega un papel muy importante, ya que, a través de él se confiere una identidad simbólica a los personajes y nos permite adivinar algo del carácter, cualidades y defectos del que lo lleva.

De mayor longitud que el nombre, la *divisa* sirve también para resumir las características personales de un individuo, o las más sobresalientes de un grupo, clan, o familia, en una fórmula condensada y simbólica. En Africa, la divisa se denomina a veces *nombre secreto* o *nombre de camaradería*⁸¹ y puede dividirse en distintos tipos, generalmente clasificados en torno al mensaje que aportan. Las hay, por ejemplo, que recuerdan una acción (individual o colectiva), otras que se basan en alguna marca física que caracteriza adecuadamente a un individuo. Este es, por ejemplo, el caso del personaje de la liebre (como veremos más adelante) que a veces va acompañado de la fórmula *El-pequeño-de-las-orejas-largas* o divisas similares. Otro tipo de divisas serían más parecidas a los proverbios ya que en ellas se concentraría en una fórmula breve una idea de la filosofía práctica. Por ejemplo, para indicar que una persona va de mala fe, que hace una petición imposible, se dice que *pide-la-lanza-de-la-hiena*.

Dentro de la palabra llamada "lúdica" en algunas comunidades, sin que por ello deje de ser educativa como ocurre con el mismo cuento, tenemos que nombrar dos géneros muy emparentados, el del *enigma*,⁸² y el de la *adivinanza*. El primero, considerado más serio, indaga en los conocimientos del receptor sobre el entorno social y natural, y se inserta dentro de otros géneros narrativos (casi siempre al final del relato) para provocar la discusión y hacer que los presentes realicen juicios de valor. Todorov indica que la diferencia entre enigma y adivinanza es también una cuestión de organización textual. En el enigma,

La question et la réponse ne sont pas synonymes (...), il est donc impossible de ramener la question à la forme canonique de "Quel est le nom de..."⁸³

(80).—Dicen Awouma y Noah que

Le nom permet d'identifier l'individu parmi ses semblables, et lui confère sa personnalité propre.(...) Plus court que la devise, le nom résume l'homme tout entier, car il est l'image du corps et du souffle vital. (AWOUMA & NOAH (1976), p.8)

(81).—Cfr. *Id.*, p.9

(82).—A veces el enigma conlleva un carácter iniciático que lo convierte en Palabra Asombrosa (Cfr. nota 62). De nuevo estamos en presencia de la fluctuación genérica de la que hablábamos al principio que, en este caso, sería debida a las circunstancias de emisión y a los receptores.

(83).—TODOROV (1978), p.228

Las adivinanzas, según el mismo autor, constan de dos partes simétricas y sinónimas, equiparables, en cierto sentido a las definiciones.⁸⁴ No requieren grandes acontecimientos y son, por lo mismo, utilizables incluso entre los niños. Su verdadera finalidad es aguzar el ingenio y la sagacidad, ayudando a desarrollar la imaginación y la reflexión. Aunque pueden aparecer en los relatos, formando parte del argumento, también pueden decirse aisladamente en reuniones, siempre que se siga el ritual característico de la etnia en cuestión. A modo de anécdota, señalemos que, en casi toda Africa, los niños no pueden plantear adivinanzas a sus mayores.

Nos queda, por último, hablar de otro género muy apreciado en las culturas de oralidad: los *proverbios*. En Africa, el proverbio es el género literario que expresa en fórmulas condensadas ciertos hechos o ideas propios de la vida cotidiana. Es, como entre nosotros, una muestra de lo que se llama “sabiduría popular”, de forma fija, muy elaborada y, a veces, poética. Como género, por tanto, es muy preciso y su temática hace alusión a hechos de la civilización, a la flora y la fauna del medio en donde se inventa, etc. Los proverbios pueden nacer en los cuentos o ser ellos mismos semilla de una fábula o un cuento. En todo caso, se considera como un soporte del potencial ideológico de un grupo social utilizándose para convencer, para demostrar verdades que el grupo considera valiosas. A veces, su interpretación puede parecer multiequívoca por lo que su sentido hay que buscarlo más en el momento y circunstancia de su emisión regulada, como ya hemos repetido, por normas de comportamiento social.

(84).—

Si nous ramassions les deux répliques en une seule phrase affirmative, faisant de la première son prédicat, de la seconde son sujet, nous obtiendrions une *définition*. (...) En effet, la définition repose sur la synonymie d'un mot et d'une phrase, tout comme la devinette; la devinette est une définition dialoguée. (*Ibid*)

CAPITULO SEGUNDO

EL CUENTO ORAL NEGRO-AFRICANO

Le conte traduit la "réflexion" du Nègre en société, sa situation concrète d'homme, librement réfléchi.

L.S. Senghor

La cita con la que encabezamos el capítulo encuadra este género literario tradicional, no sólo como un fenómeno de importancia y significación social en el medio africano, sino como lo que realmente es: una manifestación básica por la que el hombre de dicho entorno se explica a sí mismo en sus múltiples facetas.

En el presente capítulo intentaremos hacer una descripción detallada de este género tradicional sin perder de vista su especificidad como acto comunicativo oral. Para ello nos serviremos del esquema propuesto en el capítulo anterior que, abierto sin duda a un mayor detalle analítico, nos ofrece un armazón que permite enmarcar el fenómeno del cuento oral en sus límites.

Para empezar nuestro análisis partiremos de la definición que Labrie propone del cuento tradicional en la que lo considera como la

(...) symbiose d'oralité et de présence, où une même parole unit dans l'espace et dans le temps un groupe de personnes engagées pour elle même dans une fiction similaire.¹

(1).-LABRIE (1984), p.545

Partiendo de esta descripción, podemos ya distinguir diversos aspectos que luego profundizaremos en nuestro análisis del acto comunicativo en cuanto tal. En efecto, es muy importante recalcar la simbiosis necesaria entre oralidad y presencia, como veremos seguidamente, ya que esta característica es la fundamental y determina ella sola la elección de los demás elementos y su caracterización adecuada. Muy importante también es la otra parte de la definición, ya que se habla de la unión en el espacio y en el tiempo de todas y cada una de las personas que participan en el acto. Al final, se nos habla de la ficción en la que están comprometidos los participantes. La ficción es un elemento tan presente que, en muchos casos, ha servido para centrar los estudios sobre el cuento exclusivamente a partir de su contenido. Sin embargo, en este capítulo, pretendemos dejar claro que la ficción no es más que uno de los elementos definitorios de este género. Generalmente los estudios tradicionales sobre el cuento se han centrado en este elemento a riesgo de perder de vista que, por sí solo, no puede caracterizar el acto comunicativo en su totalidad.

Intimamente ligado a esta cuestión, se sitúa el problema del origen de los cuentos.² Tanto las teorías de un origen común, ya sea sánscrito, ya sea ario, como las que se oponen a ellas, basan sus argumentos única y exclusivamente en los temas y personajes de los cuentos. Lo mismo ocurre con las demás teorías que significativamente se han ocupado del problema: por ejemplo las que tratan de buscar las unidades básicas de sentido, para así relacionarlas con el pensamiento (pretendidamente) simple y las concepciones elementales que crearon mitos y leyendas como expresión de simbolismos psicológicos³ o sociológicos.⁴

También relacionada con esta cuestión se plantea la subclasificación de los cuentos en distintos tipos o géneros (fábula, apólogo, *lai*, etc.). Siguiendo a Van Gennepe, veremos que, por un lado, la fábula es descrita como

(...) un récit (...) à personnages animaux doués de qualités humaines ou qui agissent comme s'ils étaient des hommes,⁵

mientras que el cuento lo es como

(...) un récit merveilleux et romanesque, dont le lieu d'action n'est pas localisé, dont les personnages ne sont pas individualisés, qui répondrait à une conception "enfantine" de l'univers et qui serait d'une indifférence morale absolue.⁶

(2).-Cfr., BEDIER (1893), pp.7-19

(3).-Cfr.,entre otros, BETTELHEIM (1975)

(4).-Cfr., por ejemplo, LEVI-STRAUSS(1958)

(5).-GENNEPE (1910), p.21

(6).-*Id.*, pp.21-22

Si comparamos esta última definición con las más globales (como, por ejemplo, la ya mencionada de Labrie) comprenderemos la insuficiencia que muestra al resaltar sólo el aspecto de su estructura temática. Es evidente que ciertas clasificaciones genéricas han de hacerse con arreglo a este método tradicional que se centra en el contenido narrativo y en sus elementos. Pero no son necesariamente las únicas ni, sobre todo, las más ajustadas a la realidad, aunque sólo sea porque se limitan a un solo aspecto del complejo acto comunicativo que implica contar/escuchar un cuento; dificultad que se dobla en el contexto africano y que Awouma pone de relieve:

En Afrique, ce n'est pas le récit en tant que tel qui intéresse le public. La trame du récit est déjà connue.

(...) Un conte est d'abord une oeuvre d'art. Ce sont les éléments qui, structurant cette oeuvre, doivent être considérés como "prévalents". Mais jusqu'ici ce sont les thèmes en eux-mêmes qui (...) ont préoccupé les auteurs dans leurs classifications.⁷

Derive piensa que los procesos de creación literaria oral aportan nuevas perspectivas al estudio global de la literatura ya que con las nuevas formas de enfocar estos fenómenos, algunas ideas sobre ellos se verían enriquecidas y profundizadas.⁸

En efecto, si tenemos en cuenta que en Africa no es el argumento lo que interesa al público ya que la trama es generalmente conocida; si, como dice Awouma, lo que realmente importa es el modo de "desplegarla" ante el auditorio, tendremos que concluir que este despliegue ha de ser por fuerza mucho más rico que una mera estructuración argumental. El argumento, más o menos elaborado, es una estructura más de las que intervienen en el despliegue del acto literario; ni la única ni, por lo menos en Africa, la más importante. Sin embargo, es muy difícil encontrar trabajos en los que la clasificación genérica no se base en estas consideraciones temáticas. El mismo Awouma no escapa de ellas. Solamente, como elementos importantes desde el punto de vista de la "actuación", es posible encontrar análisis estructurales de otro tipo, entre los que destacan los etnológicos y, especialmente, los de Calame-Griaule.

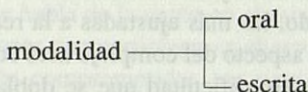
Pasamos a continuación al estudio del cuento oral a partir de los diferentes puntos de entrada que configuraban el esquema de la literatura oral como acto comunicativo expuesto en el capítulo anterior.

(7).-AWOUMA (1970), p.170

(8).-Cfr., DERIVE (1983), p.14

Modalidad

Centrándonos en el esquema propuesto, iremos desgranando las posibilidades y los problemas que nos ofrece un estudio pormenorizado de los diversos elementos básicos de este género tradicional. Repitamos aquí el primero:



Este primer punto de entrada, uno de los cruciales, como veremos enseguida, es el que define el acto lingüístico según que emplee un medio u otro de los dos básicos que existen en toda manifestación lingüística. Tradicionalmente, se piensa que se trata de una mera utilización de dos canales distintos: el sonoro, llamado auditivo también, que sería la modalidad oral, y el visual que, por su parte, sería el que utilizaría la modalidad escrita. Esto, como ya apuntamos en el capítulo anterior, no es del todo cierto ya que si consideramos que los textos escritos utilizan principalmente el canal visual para su transmisión, no es posible afirmar tan rotundamente que el canal sonoro sea el único que empleamos al utilizar la modalidad oral en nuestra comunicación. La modalidad oral, por tanto, aunque se defina centralmente como la que utiliza este canal auditivo, ha de tener en cuenta también lo que se transmite a través del canal visual. El mensaje, por ello, participa tanto de características sonoras, como de características visuales íntimamente ligadas, y cuya importancia no depende del componente auditivo.

En efecto, en contra de lo que pudiéramos pensar al hablar de un mensaje que se transmite auditivamente, su verdadero sentido global sólo se obtiene si funciona apropiadamente el canal visual por el que también se transmite. Y si esto es así en todo tipo de comunicación oral, lo será mucho más cuando el emisor se convierte en un verdadero “actor” (en el sentido teatral del término), como ocurre en las ocasiones en las que un grupo negro-africano cualquiera se reúne para escuchar (y ver) un cuento:

Le conteur peut réciter, souvent, le buste accoudé très en arrière, ce qui donne au visage une perspective inusitée, très saisissante. Les moindres nuances du conte sont traduites grâce au jeu complexe de l'homme, et ce jeu est presque de la danse. Il danse l'Hyène nasillarde au pelage trouble, prompt à la fuite une fois la betise consommée; le Lièvre à la ruse sautillante, à la voix futée; la Vieille-Sorcière au dos cassé par les ans, mais dont l'oeil brille et grouille de puissances d'enroulements (...).⁹

(9).—COLIN (1957), p.87

Como luego veremos, en esta descripción ya se percibe la importancia del mensaje que se presenta estática (la postura) como dinámicamente (la danza) a través del canal visual.

Pero vamos a fijarnos un poco más en el mensaje que se transmite a través del canal auditivo. Desde el punto de vista de la producción, el hablante tiene la posibilidad de (además de la gestualidad) utilizar un gran abanico de efectos de voz, con los que también puede reforzar el mensaje verbal o, en muchos casos, matizarlo e incluso negarlo, produciendo resultados específicos (sorna, desprecio, etc.) que un escritor, por ejemplo, tiene que explicitar de otra manera. Pero no sólo a este nivel es distinto el lenguaje que emplea la modalidad oral ya que el productor de un mensaje de este tipo lo hace en condiciones mucho más complejas. Entre otras cosas, el hablante tiene que controlar si lo que ha dicho es lo que ha querido decir, si ha sido bien entendido, o no, mientras sigue hablando y realizando esta serie de complicadas operaciones casi simultáneamente. Estas dificultades son muy claras para los pueblos de oralidad y por ello tienen en muy gran estima a las personas cuya palabra es fácil y fluida:

Les qualités du narrateur sont inséparables de la forme du récit. Selon Amadigné, le bon conteur, celui qui mérite d'être appelé "bouche douce comme le sel" est celui qui raconte sans se tromper d'un mot, en allant jusqu'au bout et d'une parole bien nette.¹⁰

Uno de los medios que el narrador tiene para solucionar el otro problema, el de saber si su público le sigue por donde él quiere llevarlo, es el de intercalar preguntas directas, adivinanzas, o cualquier otro sistema que haga fijarse la atención. Pero en Africa, además, como ya dijimos, el auditorio suele estar muy al tanto de la marcha del relato y si no está de acuerdo con su desarrollo, muestra su descontento, para que el narrador se rectifique y vaya por el buen camino.

Otra característica que diferencia la modalidad oral de la escrita es la que se deriva de su inmediatez. En efecto, debido a este rasgo, el oyente carece de la posibilidad de volver sobre un determinado texto, una vez que el acto ha pasado. En otras palabras, en el caso de una comunicación oral, el oyente (sea o no destinatario del mensaje) carece de la posibilidad de analizar el mensaje recibido con precisión; sólo puede recurrir a su memoria y a lo que él cree que entendió, si es que lo hizo. Pero esta incapacidad de volver sobre el mensaje tiene una compensación, que en vez de provenir del receptor, proviene del emisor. En efecto, éste puede repetir su mensaje o las partes que él crea más importantes,

(10).—CALAME-GRIAULE (1965), p.449

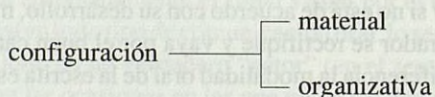
para dejarlas grabadas en la memoria de su auditorio de manera indeleble. Así, podemos ver que una de las técnicas narrativas propias de la oralidad es la repetición:

Notons aussi que certains passages sont rapportés deux fois sinon plus par le narrateur et de façon indentique. (...) quelques fois, la *répétition* donne des détails qui animent le récit et lui confèrent une densité dramatique.¹¹

En resumen, las diferencias entre ambas modalidades del acto comunicativo, las que hemos expuesto brevemente aquí y las que trataremos en otros puntos de esta exposición, provienen sobre todo del carácter más complejo de la transmisión oral que utiliza dos canales simultáneamente; y, además del hecho que el lenguaje oral es esencialmente transitorio, mientras que el escrito está diseñado para tener cierta permanencia en el tiempo. El elegir, por tanto, una u otra modalidad, en este primer punto de entrada, va a determinar posteriormente todas las características y aspectos que se derivan de los restantes puntos de entrada de nuestro cuadro. Y como, por definición, en este capítulo estamos tratando del cuento oral, todo lo que digamos sobre el desarrollo de nuestro esquema se referirá a los casos en los que la primera elección fue la de la modalidad oral para el acto comunicativo.

Configuración material

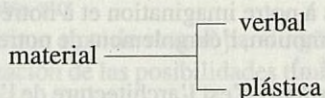
Recordemos su primer sistema de alternativas:



Ambas dependen de la modalidad elegida: lo oral o lo escrito no se da de manera abstracta sino que ha de manifestarse en algo con entidad, precisamente en algo que, al separarse del resto de lo que lo rodea, adquiere una configuración determinada. Sin embargo, por motivos de exposición, hemos preferido hacer unas consideraciones más generales al hablar de las dos modalidades del acto comunicativo, y tratar de concretar en lo posible los aspectos que hay que tener en cuenta al enfrentarnos con un acto ya configurado.

(11).--DIABATE (1977), p.7

Veamos, para empezar, el sistema de alternativas que hemos resaltado como básico en la configuración desde el punto de vista material.



El primer problema en un estudio como el nuestro es la imposibilidad de ofrecer datos de primera mano sobre ninguno de los aspectos (el lingüístico, el suprasegmental y el paralingüístico¹²) en que se realiza la configuración verbal ya que no tenemos conocimiento de la lengua wolof, etnia senegalesa de la que proviene Birago Diop.

Existe la tendencia a pensar que la sintaxis del lenguaje oral está menos estructurada que la del lenguaje escrito. Quizás, y como veremos más adelante, la cuestión de esa pretendida menor estructuración sea más bien algo que tiene que ver con la presión sobre el hablante de conservar su turno en un intercambio comunicativo. Lo que sí es cierto es que, como ya dijimos antes, en la estructura sintáctica oral no hay que explicitar un gran número de variables que tienen que aparecer por fuerza muy claramente expresadas en el texto escrito. Por ejemplo, las relaciones de subordinación no son tan necesarias en un discurso oral, ya que con otros medios pueden expresarse focos de importancia más o menos claramente. En este sentido, Zumthor afirma:

Dans sa fonction première, antérieure aux influences de l'écriture, la voix ne décrit pas; elle agit, abandonnant au geste le soin de désigner les circonstances. Les contes de tradition orale, on l'a souvent constaté, ne comportent pas de descriptions... sinon merveilleuses, c'est-à-dire servant à rejeter les circonstances présentes. (...) La voix humaine, ainsi liée par oeuvre d'art, à la totalité de l'action représentée, en unifie les éléments.¹³

Es decir, no sólo las relaciones son más sencillas, sino que aspectos como la referencia, dependen mucho más de la actuación y su entorno que de elementos sintácticos en el texto mismo. Lo importante es que todo el acto y su entorno cooperen para ofrecer un mensaje al receptor y no sólo una parte del mismo. Por ello, en este caso, los aspectos suprasegmentales, sobre todo el ritmo, son determinantes. Tanto es así que, como ya dijimos, es muy difícil entender el "alma

(12).—Cfr., a este respecto, GUIJARRO MORALES (1984), pp. 286-287

(13).— ZUMTHOR (1983), pp.54-55

negra”, las imágenes que crea, si no se tiene en cuenta este impulso rítmico:

Mais l'image n'exprime pas la réalité *essentielle*, la sous-réalité; elle ne parle pas à notre imagination et à notre coeur, elle ne provoque pas l'émotion, l'ébranlement de notre être si elle n'est pas rythmée. (...)

Comme je le disais, le *rythme*, c'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression pure de la force qui, à travers le sens, vous saisit à la racine de l'être.¹⁴

De esta forma, un corpus de cuentos recogidos por escrito puede dar la impresión de pobreza que algunos investigadores han observado. Sin embargo, en la actualización de todos los elementos que intervienen en el proceso comunicativo oral, esta impresión sería diferente, mucho menos reductora. Ciñéndonos al canal auditivo, por el momento, si sólo tenemos en cuenta la estructuración lingüístico-narrativa del mensaje, estamos perdiendo toda una serie de patrones estructurales que aportan y enriquecen la información del mensaje. Información que está organizada en varios niveles cuya imbricación dista de ser “pobre” o banal. Por ejemplo, si, como vimos antes, el narrador “pone voz” de hiena vieja, nos está dando la siguiente información paralingüística:

1. Rasgos indexicales biológicos (voz cascada) y, por tanto, casi generales en todas las culturas, aunque existan ciertos matices culturales de actualización; y rasgos indexicales típicamente culturales: lo que en dicha comunidad, por ejemplo, se considere como rasgo o conjunto de rasgos que tipifiquen la voz de la hiena (nasal).
2. Rasgos tensionales, o rasgos que indican el estado de ánimo del personaje. Es decir, si está cansado, nervioso, feliz porque cree haber engañado al vecino, asustado, etc.
3. Otros rasgos estilísticos subrayan y dan realce a ciertos pasajes del discurso. Entre ellos incluiríamos el empleo de las pausas o el sabio manejo de los silencios en los momentos en los que queremos concentrar la atención del oyente; silencio que es tradicionalmente considerado como parte integrante del texto oral.¹⁵

Dentro de este tipo de rasgos, relacionado con los elementos suprasegmentales, tenemos también el cambio de ritmo en la narración. Por ejemplo, una

(14).— SENGHOR (1964), p.281

(15).— Así, Awouma resalta:

La parole, le geste, le silence forment un tout et sont indissociables dans l'art du récit. (AWOUMA(1970), p.49)

enunciación más apresurada para indicar mayor urgencia, prisa, etc. O más lenta para asustar, indicar el cuidado que el personaje pone en su desplazamiento. etc.

4. El último tipo de rasgos paralingüísticos son aquellos que se refieren a la utilización de las posibilidades tímbricas para indicar cierto tipo de emoción o a la variación en la calidad de la voz para indicar quizás enfado, o confianza, etc.¹⁶

Como se ve, el juego de la interrelación estructural de estos elementos o patrones de rasgos distintos enriquece en gran manera el discurso oral que, por ello mismo, no tiene por qué desarrollar tanto el mensaje puramente lingüístico. La mayor estructuración sintáctico-narrativa de un mensaje, por tanto, indica en realidad la carencia de elementos importantes para la correcta transmisión del mismo. Por ello pensamos que no es adecuado indicar que estos mensajes estén más pobremente estructurados, sino que su polisemia se transmite por otros medios y, por tanto, en patrones organizados en función de esos mismos medios.

Toda esta complejidad estructural se multiplica si tenemos en cuenta los elementos visuales que hemos llamado plásticos en nuestro esquema. Hemos hablado ya de la importancia de la postura en la tipificación de los distintos géneros orales.:

Le conte se définit non seulement par rapport à la parole mais aussi par rapport au système gestuel dans lequel il est énoncé. Ainsi le conte peut être dit debout, assis ou couché. Ces positions ne sont pas indifférentes, le conte doit être obligatoirement énoncé dans une de ces positions et pas dans une autre. Lorsque les deux positions -assise ou debout- coexistent dans une société donnée, à ces deux attitudes corporelles correspondent des genres différents énoncés par des catégories de conteurs différents.¹⁷

Esta plástica estática se acompaña de toda una serie de movimientos faciales y corporales, cuya estructuración es otro manantial de información para el que asiste a una narración. En Africa negra, sobre todo, el gesto y la mímica son tremendamente expresivos y han de tenerse muy en cuenta.¹⁸ Tanto es así que, en algunos casos, como dice Sorin-Barreteau:

(16).-Comentando la actuación de una narración, se nos dice, por ejemplo, que Certains idéophones sont mis en valeur par un ton surélevé et un accent d'intensité. (SORIN-BARRETEAU (1982), p.41)

(17).-REY-HULMAN (1977), p.16

(18).- Il est impossible de laisser de côté tout ce répertoire de gestes qui anime les contes, les explique, en souligne les moments importants et enfin révèle le talent du conteur. (SORIN-BARRETEAU (1982), p.37)

L'action pure est présentée en premier et accompagnée du geste; les modalités verbales, les compléments viennent après pour préciser la valeur du procès.¹⁹

El texto del que hemos entresacado las dos últimas citas es un estudio muy exhaustivo de los gestos que, en una ocasión determinada, acompañaron la narración de un cuento en una comunidad del norte del Camerún, la de los Mofu. Aunque trata de sistematizar los gestos en una línea próxima a la de la fonología, a base de rasgos (exclusivos o complementarios, según los casos), no consigue totalmente su objetivo. Otro estudio, éste de Calame-Griaule, hace una distinción que podría sernos muy útil. Distingue esta autora tres categorías de gestos: unos, meramente inconscientes, que el narrador, como cualquier hablante realiza cuando está en el uso de la palabra. Otros, en cambio, son conscientes y realzan o incluso expresan acciones y momentos claves del relato. Entre estos últimos, los hay de dos clases: propios de cada cuento, de tal manera que siempre que se repite el cuento se realizan en los mismos lugares, y otros que sólo acentúan acciones o características de los objetos.²⁰

Aunque nosotros hemos considerado los gestos y la mímica como elementos no explícitos de la comunicación, nos referíamos evidentemente a los meramente conversacionales. Los que se realizan conscientemente, parece, por tanto, que se hallan codificados simbólicamente en cada etnia, por lo que, se sumarían a la palabra hablada en su carácter explícito. Esto realizaría su papel comunicativo y les haría convertirse en elementos de tanta importancia en la interpretación del mensaje como la estructuración meramente lingüística, cosa que, como ya apuntamos, es muy probable que sea lo que realmente ocurre.

Configuración organizativa

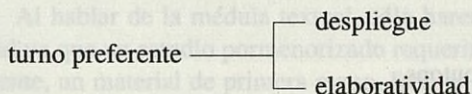
Lo que distingue esta configuración es la diferencia que en un discurso oral existe entre la manera de organizar un texto ya sea en turno preferente o en turno igual. Se trata en una conversación de conseguir y mantener el turno de participación comunicativa mientras que en un turno protegido, el esfuerzo se concentra en que el mensaje se reciba con claridad. Nosotros, por tanto, sólo es-

(19).-*Id.*, p.40

(20).-*Cfr.*, CALAME-GRIAULE (1982),p.48

tudiaremos el patrón organizativo del turno preferente por ser, como ya dijimos, el que distingue la palabra “corriente” de la palabra que no lo es.²¹

Invertiremos el orden de los términos en los que hemos desglosado las características del turno preferente. En este sentido, el esquema que allí propusimos,



indicaba los dos pasos desde el punto de vista del hablante: desplegar su mensaje para que el oyente participe en la contemplación y en la interpretación del mismo. Y desplegarlo, precisamente, elaborando el mensaje de una manera determinada. Ahora, vamos a centrarnos en el estudio de esta elaboratividad, por ser la que, desde el punto de vista del receptor, es percibida primero. En primer lugar, nos detendremos en los dos aspectos de dicha elaboratividad (el procesal y el textual), antes de explicar las características del despliegue.

El proceso narrativo se instaura dentro de la comunicación oral a partir de unas marcas que lo identifican como tal: marcas que delimitan el tiempo en el que el discurso va a cambiar de organización participativa. Se trata de marcas verbales (en todos sus aspectos) y a veces de marcas plásticas (generalmente de apoyo), cuya función está codificada por la tradición social. Esto hace que tanto las marcas en sí, como la protección otorgada al turno preferente varíen de una cultura a otra. Cuando el entorno es propicio para que surja una comunicación de turno protegido, las marcas tienden a fosilizarse, a convertirse en fórmulas

(21).—Como nos explica Calame-Griaule, en algunas etnias, como la de los dogon, la palabra “no corriente” se subdivide en :

- 1) La “parole douce”; celle des devises et des flatteries;
- 2) La “parole méchante”; lorsqu’il (le griot) n’est pas satisfait de ce qu’il a reçu (...) sa parole se fait aussi acérée qu’elle a pu être suave auparavant;
- 3) La “parole qui monte”; lorsqu’il déclame (...)
- 4) La “pose de la parole”; lorsqu’il a terminé les louanges et qu’on lui fait un cadeau, sa voix baisse pour les remerciements; c’est la fin du discours;
- 5) La “parole claire”; au moment où il fait appel à la générosité du public;
- 6) La “parole chuchotée”; (...) pour se reposer;
- 7) La “parole de l’appel”; (...) le griot est comme un crieur public; sa voix rassemble la population;
- 8) La “parole étonnante” il parle souvent par énigmes, comme le veut le langage poétique

(CALAME-GRIAULE (1965), p.488)

fijas. Y no sólo las del comienzo, sino incluso las del final, encapsulando así la narración en el tiempo.²²

Cada etnia, naturalmente, tiene sus propias fórmulas. En la colección de cuentos de la etnia Wolof, recogidos por Kesteloot y M'Bodj, aparecen muy a menudo las siguientes

Je conte
Nous t'écoutons.
Il était une fois,
Cela est arrivé.
Quand c'est arrivé étais-tu présent?
Parle, je t'écoute.²³

Con estas fórmulas, mucho más elaboradas que las que nos son familiares, no sólo comienza un discurso de turno preferente sino que, con él, se instaura una matriz de comportamiento participativo especial. Como lo explica Agblemagnon, las fórmulas iniciales serían como

(...) les trois coups de théâtre. (...) Dès le lever du rideau, il y a participation de l'auditoire à la pièce, il y a collaboration active entre le conteur, simple meneur du jeu, et l'assemblée qui écoute, exprime à l'occasion ses propres réflexions, manifeste ses sentiments, pour plus tard accompagner en chœur tel ou tel passage.²⁴

La bajada del telón, siguiendo esta analogía, sería, por tanto, la fórmula final, la marca de que la narración ha acabado y que puede elegirse de nuevo el tipo de organización participativa que se desee: o volver a la del turno igual, o seguir con la de turno preferente, hilvanando historias. En la misma colección de

(22) La narration, malgré tout, ne se déroule pas de façon anarchique. Des normes la régissent. En aucun cas la narration ne doit s'en écarter. L'existence des codages spéciaux en début et en fin de récit en témoigne. La narration doit commencer et finir par un échange de formules entre le narrateur et l'auditoire. Ces formules qui ont le rôle d'ouvrir et de fermer la narration sont obligatoires, même si leur sens exact est perdu. (...) Elles servent à définir le conte comme un genre à deux voix, un genre collectif mettant en scène un récitant et un chœur. (TAKASSI (1974), p.177)

(23).-Cfr., KESTELOOT & M'BODJ (1983)

En el prólogo a *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Senghor nos da otro comienzo del cuento:

"C'était une fable –une fafable– Il était une fois –Comme de coutume".

(24).-AGBLEMAGNON (1969), p.142

cuentos wolofs, la fórmula más corriente es

C'est là que le conte se perdit dans la mer et le nez qui premier
le reniflera ira en paradis.²⁵

Al hablar de la médula textual, sólo haremos consideraciones de tipo general ya que un estudio pormenorizado requeriría, como apuntábamos anteriormente, un material de primera mano. Recurriremos, por lo tanto, a lo que algunos autores han dicho sobre la organización de lo que hemos llamado médula de la narración, poniéndolo en relación con conceptos simétricos de la investigación sobre el discurso narrativo natural.

Lo que hemos llamado médula textual en nuestro cuadro no se refiere a la elaboratividad del mensaje contenido en el texto. La médula textual, desde nuestra perspectiva, se refiere al número y orden de las fases en las que se organiza el contenido, así como su función. La médula textual empieza justo detrás de las marcas de comienzo y acaba inmediatamente antes de la marca de final. Si seguimos con la metáfora del teatro, la médula textual es lo que pasa desde que suenan los tres golpes y sube el telón, hasta que baja el telón definitivamente: la sucesión de actos, cuadros y escenas.

La primera fase de los cuentos de la etnia ewe, según el ya citado Agblemagnon, cuyo enfoque es el más exhaustivo que hemos encontrado en este aspecto procesal, es precisamente la de la presentación de los personajes:

Il s'agit d'une énumération des principaux personnages précédée de la formule: (...) "le conte va, va, tombe sur..." Ces personnages peuvent être des humains, des animaux, des végétaux ou des minéraux.²⁶

No se ofrece, generalmente, una descripción detallada. Como se ve en esta cita, basta la enumeración de los personajes, aunque no se haga ningún retrato de los mismos. Esto es más propio del discurso narrativo escrito, como veremos. Como dice Takassi,

(25).—Cfr., KESTELOOT & M'BODJ (1983)

También Senghor, en el mismo prólogo, nos da su versión mucho más parecida a la de estos investigadores, aunque en distinto registro:

"C'est de là que partit la fable pour se jeter dans la mer. Le premier qui en respirera le parfum ira au Paradis."

(26).—AGBLEMAGNON (1969), p.142

Le conteur oral n'a pas besoin d'une technique pour rendre son discours accessible à tous. La narration orale est codifiée par la tradition. Il suffit de s'y référer.²⁷

Lo mismo ocurre con el tiempo y el espacio. No sólo en Africa, en la mayoría de los lugares en donde se cuentan cuentos oralmente, tiempo y espacio, si son nombrados, quedan siempre indeterminados, insertos en las coordenadas míticas.²⁸

En la narrativa oral natural se distinguen dos aspectos principales: por un lado, la complicación de la acción y la resolución, y por otro, la evaluación. La complicación de la acción es la fase en donde se trata de conseguir un climax en la acción narrativa, al que le sigue un rápido desenlace que redondea el relato, dándole el carácter típicamente cerrado de este tipo de narración.

Lo mismo ocurre con el cuento. Por un lado, tenemos "el cuerpo propiamente dicho del cuento" y su conclusión. Por otro, los sentimientos que provoca el narrador con su cuento -o los que pretende provocar-. Pero empecemos con la descripción de la médula textual que comporta dos elementos:

(...) a) Le discours ou le récit proprement dit; b) les chants qui entrecourent ce récit.

Ces chansons, généralement assez brèves, apportent une forte charge émotive qui favorise et accentue la participation collective du public.²⁹

Es quizás en esta inclusión sistemática de partes cantadas en la historia que se cuenta en lo que hallamos más diferencias entre la narración natural y ésta del cuento oral africano. Con ella, el narrador pretende arrastrar a su público a la participación en una historia que se considera digna de ser vivida en comunión. Quizás es una manera típica de la sociedad negro-africana de evaluar la importancia de ciertos pasajes, o del relato en su totalidad. Este mecanismo puede aparecer como algo externo al relato, como un comentario del narrador mismo. Pero a veces, el canto se incrusta en la misma historia, formando parte de ella y haciéndola mucho más sugerente. También sabemos que, en las veladas en las

(27).-TAKASSI (1974), p.183

(28).- (...) la "vision" première que l'on a des lieux où se déroulent les différents épisodes des contes, est relativement étroite. Et les "décors" comme les choses, objets, etc., sont plus indiqués que décrits.(...) Il est vrai que les lieux et les choses "fonctionnent" plus comme des *signes*, comme des repères *narratifs* ou des instruments de l'action que comme les éléments à montrer. (JEAN (1981), p.95)

(29).-AGBLEMAGNON (1969), p.142

que se cuentan historias, es muy frecuente interrumpir la narración y establecer un verdadero diálogo con los asistentes.³⁰

Pero lo que resulta de mayor efectividad es lograr una especie de comunión musical y rítmica a base de canciones intercaladas en los momentos en los que el narrador desea puntualizar o acentuar un pasaje o un suceso. De esta manera.

Par ces sentiments provoqués, la société illustre elle-même, dans le cadre d'une réceptivité intense de groupe, certaines normes morales de référence. (...) Il faut, pour atteindre pleinement les fins pédagogiques que se propose cette pièce (...) mobiliser toutes les ressources de l'individu, de la pensée aux muscles. Tout cela justifie la nécessité d'inventer un jeu dramatique à base d'astuces instrumentales.³¹

La evaluación de todo el relato, como es natural, suele venir al final de la resolución aunque sólo aparece explícita, en este lugar, cuando con la narración se ha querido dar un consejo. Este lugar, coda, es el momento en que el narrador deja el tiempo de la narración y recoge el cuento para insertarlo en el tiempo de la enunciación, en el momento presente. Esta coda, sin embargo, no tiene por qué ser evaluativa (moraleja), sino que puede amalgamarse con la marca de final sin más. En su exposición de las fases del cuento africano, Agblemagnon incluye la resolución y la coda en lo que él llama la conclusión. En esta fase, el citado autor distingue claramente entre una conclusión lógica y una conclusión moral:

C'est une véritable *leçon de choses*: "vous voyez tout ce qui précède..., la conclusion est que..., c'est pourquoi...". Cette conclusion est apparemment logique; mais son caractère principal réside dans sa brièveté et sa pauvreté habituelles. C'est une sorte de point final oral. Cette conclusion "logique" est immédiatement suivie d'une conclusion "morale" qui complète, coiffe et achève la première. En un sens, la conclusion logique progressivement amenée par le corps du récit ne fait elle-même que préparer la grande conclusion, la *leçon de morale*.³²

(30).— C'est parfois un véritable dialogue qui s'engage entre le conteur, qui interpelle son public, le prend à témoin, reveille son attention, par des brusques formules stéréotypées appelant une réponse. (CALAME-GRIAULE (1970), p.39)

(31).—AGBLEMAGNON (1969), p.146

(32).—*Id.*, p.143

De aquí, queremos entender que la conclusión lógica, que es un efecto de la progresión del relato, corresponde a la resolución. Mientras que la evaluación en la coda, la moraleja, es la conclusión propiamente dicha.

En cierto sentido, la evaluación tiene que ser tratada a su vez dentro del sistema de las funciones que la narración puede cumplir. Mejor dicho, las funciones que el narrador quiere conseguir poner en marcha por medio de su historia y su actuación. La evaluación es, como acabamos de ver, la parte del relato en donde este narrador cree que reside el objetivo de su comportamiento comunicativo; por ello, trata de valorar su relato y recurre a una serie de elementos para que su valoración sea compartida por el público. Así, si quiere educar, tendrá que demostrar que su esfuerzo es educativo; si sólo pretende entretener, le bastará con realzar las partes que él valore como divertidas o como emocionantes. Por el momento, sin embargo, nos hemos limitado a estudiar esta evaluación como fase procesal, y sólo accidentalmente nos hemos referido a su posible contenido. Volvemos sobre ello con más detalle cuando nos centremos en las distintas clases de funciones que el narrador puede conseguir.

Esta dificultad de separar claramente elementos en uno u otro lugar de nuestro esquema se ha presentado ya anteriormente. Está claro que el cuadro es sólo un método de análisis de algo que sucede como un todo simultáneamente en muchas coordenadas que se imbrican unas en otras de manera compleja. Así, cuando de la elaboratividad procesal pasamos a la elaboratividad textual, su aspecto semántico-narrativo también está en conexión con las funciones que el narrador quiere conseguir de dicho texto. Sin embargo, y teniendo esto siempre presente, vamos a centrarnos por el momento sólo en lo que, desde nuestro punto de vista consideramos la elaboración de un texto. Voigt afirma³³ que un análisis de cualquier obra tradicional no puede limitarse a la enumeración de los múltiples aspectos de un acto comunicativo. Sin embargo, hemos creído conveniente hacer un rápido recuento de los aspectos sobresalientes en los textos de literatura oral. La parte realmente valiosa de un análisis, si seguimos con la idea de Voigt, es hallar las interconexiones entre los distintos niveles, establecer jerarquías de elementos, para así establecer patrones estructurados cuyos puntos básicos sean finitos y, por tanto, fáciles de describir y manipular. El sistema, en el momento presente, lo hemos tratado de establecer mediante el modelo de nuestro esquema que relaciona todos los aspectos de forma simplificada.

El texto oral, en la cultura negro africana, tiene que ser percibido como algo estético que, al mismo tiempo, resulte ético.³⁴ Ambos conceptos, aunque

(33).—Cfr., VOIGT(1969), pp.463-464

(34).—Cfr., SENE (1985), p.6

son universalmente compartidos por todos los seres humanos, están cargados de contenido cultural específico.

No nos detendremos aquí en enumerar las reglas poéticas consideradas universales, como apuntaba Zumthor.³⁵ Es evidente que resulta imposible cargarlas de contenido específico. Sin embargo, en el plano de las estructuraciones textuales, quisiéramos mencionar los siguientes aspectos. Por un lado, ciertas características lingüísticas que se hallan en los actos comunicativos poéticos senegaleses de las etnias Serere y Wolof, etnias cultural y lingüísticamente muy emparentadas.³⁶ Por otro, no quisiéramos dejar de mencionar algo que en los textos de los cuentos africanos tiene una importancia simbólica relevante, hasta tal punto que es posible realizar diferenciaciones genéricas a base de ellos únicamente: nos referimos a los tipos de personajes que aparecen.

Queremos apuntar tres rasgos lingüísticos que nos permiten hacernos una idea de los mecanismos que tiene a mano el narrador para conseguir su fin. El primero es el de la elipse, ya sea del verbo, ya del sujeto. Con este mecanismo se consigue que la construcción verbal se oscurezca haciéndose a veces, incluso, esotérica. Se emplea, sobre todo en los proverbios que se insertan en la narración, cuyo sentido explará en ella.

Otro procedimiento sintáctico es el llamado desviaciones referenciales:

C'est un phénomène grammatical qui se manifeste au niveau du sujet. La phrase commence par un sujet principal de la troisième personne du singulier, et finit par un verbe sémantiquement (ou logiquement) commandé par ce même sujet, mais conjugué à la deuxième personne du singulier.³⁷

(35).—Resumámoslas aquí:

1. Relation entre durée du discours et nombre de phrases, dans le registre (...)
2. Structure syntaxique: la fréquence de la parataxe caractérise tous les genres oraux (...).
3. Figures:(...) Les différences (entre écriture et oralité) apparaissent (...) lorsque les facteurs figuratifs élémentaires (déplacement, substitution, transfert), agissant dans les profondeurs du texte, s'y manifestent en surface sous des formes spécifiques culturellement déterminées. (...)
4. Le vocabulaire (...). Partout dans le monde abondent les idiomes fixés, aux règles transmises comme recettes de métier, et socialement reçus comme "poétiques", "savants", sacrés, toujours vénérables (...).
5. La plupart de ces procédés comportent, dans leur mise en oeuvre, quelque règle phonique: (...) rime (...), l'allitération (...) la scansion des rythmes. (ZUMTHOR (1983), pp. 136-140)

(36).—Afirmación hecha por FAYE (1985) en quien nos basamos para este rápido apunte lingüístico.

(37).—*Id.*, p.27

Este procedimiento es índice de que lo que se estructura de esta manera tiene un cierto sentido de verdad universal, ya que lo que le ocurre a cualquiera (tercera persona) te puede ocurrir a tí (segunda persona)³⁸

El último mecanismo que nos gustaría resaltar no es ya sintáctico, sino más bien de tipo discursivo. En efecto, en las historias de una etnia u otra, algunos de los personajes hablan en el dialecto de la otra etnia, incrementando así el efecto dramático de la actuación del narrador. Incluso, a veces, intercalan palabras que son difíciles de pronunciar para la etnia contraria, lo cual aumenta la comicidad. Permítasenos citar el ejemplo completo:

Il s'agit d'un conte sérère où l'hyène réclame à une pauvre vieille femme une perdrix dont elle ne voulait pas, mais que l'hyène lui avait offerte de force. Et Moon Seen, l'hyène, de s'exprimer en ces termes:

“yaay, ana sama njebel ba?”

“mère, où est ma perdrix d'alors?”

Ce qui fait rire ici, c'est bien le mot sérère “njebel” (perdrix) qui est innattendu dans la phrase wolof, et qui porte en lui, dans le même dessein de faire rire, le phonème /b/ inconnu et irréalisable par un Wolof³⁹

Otro aspecto que quisiéramos mencionar es el de los personajes de los cuentos africanos. Como dice Ano N'Guessan, estos personajes son seguramente vestigios del animismo tradicional ya que, junto a los seres humanos, abundan los animales, los vegetales y hasta los minerales, algunos como protagonistas y otros como elementos importantes de la narración.⁴⁰

En general los personajes son estereotipados

Lion = Pouvoir (Roi), Lièvre = Ruse, Intelligence (les détenteurs du savoir), Ngor = l'homme (du peuple), Ndew = la femme (du peuple)...⁴¹

(38).—Un ejemplo de este tipo de mecanismo lo encontramos en un himno wolof que dice:
quiconque est mordu par un serpent,
ton esprit va vers la mort,
que tu doives survivre ou que tu doives mourir,
ton esprit va vers la mort. (*Ibid.*)

(39).—*Id.*, p.29

(40).—*Cfr.*, N'GUESSAN (1987), p.43

(41).—SENE (1985), p.10

Muchos otros autores se ocupan también del tema. Resaltamos por su amplitud el de COLIN (1957), pp. 127–144

y representan valores morales, ampliamente compartidos por los miembros de la cultura que sea.⁴² Por ello, si el narrador cree necesario aportar algún rasgo adicional que lo saque de su estereotipo, no lo hace tanto para explicar su comportamiento o carácter, sino para ponerlo en una situación de ejemplaridad.⁴³ Con ello consiguen acercar estos personajes a la vida corriente, convirtiéndolos en ejemplos para todos los que la viven con arreglo a una determinada cultura y tradición. La relación entre estos personajes, que a veces son animales entre sí, o, incluso, animales con seres humanos, es un fenómeno corriente que hace que nos preguntemos sobre la capacidad realista de estos cuentos.⁴⁴

Equilbecq concede tanta importancia a los personajes animales que distingue dentro del género de los cuentos, una serie de subgéneros con arreglo a si los animales son los protagonistas de la historia, o si sólo aparecen en ella esporádicamente. En el primer caso, habla de “fábulas”, concepto que ha sido después ampliamente aceptado. Sin embargo, Equilbecq no las consideró semejantes a las fábulas de nuestra tradición europea:

On ne saurait dire de ces fables, comme celles de La Fontaine par exemple, qu'elles ont le caractère d'un enseignement voulu de morale pratique. Moraliser n'est pas leur principal but et s'il leur arrive de formuler un précepte de cette sorte c'est par hasard pur et sans que le conteur ait cherché à le faire.⁴⁵

Las opiniones en este punto difieren sensiblemente según los autores y, en la actualidad, se tiende a considerar que estos personajes sí son ejemplos a

(42).—Así, según Platiel, para los sanan

(...)le personnage de la *vieille femme* sera toujours, et seulement, le symbole de la délation, tandis que celui de *co-épouse* représentera la jalousie; de même, parmi les animaux, *le lièvre* sera la ruse, l'intelligence, la mesure, et s'opposera à *l'hyène* stupide et insatiable; parmi les végétaux, le *baobab* et le *fromager* symboliseront tous deux le divin, le premier masculin et le second féminin, tandis que le *caïlcédrot* représentera la justice. (PLATIEL (1987), p.167)

(43).— (...) les conteurs, tout en gardant, comme en substrat, quelque chose de la signification symbolique forte de cet animal dans les mythes, cherchent au moment des contes à le ramener à des situations et à des attitudes plus proches du quotidien. (JEAN (1981), p.133)

(44).— (...) si le conte exprime uniquement un monde de déguisement, du merveilleux, ou s'il constitue au contraire une manière originale d'exprimer des relations cachées, des structures sociales, s'il faut plutôt croire au réalisme du conte. (AGBLEMAGNON (1969), p.143)

(45).—EQUILBECQ (1913), p.6

seguir o a evitar, aunque quizás la moraleja no resulte, a veces, tan explícita como en las fábulas europeas.⁴⁶

El resto de los personajes que aparecen en los cuentos, de menor entidad porque menos tematizados, han dado lugar igualmente a subclasificaciones de género. Su valor arquetípico y simbólico es, al igual que los personajes-animales, vehículo del mensaje del cuento.

Los demás aspectos, que resultarían de capital interés en este punto son inabordables para nosotros ahora. Así, no podemos analizar como quisiéramos la representación lingüística del contenido del relato, las estructuras argumentales y las informativas, los tipos de coherencia textual y demás problemas que corresponden a este apartado. Por ello, sólo abordaremos en la configuración del turno preferente lo que hemos denominado despliegue.

En este punto es interesante destacar que en los cuentos tradicionales negro-africanos, como en la literatura oral en general, la mayor importancia del texto no se basa en la historia que cuenta sino en cómo la cuenta, o sea, en el despliegue. Es decir, lo importante no es el contenido del mensaje sino su exposición ante el auditorio para invitarlo a contemplarlo y acompañarlo en su interpretación del mismo. Quizás, bajo este enfoque, la aparente contradicción que indicaba Calame-Griaule en los textos literarios orales, la de su conservadurismo y su recreación constante, quede resuelta. El núcleo de la historia se mantiene inamovible, lo que cambia es precisamente la manera de desplegarla:

Nous pouvons donc définir le style propre à chaque barde comme la manière personnelle et unique dont il utilise à chaque nouvelle exécution un patrimoine artistique commun, dont il a par ailleurs conscience d'assurer la conservation.⁴⁷

Tanto es así que, a menudo, incluso no tiene importancia que el oyente conozca el cuento. El oyente, en Africa como en cualquier lugar en donde se realice una narración oral, tiene muchas probabilidades de conocer perfectamente la historia, de manera que corrija incluso al narrador si no la sigue tal como es.

A este respecto, apuntaremos aquí que la repetición de los mismos cuentos no sólo conlleva este gusto por la Palabra que parecen detentar los pue-

(46).—Así, por ejemplo, Colin nos dice,

De façon très voisine, se terminent toutes les aventures de l'Hyène: elle se fait ébouillanter, ou casser une patte(...), ou bien elle voit sa victime convoitée lui dévaler sous les yeux. La bêtise, la lourdeur ne paient pas. (COLIN (1957), p.134)

(47).—CALAME-GRIAULE (1970), p.42

blos africanos sino que la repetición es también un elemento que favorece la función didáctica del cuento de la que hablaremos seguidamente.

Funciones

El despliegue tiene mucho que ver con el tipo de función que el texto oral cumple en la comunicación. Ya vimos en el capítulo anterior cómo podíamos dividir el sistema de funciones discursivas en dos grandes grupos, el de la función informativa y el de la interactiva. Ambas funciones están presentes en la mayoría de las expresiones y la distinción que vamos a hacer seguidamente es muy artificial, aunque necesaria desde el punto de vista metodológico.

No entraremos en el detalle de los tipos de funciones que se utilizan para clasificar genéricamente los relatos, ya que algo de esto hicimos en el capítulo anterior cuando hablamos de las subclasificaciones en los relatos míticos y su diferencia con los cuentos populares. Lo importante en este punto es visualizar, por medio de nuestro esquema, otro de los muchos puntos de mira por los que se pueden establecer diferenciaciones a la hora de clasificar un determinado relato.

La acumulación de funciones en el caso concreto del cuento es ampliamente comentada en la literatura al respecto:

Le conte peut avoir une valeur d'information en plusieurs domaines: géographie, sciences, la faune et la flore; dans le domaine de la société, comprendre les réalités sociales et leurs implications... le conte a aussi une fonction dans le domaine de la formation de la personnalité. Enfin le conte, même présenté dans une tradition particulière pourrait aussi avoir une fonction réelle. (...) le conte pourrait jouer un grand rôle d'unification (...) faire apparaître assez facilement des traditions communes.⁴⁸

Se habla aquí de tres planos funcionales: el informativo que aporta datos sobre las ciencias y el entorno vital de una determinada población o grupo cultural. Este plano también se refiere a los usos y costumbres de la misma sociedad que creó la narración (o la variante que se esté escuchando). Estas funciones pueden ser vistas desde su mismo origen, en la enunciación real, o desde el punto de vista exterior del que sólo tiene delante de sí el enunciado y es

distinto su bagaje cultural del que presupone el cuento. En el primer caso, estas funciones son claramente subsumibles en la tercera función de la cita, la que alude a la “formación de la personalidad”. En efecto, mediante el relato, se enseña parte del patrimonio cultural, de la personalidad del grupo, tanto en su aspecto material como en el de los usos y costumbres propios. Y además, se pretende educar, modelar la conducta del oyente. Función sobreañadida a la de explicar aspectos de la sabiduría popular. Así, Calame-Griaule nos dice:

La morale consiste en une interprétation des événements narrés dans le récit par rapport à des conduites sociales sur lesquelles sont portés des jugements de valeur, et qui servent à “donner des conseils” aux jeunes.⁴⁹

Otra manera de educar, sin embargo, no es la de dar consejos “morales”, sino la de incitar al oyente a actuar de manera inteligente y socialmente valiosa. A esto se refiere Platiel cuando dice que

(...) quand on demande aux Sanan à quoi servent les contes, (...) ils commencent par mettre en avant l'aspect ludique, puis, si l'on insiste, les vieux vous disent alors: “les contes, ça sert à apprendre à l'enfant à *maîtriser la parole*”, soulignant ainsi une autre fonction du genre, fort peu étudiée jusqu'ici, bien qu'elle soit tout à fait essentielle, aussi bien dans les sociétés de tradition orale que dans celles de tradition écrite.⁵⁰

Otra de las funciones primordiales del cuento, a la que nos hemos referido de pasada (*l'aspect ludique* de los viejos Sanan) sería la de entretener, de causar una cierta emoción estética que resultaba necesaria para que el texto pudiera ser desplegado. En una palabra, su narratibilidad. Función evidentemente interactiva, ya que, como dijimos, la razón misma de este despliegue verbal es hacer que los demás comulguen con nosotros de alguna manera. Es una función muy clara y que todos los seres humanos comparten, la que posibilita el asombro o la fascinación colectiva.⁵¹

De cualquier manera, el cuento, tradicional africano cumple dos funciones esenciales constitutivas del género: entretener y enseñar. En numerosas

(49).-CALAME-GRIAULE (1965), p.458

(50).-PLATIEL (1987), p.164

(51).- D'abord, le pouvoir des contes est pouvoir de fascination. Puisque l'impossible devient possible, puisque les métamorphoses y sont communes, puisque les pires épreuves y sont, dans la majorité des cas, traversées victorieusement par le héros avec lequel on s'identifie. (JEAN (1981), p.204)

ocasiones el cuento ha sido denominado "la escuela tradicional africana" aunque, evidentemente, en un sentido más amplio y desde una óptica diferente de la occidental. En efecto, el cuento tradicional transmite los valores que configuran los cimientos de la sociedad que los produce y las normas de un sobrevivir en dicha colectividad. De aquí quizás el carácter reiterativo de su emisión que no entra en contradicción con el despliegue "artístico" del cuentista, que supone la contribución al divertimento que una secuencia de cuentos conlleva. En medio tradicional y rural estas secuencias están encaminadas a llenar los ratos de ocio y de descanso como veremos en las circunstancias de la emisión.

Participantes

Otra posible clasificación de la narración popular es la que se establecería a partir de los participantes que pueden intervenir en el acto comunicativo. Ya vimos cómo el mito se distingue del cuento propiamente dicho por lo específico del emisor y por las características que debían reunir los receptores del relato.

Se ha hablado en numerosas ocasiones de uno de los rasgos más sobresalientes de la literatura oral, su carácter eminentemente comunitario y colectivo. Todos participan en la actualización de cualquier texto, aunque sea a niveles distintos:

La société occidentale nous a habitué à la notion d'auteur, mais ici le terme ne convient pas tout à fait, et nécessite une redéfinition. En effet, comme le rappelle N'gandu N'kashama, "le fait de l'oralité ne rend une production effective que par la participation de la collectivité..." (...)

La notion d'auteur dans la littérature orale, englobe à la fois l'émetteur et le destinataire du discours littéraire, mais aussi d'autres membres épars de la société.⁵²

Esto no significa que no exista una distinción clara entre los papeles de narrador y de destinatario. Hay que recordar que una narración valorada estéticamente por una comunidad cualquiera tiene por ello asegurado el proceso de difusión. Es decir, al considerarla valiosa, la comunidad se arroga el derecho inmediato de contar la historia con arreglo a esos cánones que ella aprecia como importantes. Cada miembro de esa colectividad que la re-actualice se verá investido del papel de narrador real. Pero los demás miembros de la colectividad

(52).—SENE (1985), pp.6-7

no pierden por ello su condición de narradores virtuales, siempre, claro está, que no existan normas que prohíban adoptar ese papel debido a tabúes específicos.⁵³

Sin embargo no todas las etnias tienen las mismas prohibiciones, especialmente en el caso de los cuentos, que, por lo general, pueden contarse a todo el mundo, tal y como veremos más adelante, cuando hablemos de las circunstancias de la actuación.

Vamos a referirnos aquí a los narradores de una manera algo más detallada, por la importancia que algunos han adquirido en Africa, en donde existen castas ocupadas del arte de la palabra.

Como hemos dicho más arriba, el papel del narrador de historias puede ser adoptado virtualmente por cualquier miembro de la comunidad. Sin embargo, no hay que olvidar que no todos están igualmente dotados para contar. Se trata, como dice Radin, de un

(...) rôle, en tant qu'acteur, (qui) est ici plus important que son rôle en tant que dépositaire d'un texte traditionnel particulier, car ce sont sur ses capacités et ses talents d'acteur que ses auditeurs le jugeront.⁵⁴

Por ello, aunque hay emisores no marcados (no profesionales) que pueden contar cuentos, y aunque en toda comunidad existan personas (generalmente ancianos) que cuentan más cuentos que los demás y con mayor maestría, lo cierto es que en toda Africa existen unos trovadores profesionales, cuya misión es precisamente, mantener la tradición oral. Esta institución, de mucha importancia, como acabamos de indicar, no existe en todas las regiones. Colin nos dice que

On peut formuler l'hypothèse qu'ils ont existé à peu près partout, mais que pour des raisons historiques et économiques, ils ont disparus de certaines régions.⁵⁵

(53).—

L'échange des contes et des devinettes ne peut avoir lieu avec n'importe qui. Il est strictement exclu entre les catégories de parenté suivantes: père et fille (...); mère et fils (après la circonscription de celui-ci); frère et soeur (à l'âge nubile) gendre et beaux parents; neveu et tante paternelle.

Avec les grands-parents les règles sont les mêmes qu'avec les parents. (...) D'une façon générale, même en ce qui concerne les catégories de parenté pour lesquelles l'échange est autorisé, il se produira toujours dans le sens "descendant", c'est - à - dire que le plus jeune ne peut prendre l'initiative de poser une devinette au plus âgé ou de lui conter une histoire. (CALAME-GRIAULE (1965), pp.472-473)

(54).—RADIN (1955).— pp.4-5

(55).—COLIN (1957), p.64

Existen *griots* ⁵⁶ en los países islamizados que, además, son los de la sabana. Su origen es motivo de diversas explicaciones autóctonas. Por ejemplo, Equilbecq recoge en su colección un cuento peul en el que se habla de cómo la dedicación de un hermano salvó al otro de morir de hambre cuando cruzaban el desierto, dándole un trozo de su pierna para comer. Al enterarse, el hermano agradecido decide dedicar su vida y la de su descendencia a cantar alabanzas a su hermano.⁵⁷

Son, en efecto, muchos los relatos sobre el origen de esta casta,⁵⁸ que no mencionaremos aquí. De ellos se desprende, de una u otra forma, que la casta de los griots está, desde sus orígenes, subordinada a la familia de los jefes y poderosos.⁵⁹

Aunque en algún momento los griots fueran consejeros de reyes y jefes de tribu, actualmente su rango es distinto ya que viven de lo que les proporciona su conocimiento de la palabra tradicional:

Il reçoit de l'argent (l'importance de la somme variant avec la qualité des "éloges" et la richesse de l'intéressé), des vêtements, de la nourriture.⁶⁰

En una de las primeras novelas senegalesas, *Karim*, de Ousmane Socé, aparece el personaje del griot (y de la *griotte*) tal y como parece ser considerado en estos tiempos: admirado por sus conocimientos tradicionales y temido por su inagotable sed de dinero y regalos que llega a arruinar al protagonista de la novela.

El griot tiene pues, hoy en día, un estatuto ambivalente en Africa: por una parte, es descrito como un charlatán sin escrúpulos y por otra, como un verdadero

(56).—La palabra *griot*, hoy admitida en las lenguas europeas "(...)provient probablement du mot *gewel* qui, en wolof, designe le *dyeli* bambara". (ZAHAN (1963), p.125)

Esta palabra designa al músico o al poeta:

(...)ceux que les voyageurs européens depuis le XVIIIème siècle nommèrent *griots*, et présentèrent à juste titre comme des musiciens de profession, furent designés par les Arabes d'un mot signifiant "poètes". (ZUMTHOR (1983), p.179)

(57).— Tu m'as nourri de ta chair, reprit le cadet, et si je n'avais pas vu le sang qui tachait ta jambe je n'aurais rien soupçonné de ton dévouement pour moi. Aussi désormais m'appellerai- je "Diéli". Je serai sous ton pouvoir et mes descendants obéiront aux tiens!
Le cadet fut le père des griots qui portent en effet —chez les Foulahs comme chez les Bambaras— ce nom de "diéli", adopté par leur ancêtre. (EQUIL-BECQ (1913), p.231)

(58).—Un buen resumen de todas estas leyendas existe en COLIN (1957), pp.64–66

(59).—*Cfr.*, entre otros DIOP, A.B. (1981) y SAHEL (1981)

(60).—CALAME-GRIAULE (1965), p.486

artista, hasta el punto que algún comentarista ha considerado que los intelectuales negro-africanos del momento descienden directamente de ellos:

(...) le rôle du griot dépasse (...) le strict cadre du domaine historique: ne peut-on dire de presque tous les écrivains africains actuels qu'ils sont descendants des "maîtres de la parole"? Cela est vrai de Senghor qui, dans "L'absente", réclame avec fierté l'humble noblesse de cette fonction. (...) Cela est également vrai de Sembène qui reconnaît que "la conception de son travail découle de cet enseignement des griots (...)" ; vrai aussi de Birago Diop qui, en réunissant ses contes sous le pseudonyme d'Amadou Koumba, affirme sa volonté et son effort de traduire l'art même du griot.⁶¹

En todo caso, el carácter profesional del narrador es otro de los rasgos a tener en cuenta a la hora de clasificar genéricamente un texto de literatura oral, por lo que hemos querido insertarlo en nuestro esquema como participante marcado. No nos detendremos por más tiempo en esta figura de indudable atractivo, ya que ha sido muy bien estudiada por todos los investigadores de la literatura oral negro-africana,⁶² sino que pasaremos, para terminar, a lo que engloba lo que hemos tratado en este capítulo: la ocasión en la que se cuenta, la velada.

Circunstancias de la actuación

Para introducirnos en lo que hemos llamado circunstancias de la actuación, citaremos la descripción que Equilbecq hace de una velada en Africa negra:

C'est le soir aux lueurs vacillantes du feu près duquel les Noirs attendent leurs veillées, sinon dans le flou laiteux d'une nuit lunaire qu'on les entend narrer le plus volontiers. La pénombre ajoute son charme de mystère au merveilleux pittoresque des contes. Si l'impression devient trop angoissante, un conte égrillard, une fable satirique dissipent la terreur qui commence à peser sur l'auditoire...⁶³

Una primera característica -el tiempo de emisión- generalmente presente en todas las civilizaciones, adquiere en Africa rango de norma, amparada por

(61).-SAHEL (1981), p.41

(62).-Desde el abad Henri Grégoire hasta nuestros días (Cfr.CORNEVIN (1976), p.51)

(63).-EQUILBECQ (1913), p.13

sanciones de todo tipo. Así para la etnia bedik, por ejemplo, contar durante el día invierte el fluido vital de tal manera que el transgresor puede perder uno de sus padres, mientras que contar de noche lo favorece ya que la palabra del cuento es asociada al poder procreador.⁶⁴

La prohibición se extiende por casi toda Africa; los de la etnia basari temen perder al padre en la selva,⁶⁵ los dogon también sufrirán toda una serie de desgracias,⁶⁶ etc.

Existen asimismo reglas que prohíben reuniones para contar en ciertas estaciones del año aunque estas prohibiciones conciernen fundamentalmente a los adultos; los niños pueden contar cuando quieran para irse así ejercitando en dicho arte.⁶⁷

Por otra parte, los cuentos se contarían en algunas etnias durante la estación seca, mientras que las adivinanzas serían un género más típico de la lluviosa.

Ambos tipos de normas temporales tienen más de una explicación aunque determinados autores se inclinen en darles un sentido puramente económico-productivo.⁶⁸ Sin embargo, y como vimos que apuntaba Equilbecq, el ambiente de oscuridad que rodea las veladas es más propicio a impulsar el vuelo de la fantasía, por lo que, quizás, este efecto buscado por el narrador ha podido ser también una de las razones de la costumbre universal de narrar historias alrededor del fuego, o a la luz de la luna.

Existen también normas referentes al espacio. Las hay de dos tipos, como sucede con las temporales: las que se refieren al lugar en donde se puede contar, de las que un ejemplo podría ser éste,

Les réunions nocturnes où l'on conte ont lieu dans un emplacement spécial de chaque quartier (une petite place ronde, non loin du tógu-nà. ...) Cet emplacement est également celui où ont lieu les "causeries" préliminaires aux mariages, dans lesquelles on échange beaucoup de plaisanteries et de *élumes* ("parole agréable": conte).⁶⁹

(64).-Cfr., FERRY (1976), p.97

(65).-De esta manera,

Si un Basari conte de jour, il verra son père en proie à un génie de la brousse qui l'égagera même dans une région dont il ne connaît le moindre sentier (*Ibid.*)

(66).-Cfr., CALAME-GRIAULE (1970), pp.27-28

(67).-Cfr., CALAME-GRIAULE (1965), p.470

(68).-Cfr., HELIAS (1977), p.110

(69).-CALAME -GRIAULE (1965), p.470

Existen también normas (implícitas o explícitas) sobre la organización de los participantes, desde la posición del narrador (de pie, sentado o echado, según sea el tipo de palabra proferida), hasta los puestos de todos los participantes, en corro, frente al narrador, etc.

Estas normas temporales y espaciales, en relación con otras que provienen del tipo de participantes, o con las que vimos de la elaboratividad del acto comunicativo, son algunos de los aspectos que se han de tener en cuenta a la hora de describir un evento comunicativo dado. Son todas, y no sólo un tipo de características, las que definen un género, y a todas ellas hay que atender. Las circunstancias de emisión, sin embargo, son mucho más complicadas ya que cada ocasión -y en cada etnia- es distinta.

Recordemos, una vez más, que todos estos aspectos, los que hemos tratado y los que, dentro del sistema propuesto, podrían tratarse al analizar una actuación determinada, se presentan de una manera muy compleja y a veces simultáneamente. Sólo separándolos esquemáticamente y centrando nuestra atención en ellos como puntos de entrada para análisis mucho más ajustados, podremos evitar caer en la dificultad que, entre otros, Zumthor apunta:

Des termes tels que *conte*, *mythe*, *fable* et d'autres dessinent artificiellement, dans l'ensemble illimité des discours narratifs, des frontières à la fois imposées et sans cesse mouvantes. (...)

On formulerait des réserves analogues, à l'égard de diverses classifications proposées des contes, qu'elles soient thématiques ou fonctionnelles.⁷⁰

Aunque de forma esquemática, hemos abordado aquí la especificidad del cuento oral africano insertándolo en el fenómeno de la literatura tradicional ya que las peculiaridades de dicha tradición al unirse a las heredadas de la literatura -escrita- occidental, configurarían una literatura que, aunque escrita y en lenguas europeas, se puede considerar específicamente africana. Al estudio de esta singular simbiosis, de la que la obra de Birago Diop es un claro exponente, dedicaremos otros apartados de este trabajo.

(70).-ZUMTHOR (1983), pp.50 y 52.

CAPITULO PRIMERO

LA LITERATURA NEGRO-AFRICANA ESCRITA EN LENGUA FRANCESA

SEGUNDA PARTE

LA LITERATURA NEGRO-AFRICANA ESCRITA EN LENGUA FRANCESA

Antes de abordar la realidad de esta literatura negro-africana escrita, comenzaremos por definir lo que entendemos por negro-africano para centrar así los límites de este apartado.

El término "negro-africano" es usual en nuestros días. Sin embargo no hace muchos años la crítica se planteaba este problema terminológico, y de ahí el uso del adjetivo que habría de calificar esta literatura-escrita-realizada, proveniente de otras latitudes geográficas y culturales.

En 1957 el escritor alemán J. Jahn publica *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, controvertido libro en el que califica de "neo-africana" la literatura que más tarde definiría como el resultado de fusión de la herencia negro-africana tradicional con la cultura occidental.¹ Este término también utilizó por, entre otros, Nordmann-Sellier, siempre con el de "literatura negra" (Chester, Senghor...), "literatura africana" (Gérard, N'Gando-N'Kashama...) y "literatura negro-africana" (Tiagré, Kesteloot...). Désarmand concluye esta polémica afirmando que, en definitiva, es sólo cuestión de gusto el denominarla así o en otra forma ya que, generalmente, se hace referencia a la misma reali-

CAPITULO PRIMERO

LA LITERATURA NEGRO-AFRICANA ESCRITA EN LENGUA FRANCESA

Sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'appriivoiser, avec des mots de France,
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?

L. Laleau

Antes de abordar la realidad de esta literatura negro-africana escrita, comenzaremos por definir lo que entendemos por negro-africana para centrar así los límites de este apartado.

El término "negro-africano" es usual en nuestros días. Sin embargo no hace muchos años la crítica se planteaba este problema terminológico, y debatía sobre el adjetivo que habría de calificar esta literatura-escrita-recién nacida, proveniente de otras latitudes geográficas y culturales.

En 1957 el escritor alemán J. Jahn publica *Muntu: l'homme africain et la culture néo-africaine*, controvertido libro en el que califica de "neo-africana" la literatura que más tarde definiría como el resultado de fusión de la herencia negro-africana tradicional con la cultura occidental.¹ Este término también utilizado por, entre otros, Nordmann-Seiler, alterna con el de "literatura negra" (Chevrier, Senghor...), "literatura africana" (Gérard, N'Gandu-N'Kashama...) y "literatura negro-africana" (Traoré, Kesteloot...). Désalmand concluye esta polémica afirmando que, en definitiva, es sólo cuestión de gustos el denominarla de una u otra forma ya que, generalmente, se hace referencia a la misma mani-

(1).- Cfr. JAHN (1969)

festación cultural.²

A pesar de ello, creemos conveniente justificar la elección del término empleado en nuestro trabajo.

Hablar de literatura africana o neo-africana puede llevar, a nuestro entender, a confusión ya que es delimitar geográficamente esta producción al continente africano, englobando así al mundo árabe, culturalmente distinto. Por otra parte, el término literatura negra nos hace pensar en una demarcación exclusivamente racial que nos obligaría a incluir la literatura de Nueva Guinea, por ejemplo.

Por literatura negro-africana entendemos, pues, la producción que es manifestación y parte integrante de la civilización africana aunque provenga de un medio cultural o geográficamente distinto (Estados Unidos, Haití, Cuba...) ya que, a pesar del espacio e incluso del tiempo-remontémonos a la diáspora negra- conserva sus caracteres originarios y traduce los sentimientos, vivencias y problemas del hombre negro de origen africano.³

Otro límite nos viene impuesto por la especificidad del título de este trabajo: en todo momento nos referimos únicamente a la literatura negro-africana del área francófona;⁴ literatura cuyos inicios vienen favorecidos por el movimiento de la Negritud, del que hablaremos en su momento. Aquí recordaremos sólo que la toma de conciencia y reivindicación de los valores culturales propios que constituían la base del movimiento de la Negritud, es un fenómeno

(2).- Cfr. DESALMAND (1981), pp. 4-5.

Sin embargo, esta polémica se prolonga hasta nuestro días; en este sentido, el mismo Diop afirmaba recientemente:

S'il existe une littérature africaine (ou négro-africaine) et des littératures nationales en Afrique, elles doivent être écrites sans doute en Swahili. De Saint-Louis du Sénégal à Lubumbashi, je ne connais ou n'ai entendu parler que d'écrivains africains dont les livres sont en français, portugais ou anglais. Pour moi, il n'y a donc ni littérature africaine ni nationale. En somme je préfère l'appellation "Auteurs Africains de langue -ou d'Expression- Française, Portugaise, Anglaise..." (MAGNIER (1985), p.68)

(3).-Cfr. KESTELOOT (1967), pp.5-6 y DESALMAND (1982), p.23

(4).- Curiosamente la terminología es siempre una cuestión muy debatida en la reciente crítica africana. Aclaremos, pues, que nuestra opción, al denominar esta literatura "en lengua francesa", se basa en razones similares a las de Gassama:

Nous avons dit: *de langue française* au lieu *d'expression française*. La nuance en est importante. Car si nous nous sommes saisis d'une langue étrangère pour pénétrer et sonder les couches les plus intimes de notre être, nous nous sommes servis d'un module dont les contours n'ont pas toujours trahi les manières de sentir, d'observer et de transmettre. (GASSAMA (1981), p. 73)

exclusivo del área francófona. En el área anglófona no se conoce una tendencia parecida quizás porque la política colonial de ambos países fue totalmente distinta. Para Inglaterra, la base de su política colonial fue el factor económico; la lengua y la cultura de la metrópolis no tuvieron una implantación en el continente africano. Sin embargo, la política francesa tenía otro enfoque, definido con el término de asimilación; asimilación de la lengua, de la enseñanza y todo tipo de manifestación cultural que, después de las independencias, pasó a formar el bloque de la francofonía.

La diferente actitud, de las dos grandes áreas africanas, queda claramente reflejada en la ya famosa frase del Nobel, Soyinka, preguntado a cerca del movimiento de la Negritud: "Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute". Con esta frase se hace patente la realidad: los negros-africanos de la zona de dominación inglesa no tuvieron la inquietud de reencontrar su pasado porque nunca lo perdieron, mientras que los del área francófona se vieron obligados a desprenderse de los valores, con que la política asimilacionista francesa los había educado, para buscar su propia identidad.⁵

Con respecto al fenómeno de la lengua, el planteamiento y los resultados corren paralelos: el inglés de las colonias era sólo el vehículo de comunicación: comprender y hacerse comprender era el único objetivo. Es cierto que a la hora de la difusión, los libros escritos en lenguas europeas tienen más alcance de ventas, y que, evidentemente, los autores africanos de expresión inglesa tienen más dificultades para escribir en un inglés literario⁶; pero también es cierto que la realidad africana queda mejor descrita en el *pidgin-english* cargado de elementos gramaticales y lexicales provenientes de las lenguas vernáculas.⁷

Mucho se ha escrito sobre la francofonía y la expansión de la lengua francesa,⁸ como también ha sido un tema largamente debatido la controversia lengua vernácula/lengua oficial (francés), sobre todo en medios intelectuales africanos de después de la 2ª guerra mundial. El segundo Congreso de Escritores y Artistas Negros, celebrado en Roma en 1959, invita, a través de la Subcomisión de Lingüística a los jóvenes investigadores africanos a estudiar seriamente la

(5).- Cfr. CONDE (1982), p.30

(6).- L'auteur anglophone qui décrit non seulement des idées mais la réalité africaine: les menus détails de tous les jours, les scènes du marché, la palabre au village, les discours politiques en ville; cet auteur africain donc, qui décide de s'exprimer en anglais, a bien plus de difficultés que son collègue qui a appris le français avec toutes ses nuances. (NORDMANN-SEILER (1976), pp. 49-50)

(7).- A propósito de este tema, en el área que nos ocupa, Cfr. CALVET (1969)

(8).- En este sentido nos parece interesante el trabajo de BLANCPAIN (1976) por el resumen que hace de la cuestión.

cuestión africana y buscar los rasgos comunes a las múltiples lenguas para determinar, así, la más universal y, por tanto, válida para el mayor número de africanos. De esta forma se proponen que ninguna lengua extranjera sea portavoz del Africa independiente.⁹

Pero este congreso no significa el final de la polémica; muy al contrario, la ya célebre frase de Senghor: "je pense en nègre, mais je m'exprime en français", provocaría múltiples y diversas opiniones. Desde Fanon y Sartre hasta nuestros días,¹⁰ el problema sigue vigente. Algunos autores, como Senghor, son incondicionales de la lengua francesa; otros, como Chenet o Morsy, denuncian frontalmente la imposición lingüística a la que han sido sometidos. Finalmente un tercer grupo adopta una posición más realista:

Il faut se faire à cette raison: nous sommes déjà embarqués dans la culture française et il n'est point question de se déprendre ou de revenir en arrière. Il s'agirait plutôt d'aller de l'avant; car qu'on le veuille ou non, la vie a joué avec les hommes et leurs habitudes, et nous ne pouvons pas nier ni "casser" nos nouvelles structures mentales, façonnés que nous sommes par un long compagnonnage avec les Français et par la culture française.¹¹

No entraremos en esta polémica ya que el objetivo de nuestro trabajo no incluye el aspecto sociológico de la producción literaria africana. Hemos pretendido, sólo, esbozar otro de los puntos conflictivos de esta literatura que, de momento, se sigue expresando en francés, sigue empleado la lengua de colonización para denunciar los desgastes que esta colonización produjo. En palabras de Chevrier:

Et finalement, puisque le prudent Sancho Pança chemine rarement sans l'intrépide Don Quichotte, on peut estimer qu'une littérature de protestation, engagée dans la dénonciation de l'injustice et de l'arbitraire trouvera toujours à s'employer dans une Afrique qui n'a pas fini de faire parler d'elle et qui, sans doute, pour longtemps encore, le fera en français.¹²

(9).- Cfr. LECHERBONNIER (1977), p.78.

(10).-El problema de la expresión lingüística se une, actualmente, al del concepto de nacionalidad y literaturas nacionales. A este propósito Cfr., los números 83, 84 y 85 de *Notre Librairie* (1986) que tienen como tema monográfico *Littératures Nationales*.

(11).-Desportes cit. por CHEVRIER (1980), p.39

(12).-*Id.*, p.51

Prolegómenos e inicio de la literatura negro-africana escrita: “Légitime Défense” y “L'Etudiant Noir”

Aunque date de siglos la existencia de autores africanos que se han expresado en lenguas europeas -los dos primeros de estos escritores se registran según Jahn a principios del s.XVI-sin embargo es éste un hecho aislado en la historia, sin repercusión en la literatura africana.

A partir del s.XIX es cuando se consolida el establecimiento europeo en Africa. Con la colonización llegan las escuelas y las misiones y surge una nueva clase de africanos: aquellos que aprenden a expresarse en una lengua europea. Ya en 1808, el abad Henri Grégoire publica *De la littérature des nègres* en donde cita, para probar la igualdad intelectual de las razas, una serie de autores negros. Pero aunque fuesen africanos y escribieran sobre Africa, estos escritores del s.XIX e incluso los de principios del XX no hacían literatura africana: pensaban y escribían como europeos, en el mejor de los casos; en el peor de ellos, estaban obligados a seguir las directrices marcadas por los misioneros y/o colonizadores en general, si querían que sus obras viesan la luz algún día. Es ésta, pues, una literatura manipulada que sólo esporádicamente deja traslucir algo del alma africana como el caso de la célebre novela de T. Mofolo, *Chaka* publicada en 1925 en la que, a pesar de ajustarse plenamente a un plan y modelo europeos, descubrimos técnicas de composición propias a la literatura tradicional africana: repeticiones rítmicas, cantos, máximas....

Mientras tanto, Europa en general y Francia en particular, imbuida de romanticismo e impregnada aún por el espíritu rousseauiano, dirige sus ojos a Africa con la añoranza del paraíso perdido a causa de la racionalidad occidental, y encuentra en el africano la realización del mito del “bon sauvage”, hombre natural sin normas, ni cultura, ni sociedad establecida. Este exotismo romántico se desplaza a Oriente hacia 1840 y a fines de este siglo, las novelas de Jules Verne y revistas como *Le Tour du Monde* o *Quinzaine coloniale* dan lugar al nacimiento de un exotismo colonial que durará hasta la 1ª guerra mundial. La imagen del colonizador y explorador abnegados que ofrecen su vida, en medio de dificultades y peligros, por extender el imperio y la cultura es el centro de esta corriente novelística colonial que ignora el verdadero continente y deja de lado al que sería su personaje central: el colonizado; cuando recurre a él, sólo será con tópicos fáciles y pintorescos que no harán sino deformar por mucho tiempo la imagen de la realidad africana.¹³

(13).-Esta realidad africana cuya mitificación por parte de autores como Loti tuvo consecuencias nefastas, es analizada con todo detalle por FANOUDH-SIEFER (1968).

A principios del s.XX surge en Estados Unidos un movimiento de revalorización de los valores culturales negros: el Renacimiento Negro.¹⁴ Du Bois reivindica los mismos derechos que los blancos y exige que al menos una décima parte de la población negra reciba una educación universitaria. Langston Hugues irá más lejos e iniciará un auténtico movimiento de búsqueda y reconocimiento del pasado, de la originalidad negra frente a la asimilación de los valores blancos. Claude Mackay, considerado por Senghor¹⁵ como precursor de la Negritud, preconiza la vuelta al pasado al mismo tiempo que ataca radicalmente todo sistema de esclavitud o que implique inferioridad racial.

Pero lo más relevante es, como dice Lecherbonnier, ese deseo real de recuperar la voz y el ritmo africanos. Deseo que se manifiesta bajo las formas más diversas: folklore, panafricanismo, vuelta a las realidades populares, la música de Harlem... Continúa este autor con un ejemplo que plasma y perfila este Renacimiento Negro:

Le négro spiritual, chant d'évocation qui, à travers les souffrances présentes, vise à une rédemption, à une résurrection promises associe le souvenir du chant d'initiation africain à l'expérience de l'esclavage comme à l'enseignement eschatologique chrétien, tous deux annonciateurs de renaissance et de plénitude retrouvée.¹⁶

Mientras tanto en Europa nace una corriente de curiosidad por el arte negro con Matisse, Picasso, Vlaminck... En 1917 Paul Guillaume publica, con el apoyo de Apollinaire, el *Premier Album des sculptures nègres*; en 1927, Georges Hardy, su *Art nègre* y en 1930, los números 8 y 9 de *Cahiers d'art* se dedican al arte africano. Si bien es verdad que como afirma Chevrier,¹⁷ estos

(14).-A propósito del Renacimiento Negro en América (1918-1923), Makouta M'Boukou resume sus reivindicaciones mínimas:

- Rejet du racisme, de la violence et de la recherche du bonheur matériel;
 - Retour à la culture et à l'authenticité nègres dans une relation avec l'Afrique.
 - Libération de tous les peuples: libération politique, économique et culturelle.
- (MAKOUTA M'BOUKU (1980), p.17)

(15).- Claude Mackay peut être considéré, à bon droit, comme le véritable inventeur de la *Négritude*. Je ne parle pas du mot, je parle des valeurs de la *Négritude*. (SENGHOR (1964), p.116)

(16).-LECHERBONNIER (1977), p.13

(17).-Cfr. CHEVRIER (1974), p.18

A este propósito, es imprescindible consultar la obra de BLACHERE (1981) en la que analiza la influencia ejercida por el primitivismo negro en Cendrars, Apollinaire et Tzara.

artistas, pintores y escultores europeos alcanzaron una forma de expresión artística, que podríamos calificar de “africana”, aunque sin conciencia de ello y quizás sólo por un rechazo a los valores occidentales y buscando un recambio; lo cierto es que estas manifestaciones artísticas promovieron un clima de atención y de interés hacia la cultura africana. A ello contribuyeron de forma decisiva los estudios de la nueva escuela de etnología que, superando las teorías de Lévy-Bruhl y de Spengler, logró presentar con objetividad y realismo la cultura de los pueblos llamados primitivos. En este sentido tenemos que recordar la obra de Léo Frobenius¹⁸ y Maurice Delafosse.¹⁹ Sus estudios ilusionan y llenan de entusiasmo a los jóvenes estudiantes negros, al tiempo que abren camino a una crítica más directa; crítica que se suma a la de escritores como André Gide que, en su *Voyage au Congo* (1927) y en *Retour du Tchad* (1928), denuncia la explotación de los negros, o Michel Leiris que con *L’Afrique fantôme* (1934) reflexiona sobre las diferencias entre las culturas y sobre la necesidad de devolver a los africanos su dignidad menoscabada.

En 1922 en medio de este clima generalizado de expectación hacia los valores negros, el premio Goncourt es concedido al antillano René Maran por su novela *Batouala*. La concesión de este premio que provocó una gran polémica, contribuyó sin embargo a que el mundo entero prestase atención a la realidad africana que se hacía patente. Por primera vez un negro, en Francia y desde Francia, se atrevía a denunciar la colonización y a manifestar abiertamente el gran aspecto ignorado, el sentir del colonizado hacia la ocupación:

J’ai montré les noirs tels qu’ils étaient et n’ai point voulu faire de polémique.²⁰

A pesar de ser éste un autor occidentalizado que ha asimilado la cultura francesa y cuya obra no tiene como objetivo ni inspiración la vuelta al pasado ni a los valores tradicionales negros, ni mucho menos la intención de dar soluciones, sin embargo, como afirma Kesteloot “avec *Batouala*, quelque chose avait

(18).-FROBENIUS (1936)

(19).-DELAFOSSÉ (1922) Y (1927)

(20).-Entrevista con René Maran llevada a cabo y citada por KESTELOOT (1963), p.85

changé pour les hommes de couleur!”²¹ René Maran no dió soluciones pero planteó el problema convirtiéndose así en uno de los precursores de la Negritud y definiendo, al mismo tiempo, la fase inicial de una literatura que empieza su andadura entre balbuceos imitadores para llegar a ser un grito diferenciador y reivindicador de la cultura negro-africana.²²

La resonancia de este acontecimiento se hizo sentir: el Renacimiento Negro viajó de Harlem al Barrio Latino y sus ecos se oyeron allí donde era de esperar, en aquellos grupos de estudiantes negros que, en París, lejos de sus hogares y de sus raíces, se formaban en los centros franceses; allí asimilaban la cultura occidental al tiempo que comenzaban a sentir la necesidad imperiosa de encontrar un punto de referencia propio.

A pesar de su educación, se sienten y reconocen diferentes de aquellos europeos a los que están destinados a imitar. Y esta diferencia, lejos de ser un problema para ellos, es una promesa para el futuro. A este respecto René Ménéil afirma:

Le phénomène de l'oppression culturelle inséparable du colonialisme va déterminer dans chaque pays colonisé un refoulement de l'âme nationale propre (histoire, religion, coutumes) pour introduire dans cette collectivité ce que nous appellerons "l'âme - de - l'autre-métropolitaine". D'où la dépersonnalisation et l'aliénation. Je me vois étranger, je me vois exotique, pourquoi? Je suis "exotique-pour-moi" parce que mon regard sur moi, c'est le regard du Blanc devenu mien après trois siècles de conditionnement colonial.²³

En 1932, apoyados por un grupo de estudiantes antillanos, los martinicanos Etienne Léro, René Ménéil y Jules Monneront publican el primer y único número de la revista *Légitime Défense*. En él reivindican su diferencia racial y acusan a la burguesía antillana -generalmente mulata- de asimilarse al sistema

(21).-Id., p.84.

En efecto, en este mismo sentido que apunta Kesteloot, se definen numerosos autores; citemos, como ejemplo, las palabras de Tougas:

L'histoire du demi-siècle qui a suivi la publication en 1921 de *Batouala*, son chef-d'oeuvre, fait de René Maran un précurseur. L'infléchissement qu'il réussit à donner à son style pour qu'il reflétât l'âme du continent africain et l'humanité profonde des Noirs se révéla une voie royale sur laquelle ses épigones n'ont eu qu'à s'engager. (TOUGAS (1973), p.64)

(22).-Para todo lo referente a este período, *Cfr.*, entre otros, KESTELOOT(1963), CHEVRIER (1968) y CORNEVIN (1976)

(23).-MENIL (1959), p.139

capitalista occidental y ser continuadora de la explotación de los negros. Sin embargo, salvo Etienne Léro, este grupo estaba compuesto precisamente por jóvenes mulatos pertenecientes a esa burguesía contestada: hijos de funcionarios o becarios del gobierno que se vieron amenazados con perder su situación privilegiada en París. Era la primera señal de triunfo.

La reivindicación racial extiende el campo de acción de esta revista y le asegura la audiencia de los estudiantes africanos. Siguiendo las tesis marxistas propugnan la solidaridad de todos los negros, en tanto que oprimidos, para luchar contra las estructuras económicas y sociales mantenedoras del sistema.

La adhesión al comunismo, a cuya disciplina dicen someterse en el "Avertissement" de *Légitime Défense*, es fácilmente comprensible ya que el Partido Comunista es el único, en este momento, en denunciar las condiciones de explotación en la que viven los negros, equiparándolos, por este tratamiento, al proletariado de cualquier país y raza. En esta línea hay que tener en cuenta también la influencia ejercida en este grupo por los haitianos Jacques Roumain y Jean-François Brière, así como la de los poetas negro-africanos como Langston Hughes o afro-cubanos como Nicolás Guillén, militantes unos y simpatizantes otros de esta ideología.²⁴

Pero a estas razones de orden interno: prestigio de la III^a Internacional, interés del Partido por los negros y el ejemplo de sus predecesores, habría que añadir otra razón para la inclinación del grupo a las tesis marxistas como era la situación social por la que atraviesa la Martinica y que es descrita en la revista, en el artículo de Quitmann, "Le Paradis sur Terre".

En el plano literario, el grupo de Etienne Léro acusa a la literatura antillana de ser una simple imitadora de los moldes occidentales; este mimetismo es considerado como un sentimiento de inferioridad ante el "blanco", un deseo de producir lo mismo para identificarse con él. Reivindican pues una literatura negra, una vuelta a los fondos tradicionales y se sienten, en tanto que poetas, llamados y destinados a la gran misión redentora de su pueblo.

Estos jóvenes defienden una literatura negra y sin embargo, los textos que aparecen en esta revista están compuestos siguiendo las técnicas surrealistas y no reflejan en absoluto lo que podríamos llamar un estilo africano. Incluso el título, *Légitime Défense*, le fue tomado a Breton de una obra publicada en septiembre de 1926 en favor del comunismo pero contra los órganos del Partido en Francia, obra que retiraría más tarde a sugerencia de este último.

De la misma forma que no es de extrañar la adhesión del grupo *Légitime Défense* al Partido Comunista, tampoco lo ha de ser la adopción del Surrealismo

(24).-Cfr., a propósito de la influencia de la ideología marxista en el grupo de *Légitime Défense* y su posterior evolución, el capítulo IX, de MAKOUTA M'BOUKOU (1980).

como credo literario. Este movimiento que se enfrentaría a todos los moldes y clichés occidentales, poniendo en cuestión los conceptos de Arte, Belleza y Verdad, era la mejor arma contra la literatura antillana de la época. Cansados de la imitación fiel de modelos que no se adecuaban a su sensibilidad ni a su realidad, estos jóvenes encuentran en el surrealismo la fuerza de la ruptura. Era la revolución literaria, la liberación del estilo y de la imaginación:

La pensée, la sensibilité, l'imagination s'étaient forgées des lois qui avaient fini par les étouffer. Les surréalistes en firent table rase pour retrouver la sincérité.²⁵

Sinceridad y ruptura no sólo en el aspecto literario, sino dentro del marco de un compromiso político. En este sentido y bajo este prisma, los surrealistas enfocan la realidad negra y, asistiendo a la Anti-Exposición Colonial demuestran que "tout intérêt pour les réalités d'outre-mer ne prend sens que dans un projet éthique et politique".²⁶

La poesía, para los surrealistas, estaba destinada a renovar el conocimiento y la vida ya que "le surréalisme (...) voudra être instrument d'action aussi bien que de connaissance".²⁷ Y aquellos jóvenes estudiantes, venidos de países colonizados y sujetos a decadentes valores occidentales, se unieron a las filas del surrealismo que era, en definitiva, la lucha por sus propios intereses: la Independencia.²⁸

Cuarenta y seis años después, René Ménéil prologa la reedición del único número de esta revista que resume de la siguiente manera:

C'est ainsi que n'ayant pu ressentir l'unité du monde de la vie matérielle (économie, question sociale, politique) et du monde de l'imaginaire (la rêverie poétique) - nous nous accommodions dans *Légitime-Défense* d'une disjonction qui sera chocante pour nous, après coup. D'une part, nous prenions en compte la société coloniale

(25).-ALBERES (1959), p.168

(26).-LECHERBONNIER (1977), p.19

(27).-ALBERES (1959), p.85

(28).- Absolument anticonformiste, le Surréalisme a réhabilité les facultés humaines jusque-là méprisées et s'est violemment attaqué à des facultés par lesquelles on croyait avoir bâti le meilleur des mondes. La naissance d'un mouvement comme le Surréalisme marque bien la faillite de l'humanisme occidental, sans cesse dénoncé par les poètes nègres de langue française. Toute révolte contre le pouvoir établi cherche à inquiéter une conscience endormie sur des acquis qui lui paraissent définitifs alors qu'ils sont tout simplement provisoires. (GASSAMA (1978), p. 75)

antillaise et nous en faisons une critique et une description réalistes. Mais, d'autre part, nous produisions des poèmes sans enracinement dans cette société, des poèmes de nulle part, des poèmes de personne.²⁹

La falta de recursos, las amenazas del gobierno, la suspensión de becas y quizás la falta de una cierta coherencia interna como se desprende de las palabras de René Ménil, hicieron que el segundo número nunca viese la luz. Pero el grupo siguió reuniéndose y publicando en otras revistas, sentando las bases de lo que a partir de 1939 se llamaría Negritud, movimiento que reunió a todos los estudiantes negros bajo la dirección del senegalés Léopold Sédar Senghor, del martinicano Aimé Césaire y del guayanés León Damas. Sus problemas y pretensiones aparecen recogidos en un periódico, *L'Étudiant Noir*, que aparece por primera vez en 1934 y que es definido por León Damas como

journal corporatif et de combat avec pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d'être un étudiant essentiellement martiniquais, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir.³⁰

En una carta dirigida a L. Kesteloot³¹ en febrero de 1960, Senghor puntualiza las diferencias existentes entre *L'Étudiant Noir* y *Légitime Défense*, revistas que representaban las dos tendencias políticas entre las que se dividían los estudiantes del momento. A pesar de los lazos que unían al grupo de *L'Étudiant Noir* con Philippe Soupault y Robert Desnos, la adopción, por parte de *Légitime Défense*, del surrealismo y del comunismo fue duramente criticada.

L'Étudiant Noir afirmaba la prioridad de lo cultural sobre lo político; para ellos el aspecto político sólo era una parte del todo cultural. Por otra parte, Senghor pone de manifiesto que *Légitime Défense*, a pesar de su carácter revolucionario y anticolonialista, en ningún momento preconizaba la independencia de las colonias. Comunismo y surrealismo seguían siendo valores occidentales sólo que contemporáneos y no tradicionales.

A partir de este momento, el surrealismo será considerado como un medio pasajero al servicio de una búsqueda original; búsqueda órfica que los impulsa a escuchar, transcribir, recrear la Palabra tradicional en la que Africa vive inmersa, tomando como referencia las manifestaciones de esa Palabra en una sociedad de oralidad y de las que hemos hablado en el primer apartado de

(29).-MENIL (1979)

(30).-cit. por KESTELOOT (1963), P. 91

(31).-Cfr., *Id.*, p.92

este trabajo. El surrealismo, pues, no podía ser nunca un maestro, sino un aliado en esta búsqueda³² Senghor reconoce e intenta justificar la limitada influencia del surrealismo en el grupo iniciador de la Negritud:

Nous voulions bien nous inspirer du Surréalisme, mais uniquement parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine.³³

Afirmación considerada por Makouta M'boukou como prueba de la visión incompleta que de la poesía y de las lenguas africanas tiene Senghor,³⁴ pero que nosotros interpretamos como un intento de justificación "a posteriori" de la influencia que los valores occidentales, y sobre todo franceses, han ejercido siempre sobre él: su querer ser negro, sin dejar de ser francés.

Si bien es cierto que existen múltiples interferencias entre el movimiento surrealista y el movimiento de la Negritud,³⁵ parece también evidente que el camino que sigue el incipiente y poco duradero surrealismo en Africa, que no africano, es totalmente distinto. Las Antillas, Césaire, pasaron por el surrealismo, pero una vez redescubiertos y afianzados los valores tradicionales negros, es cuando podemos afirmar que la literatura negro-africana escrita inicia su marcha. El surrealismo, pues, no fué la primera etapa de la literatura de Negritud, sino más bien la última fase de la asimilación occidental.

(32).-Para un más amplio desarrollo de esta cuestión, *cf.* DIAZ NARBONA (1986 b.)

(33).-Estas palabras de Senghor pronunciadas en la carta destinada a Kesteloot a la que hacíamos referencia (*cf.* KESTELOOT (1963), p.94), han sido reiteradas y desarrolladas en varios de sus escritos:

Et puis vinrent (...) les surréalistes, qui ne se contentèrent pas de mettre à sac le jardin à la française du *poème-discours*. Ils firent sauter tous les mots-gonds, pour nous livrer des poèmes nus, haletant du rythme même de l'âme. Ils avaient retrouvé la *syntaxe nègre de juxtaposition*, où les mots, télescopés, jaillissent en flammes de métaphores: de *symboles*; le terrain, comme on le voit, était préparé pour *une poésie nègre de langue française*. (SENGHOR (1964), p.362)

(34).- Senghor a raison de déclarer que le négro-africain est poète par nature; mais il se trompe quand il croit que l'une des raisons de cette "nature" est le fait que sa langue ignore les mots-outils, les mots grammaticaux, et fait essentiellement appel à la syntaxe de juxtaposition (...) D'autre part, la poésie négro-africaine n'est pas, dans sa totalité apparentée au surréalisme. Ceci montre simplement que Senghor a une vision incomplète de la poésie négro-africaine. (MAKOUTA M'BOUKOU (1980), p.177)

(35).-Para un estudio concreto de las conexiones entre ambos movimientos, *cf.* GASSAMA (1978), pp.74-104

A partir de este momento se puede hablar de una verdadera revolución cultural y del nacimiento del Movimiento de la Negritud:

Al tamtam de guerra de Césaire respondía la lira de Senghor, la trompeta de Dadié y de Birago Diop, los címbalos caribeños de Tirolien, de Paul Níger, de Paul Roumain y de León Damas, la trampa malgache de Rabemananjara. La negritud había nacido (...). Los intelectuales jugaban su papel histórico de profetas que revelaban el pulso febril de un Africa en pleno parto.³⁶

La Negritud

Aunque el término “Négritude” se asocia siempre a Senghor, sin embargo la paternidad de este neologismo se debe a Césaire³⁷ que lo emplea en su poema *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939. Algunos autores (Lecherbonnier, entre otros) sitúan no obstante su aparición hacia 1933.

Césaire define así la Negritud:

La négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir; de notre histoire et de notre culture.³⁸

Y Senghor, por su parte:

La Négritude, c'est ce que les anglophones désignent sous l'expression de “personnalité africaine” (...) (c'est) *l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir*, telles qu'elles s'expriment dans la réalité: un noeud de réalités.³⁹

(36).-KI-ZERBO (1972) 2º vol., p.718

(37).-En efecto, según afirma Kane,

Si Césaire a forgé le mot négritude et s'il lui a donné sur le plan littéraire sa plus grande charge militante, le soin de sa définition, de son illustration et aussi de sa vulgarisation, est revenu à Senghor (...); très vite, il s'est engagé dans une entreprise de vulgarisation de la nouvelle doctrine qui visait, à l'origine, à l'affirmation et à la réhabilitation de l'identité culturelle noire. (KANE (1982), p.52)

(38).-cit. por KESTELOOT (1967), p.80

(39).-SENGHOR (1964), pp.8-9

Durante largo tiempo la crítica se ha visto inmersa en el problema de la aparente contradicción entre las definiciones de los iniciadores del movimiento. Citaremos sólo dos resúmenes de esta controversia por parecernos, dentro del conjunto, los más acertados:

La contradiction apparente entre les définitions de Senghor et Césaire ne résulte donc que d'une différence de point de vue. Car, d'une part, l'esprit nègre est inséparable des valeurs nègres et, d'autre part, les valeurs nègres manifestent l'esprit nègre. La seule divergence est que, pour Senghor, le mot *négritude*, est un terme concret désignant un ensemble de *quiddités* précises tandis qu'il est, pour Césaire, un terme abstrait.⁴⁰

La définition de la Négritude semble balancer entre deux interprétations antinomiques, l'une mythique, l'autre idéologique. La première revendique avec la redécouverte du passé antécolonial, la pérennité de structures de pensée et d'une explication du monde mises à jour dans un effort de retour aux sources qui signifie la revitalisation du temps cyclique perturbé par l'intervention du temps linéaire occidental, l'autre propose des schémas d'action, un mode d'être noir et d'imposer une Négritude agressive au Blanc, en fonction de situations historiques, psycho-sociologiques, etc., communes à l'ensemble des Noirs colonisés.⁴¹

Como resultado de esta doble presentación de la Negritud, L.V. Thomas considera que existen varias series:

- une Négritude-essence / une Négritude-prise de position.
- une Négritude valable (de combat) / une Négritude mystifiante (rêveuse et contemplative).
- une Négritude épisodique et historique / une Négritude éternelle.
- une Négritude qui s'exalte et se suffit / une Négritude qui s'achève en passé.
- une Négritude tournée vers le passé / une Négritude prospective projetée dans l'avenir.⁴²

(40).-Witahnkenge cit. por CORNEVIN (1976), p.160

(41).-LECHERBONNIER (1977), pp.26-27

(42).-Id., p.28

En definitiva podríamos afirmar que el concepto de Negritud abarca las características de la cultura africana tradicional y las reacciones del hombre negro moderno ante la realidad que lo rodea: esclavismo, segregación, colonización. La Negritud podría ser también como la forma propia del negro de contemplar la realidad, verse a sí mismo y a los demás, sentir y manifestarse, es como dijo Sartre en *Orphée Noir*, "l'être-dans-le-monde du Nègre".⁴³ Es básicamente lo que distingue al negro-africano de los demás: estructuras socio-políticas, historia, religión, manifestaciones artísticas, o sea, una especificidad cultural propia.

Pero la Negritud también dió su nombre a la corriente literaria que se hizo eco de esta especificidad, reivindicando el derecho y el respeto personal y cultural del negro-africano. En este sentido, Kesteloot afirma que

(...) une *littérature* est avant tout la *manifestation d'une culture*. On n'a donc pu parler de littérature négro-africaine qu'au moment où les livres écrits par les Noirs ont exprimé leur propre culture et non plus celle de leurs maîtres occidentaux. Or cette désaliénation de l'expression littéraire n'a pu se faire, chez les Noirs, qu'à la manière d'une prise de conscience douloureuse de leur situation socio-politique.(...) La naissance de la littérature noire écrite s'est donc faite dans le "déchiement"⁴⁴

No es nuestra intención plantearnos aquí la definición o el concepto de literatura ni de cultura; sólo recordaremos que, existen momentos en la historia en los que la producción literaria está sometida, más o menos voluntariamente, a esquemas o moldes ideológicos contrarios a la realidad socio-política del momento, y ello no quiere decir que dicha producción no sea literatura. El caso concreto que nos ocupa es un hecho claro de aculturación y estamos de acuerdo en reconocer que la auténtica literatura de negritud o negro-africana nace a raíz de la toma de conciencia por parte del hombre negro; sin embargo no nos atrevemos a excluir de la historia de la literatura africana novelas como *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo o *Karim* (1935) de Ousmane Socé que si bien no traducen los fondos culturales propios ni reivindican su búsqueda, forman parte de un periodo concreto de la historia del Continente: el de su dominación y colonización a todos los niveles; de igual forma expresan la presencia del mito europeo, de la madre -Francia- como es el caso de *Force-Bonté* - que subyuga al

(43).-SARTRE (1948), p.XXIX

(44).-KESTELOOT (1967), p.7

colonizado, marcándole un modelo a seguir. Sería esta una literatura colonizada, pero siempre literatura.⁴⁵ Podríamos denominar esta fase, el periodo colonial de la literatura negro-africana.⁴⁶ Este periodo iría desde un semi-mutismo a la imitación más o menos consciente de los modelos europeos, para llegar después a la reivindicación de los valores propios.

La literatura de Negritud tendrá, pues, como principal característica la adquisición de un compromiso no sólo de reivindicación cultural, sino fundamentalmente político. La toma de conciencia de la identificación cultural pasa por la toma de conciencia de la situación política en que se encuentran estos pueblos: el espacio y los bienes materiales incautados, la moral y la religión suplantadas, las instituciones e incluso las lenguas menospreciadas y sustituidas por otras ajenas, todo un proceso de “violación de la identidad negro-africana”⁴⁷ que debe ser combatido. Tras la aceptación del hecho real de la colonización y de sus consecuencias, surge un periodo de tensiones en el que aparecen -en el terreno de la literatura- una serie de cambios que reflejan el avance de la toma de conciencia: antes, los intelectuales africanos eran “consumidores”, ahora producen. Los géneros tradicionales dejan paso a la novela, el relato y los ensayos. El público al que iban dirigidas las obras era, en un primer momento, el colonizador, ya fuese para agradarle o denunciarlo, ahora la obra se dirige al pueblo africano. La literatura ha cambiado, convirtiéndose en una literatura nacional, “une littérature de combat”.⁴⁸

L'Étudiant Noir sólo tuvo seis números. La guerra interrumpió su publicación pero no las reuniones del grupo de escritores y artistas preocupados por la negritud. En 1947, el senegalés Alioune Diop fundó la revista *Présence Africaine* que se convertiría en el órgano portavoz del mundo negro no sólo en

(45).-En este sentido nos parece conveniente apuntar que antes de *Force-Bonté*, habían sido ya publicadas dos novelas de escritores senegaleses: *Les trois volontés de Malic* de Akmadou Mapaté Diagne en 1920, y *Le Réprouvé*, en 1925, de Massyla Diop, hermano mayor del autor que nos ocupa en este trabajo.

(46).-AGBLEMAGNON (1971), pp. 111-114

(47).-Cfr. MIA-MUSUNDA (1976) donde se analiza, en profundidad, los resultados del proceso de aculturación sufrido por las sociedades africanas.

(48).- C'est seulement à partir de ce moment que l'on peut parler de littérature nationale. Il y a, au niveau de la création littéraire, reprise et clarification de thèmes typiquement nationalistes. C'est la littérature de combat proprement dite, en ce sens qu'elle invoque tout un peuple à la lutte pour l'existence nationale. Littérature de combat, parce qu'elle informe la conscience nationale, lui donne contours et lui ouvre de nouvelles et illimitées perspectives. Littérature de combat, parce qu'elle est volonté temporalisée. (FANON (1959), pp.84-85)

En este sentido, *cfr.*, entre otros, MOURALIS (1983)

Europa sino también en Africa. La aparición de su primer número en París y Dakar simultáneamente dejaba clara constancia de este deseo.

El principal objetivo de la revista no era el político sino el cultural: la afirmación de la presencia negra. Pero ahondar en la cultura africana no podía hacerse sin pasar por el filtro político: la colonización es un hecho político que conlleva la aculturación de un pueblo. Un compromiso cultural en este momento y desde esta perspectiva, es un acto político de compromiso de lucha contra el colonizador. Césaire lo expresa claramente desde la tribuna de *Présence Africaine*:

Un régime politique et social qui supprime l'auto-détermination d'un peuple, tue en même temps la puissance créatrice de ce peuple.

Ou ce qui revient au même que partout où il y a eu colonisation, des peuples entiers ont été vidés de leur culture, vidés de toute culture.⁴⁹

Y más tarde dirá:

Dans la société coloniale, il n'y a pas seulement une hiérarchie *maître et serviteur*. Il y a aussi, implicite, une hiérarchie *créateur et consommateur*.

Le créateur des valeurs culturelles, en bonne colonisation, c'est le colonisateur. Et le consommateur, c'est le colonisé (...) Or la création culturelle, précisément parce qu'elle est création, dérange. Elle bouleverse (...) Et dans la même mesure où elle est dangereuse pour le colonisateur, elle est rassurante au sens propre du mot pour le colonisé, je veux dire qu'elle fait contrepoids au complexe d'infériorité dont 'est la mission de toute colonisation que de l'instiller au colonisé.

Et voilà pourquoi il faut créer. (...) Certains ont pu dire que l'écrivain est un ingénieur d'âmes. Nous, dans la conjoncture où nous sommes, nous sommes des *propagateurs d'âmes*, des multiplicateurs d'âmes, et à la limite, des *inventeurs d'âmes*.⁵⁰

Sin embargo, aunque el aspecto político ocupa un lugar muy importante en esta revista, el cultural es el que ha gozado siempre del papel preponderante. A través de *Présence Africaine*, se han dado a conocer todos los grandes escritores africanos no sólo del área francófona sino también aquellos de expresión inglesa e incluso los del continente americano. Ha sido y es el punto

(49).-CESAIRE (1957), p.194

(50).-CESAIRE (1959), p.118

de encuentro y confrontación de todos los intelectuales negros, sea cual fuere su campo de investigación, desde las literaturas tradicionales, al vudú, jazz, etc.

Esta revista contaba con la colaboración de personalidades como Paul Nizer, Tirolien, Dadié, Rabemananjara; en Francia fue patrocinada por Gide, Sartre, Leiris y Balandier, entre otros, y finalmente por cuatro escritores negros de fama reconocida ya en este momento: Senghor, Césaire, Richard Wright y Pual Hazoumé.

Alioune Diop, animado por la aceptación y buena marcha de la revista fundó la Editorial del mismo nombre e idénticos canales de difusión, así como la S.A.C. (Société Africaine de Culture) que, entre otras tantas actividades, organizó los dos Congresos Internacionales de Escritores y Artistas Negros (París, 1956 y Roma, 1959) y el Festival mundial de Artes Negras, en Dakar, 1966.

Unos meses después de la aparición de *Presence Africaine*, Senghor publicó su *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. En ella recogió los poemas más auténticos, violenta y decididamente “no franceses”. Esta antología marcó el verdadero nacimiento de la literatura de negritud: con ella la literatura negro-africana se adentraba en la sociedad europea al tiempo que exigía y provocaba la ruptura con el hábito de considerar como “francesa” toda literatura escrita en francés. Esta antología significó, pues, una separación de Europa y una afirmación de la independencia negra. Sartre, que prologó esta obra, lo vio y expresó con claridad:

Si pourtant ces poèmes nous donnent de la honte, c'est sans y penser: ils n'ont pas été écrits pour nous; tous ceux, colons et complices, qui ouvriront ce livre, croiront lire, par-dessus une épaule, des lettres qui ne leur sont pas destinées. C'est aux noirs que ces noirs s'adressent et c'est pour leur parler des noirs; leur poésie n'est ni satirique ni impérialiste: c'est une prise de conscience.⁵¹

Aunque *Orphée Noir*, el prólogo de Sartre, contribuyó sin duda al reconocimiento y prestigio del movimiento de la Negritud y de esta literatura, también dio origen a una nueva polémica sobre la Negritud. Al destacar fundamentalmente los aspectos de rechazo hacia la situación colonial, este movimiento quedaría reducido al resultado del enfrentamiento entre dos razas, “un racisme antiraciste”, lo que nos llevaría a pensar que la Negritud desaparecería en el momento en que este enfrentamiento se eliminase, o lo que es lo mismo, cuando la colonización se aboliese para dar paso a la independencia.

(51).-SARTRE (1948), p.XI

Sartre olvidaba que la Negritud abarcaba mucho más: su base era enfrentarse al mundo blanco para diferenciarse de él propugnando la cultura común a todos los negros de Africa.⁵²

A partir de este momento lo “negro” deja de ser una adjetivación de carácter peyorativo,⁵³ para convertirse en la expresión de una realidad que encuentra su vía en la producción artística, fundamentalmente en la literatura. Así pues la literatura universal recibirá en sus filas temas que nunca había tratado: la nostalgia de Africa, la destrucción de su civilización, la añoranza del pasado, todo lo que constituye el sentimiento negro. Esta temática, al igual que sucede con la concepción de la Negritud, se irá forjando y evolucionando hasta 1960, año de las independencias. En este sentido, aunque sin marcar límites de fechas, es ya clásica la clasificación que L.V. Thomas hace de la Negritud en tanto que movimiento literario:

La Négritude douloureuse:

Le poète noir, dans un effort de communion avec son peuple et de dépouillement maximal, souffre la passion de la “négraille” torturée par l'histoire. Peur de perdre sa culture et son âme dans le contact avec l'Occident et ses techniques. Angoisse.

La Négritude agressive:

Révolte, reniement de la raison, du Dieu blanc, de la Beauté occidentale, des langues européennes. Revendication de la race jusqu'à ses carences. Exutoire verbal et exorcisme magique. Mais au fond un terrible désarroi.

La Négritude sereine:

Attitude constructive de réconciliation dialectique. Le désir d'accéder à une culture de l'universel. Inutilité de proclamer sans cesse sa Négritude évidente dans la conduite et les moeurs de tout Africain. Un fond solide et tranquille.

La Négritude triomphante:

Revendication de la paternité de la civilisation. Une “surcompensation idéalisante”. Un véritable messianisme.⁵⁴

(52).-A propósito de *Orphée Noir*, el prólogo de Sartre, cfr. METELLUS (1979)

(53).-Con carácter puramente anecdótico, reproducimos la serie de expresiones citada por Monteil en donde queda clara la connotación peyorativa del término “negro”:

Liste noire, marché noir, masse noire, âme noire, noir dessein, froid noir, point noir, bête noire, oeil (regard) noir, nuage noir, nuit noir, chambre noire, rumeur noire, noir chagrin, pensées noires, noirs soupçons, noir envie, tache noire, noirs couleurs, broyer du noir, pousser au noir, voir tout en noir, dans le noir. (MONTEIL (1980), p.51)

(54).-Citado y comentado por LECHERBONNIER (1977), p.35

Dicha evolución será, no obstante, abordada aquí desde un breve repaso cronológico de los géneros literarios⁵⁵ que, con los condicionamientos propios de cada uno, muestran las modificaciones de esta temática, núcleo de cohesión y fundamento de esta literatura.

Géneros y etapas de la literatura negro-africana escrita

En la literatura negro-africana escrita podemos distinguir fundamentalmente tres periodos: antes, alrededor y después de 1960, fecha de inicio de las independencias.

En la primera fase, hasta 1960, la poesía se caracteriza esencialmente por la denuncia y la rebelión. Poesía de exaltación, encuentra su fuente de inspiración en el continente humillado y olvidado y en la rehabilitación de la raza negra menospreciada; de ahí que la violencia y el odio aparezcan como temas privilegiados en esta etapa. David Diop con su obra *Coups de pilon* (1956) se convierte en el representante por excelencia de esta fase, en la que destacan también autores como Dadié, Damas, Traoré, Birago Diop...

A menudo esta poesía se caracteriza asimismo por un sentimiento de nostalgia de Africa ya que es una poesía escrita desde el extranjero por autores que se encuentran allí desde muy jóvenes o incluso desde siempre: desde la soledad y el aislamiento de la sociedad parisina, estos poetas miran a Africa y añoran sus raíces campesinas. El pasado africano es el símbolo de la felicidad perdida, cuando no destrozada, por el hecho de la colonización. Los poemas, impregnados de esta nostalgia, van más allá de ella: la evocación del "paraíso perdido" conlleva la ruptura del régimen colonial y hace renacer la esperanza de la liberación. Africa es, pues, inspiración central, Patria, Madre, origen y fundamento del "ser negro".

En esta primera etapa se encuentran con frecuencia formas métricas que siguen los modelos tradicionales franceses del silabismo y la rima (como en el caso de Dadié o Birago Diop, entre otros) a la par que observamos la influencia del movimiento surrealista, como ya hemos tenido ocasión de ver. Pero la poesía se hace eco rápidamente del objetivo de la Negritud, "le retour aux sources", que, más allá del redescubrimiento y la revalorización del pasado, trataba de insertar el empleo de las técnicas poéticas tradicionales, la expresión del ritmo y de la imagen propiamente africanos en la poesía escrita. De esta forma, ya en esta primera fase, vemos nacer una poesía que podríamos calificar de específicamente

(55).-Para el estudio de los géneros literarios que resumimos aquí, *cfr.*, entre otros, KESTELOOT (1963), CHEVRIER (1968), NORDMANN-SEILER (1976) y N'GANDU N'KASHAMA (1979)

te africana. Senghor la distingue del surrealismo europeo, al que considera únicamente empírico, frente al negro-africano, de carácter más metafísico, al que denomina “surnaturalisme”,⁵⁶ basando esta diferencia en la “analogía poética”:

Elle est d'abord sensuelle, profondément enracinée dans la subjectivité; elle transcende, cepedant, “le cadre sensible” pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l’”au-delà”.⁵⁷

Diferencia que se hace patente en el ritmo:

(...) le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du *rythme*. Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmue le cuivre en or, la parole en *Verbe*.⁵⁸

Esta poesía de denuncia, apocalíptica y profética como ha sido considerada, se encaminaba a la consecución de un orden nuevo que llegaría, en efecto, con las independencias. En esta segunda etapa, en torno a 1960 fecha de las independencias, la poesía se caracteriza fundamentalmente por ser portavoz de la filosofía de la Negritud; una Negritud triunfante que, superando la violencia y el odio, preconiza, en esta fase, un espíritu de fraternidad universal, un mundo creado por iguales, un humanismo, en definitiva, según la definición de Senghor, representante de esta corriente:

(...) notre unique souci a été de l'assumer, cette Négritude, en la vivant, et, l'ayant vécue d'en approfondir le sens. Pour la présenter, au monde, comme une pierre d'angle dans l'édification de la *civilisation de l'Universel*, qui sera l'oeuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes -ou ne sera pas.⁵⁹

Senghor, Césaire y Damas son los “clásicos” de esta etapa que sin embargo no es la más floreciente de la poesía africana, ni su producción, la representativa de todo un continente. Por otra parte el fiel seguimiento de esta filosofía de la Negritud y su implícita imposición por la editorial Présence Africaine hace que los poetas descuiden la creación poética propiamente dicha en favor del contenido filosófico.

(56).-Cfr. SENGHOR (1964), p.164

(57).-Ibid.

(58).-Id., p.221

(59).-Id., p.9

Después de la independencia, a partir de 1966 aproximadamente y hasta nuestros días, encontramos una notable evolución en la poesía africana: los escritores se dirigen directamente a su pueblo dando lugar a un abanico de literaturas nacionales. Se trata de la interiorización de la realidad cotidiana de cada país, de cada pueblo y de cada hombre; el lirismo, prácticamente ausente hasta ahora, hace su aparición: surgen un gran número de poemas que tratan de la condición humana, la vida, la muerte, el amor, la libertad. Ya no es únicamente el hombre negro el que habla sino “el hombre”. ¿Desracialización de la cultura? ¿Superación del mito de la Negritud? Nos inclinamos más a pensar que esta fase actual es la culminación del proceso de la Negritud: abandonados los modelos occidentales y revitalizados los propios, el poeta busca ahora sus vías de expresión y las técnicas poéticas apropiadas, aunque sin perder de vista la colectividad a la que pertenece y de la que se inspira; sin olvidar que el arte africano es eminentemente social y que excluido de la comunidad no tendría sentido.

En la misma línea temática y con los mismos argumentos que la poesía, nace y evoluciona la *novela* negro-africana, aunque sujeta en su devenir a los condicionamientos propios del género.⁶⁰

Para empezar debemos recordar que las primeras manifestaciones de la literatura negro-africana escrita surgen con la novela y que sin embargo es éste el único género que no existía en la literatura tradicional. Las razones de esta ausencia son de orden sociológico y literario. Por una parte, la literatura tradicional se encuentra sujeta a los condicionamientos sociales y esta sociedad es eminentemente colectiva; el individualismo no tiene cabida en ella, y la novela es un género individual que no admite la creación colectiva. Por otra parte, al tener la novela una extensión considerable, no permite la representación o narración en una sola secuencia; la trama es más complicada que la de los cuentos o relatos y a menudo el lector necesita volver atrás para releer algunos párrafos. Estos factores excluyen la posibilidad de una transmisión oral. Según Nordmann-Seiler⁶¹ la irrupción de la novela en el mundo occidental de la Edad Media fue debida, como en Africa, a una ruptura de la armonía reinante con el despertar de los consiguientes conflictos entre el individuo y el medio social. En Africa, habría que contar además con la influencia de la asimilación cultural; por ello no

(60).-Para el estudio de la evolución de la novela negro-africana de lengua francesa, *cfr.*, entre otros KANE (1982) y DIOUF (1985 a)

(61).-*Cfr.* NORDMANN-SEILER (1976), p. 63, quien, por otra parte, afirma:

Il fallait attendre le mouvement de la Négritude qui avait pour projet de battre de colonisateur avec ses propres armes, qui s'approprie le langage de l'adversaire pour le diriger contre lui et qui, par là, arrivait aussi à exprimer ses idées sous la forme apportée par l'ennemi: le roman.

es de extrañar que la novela, primer elemento de las bibliotecas coloniales e instrumento de lectura en las escuelas, fuese el modelo a seguir por el colonizado quien decidió combatir a su opresor aprovechando sus mismas armas, es decir, la lengua y la novela.

Así pues, la novela, precursora de la literatura escrita, refleja al principio los esquemas occidentales para pasar, poco a poco, a la denuncia y a las reivindicaciones propias.⁶²

En la primera fase, antes de las independencias, la novela expresa fundamentalmente la nostalgia del pasado africano y el renacimiento de las tradiciones, base de su cultura. Es un tiempo de negación, frustración y destrucción en el que se produce el nacimiento de un nuevo hombre: el intelectual. Los escritores se ven llamados a despertar la conciencia de su pueblo al tiempo que actúan de portavoces de sus sufrimientos.⁶³ Desde su postura de vanguardia, reclaman la importancia de los valores tradicionales como fundamento de su cultura. Es este un tema mayor de la novela de este periodo que empieza por demostrar la existencia de una cultura africana en contra de las tesis colonialistas. Resucitar esta cultura propia significaba además afirmar la dignidad y el honor aniquilados por la colonización.

La novela describe la vida cotidiana africana: el equilibrio entre el hombre y el grupo, del hombre y la naturaleza, entre la individualidad y las tradiciones, entre la creación y el Creador. La armonía de la sociedad tradicional queda patente en novelas como *Doguicimi* (1938) de Paul Hazoumé, *Mission terminée* (1957) de Mongo Beti, *N'gando* (1948) de P. Lomami Tshibamba, *Le regard du roi* (1954) de Camara Laye...

Pero es éste un tema que se prolongará en la denuncia y la ambigüedad existencial, resultado de la confrontación de dos culturas. Obra representante de esta confrontación será *L'aventure ambiguë* (1961) de Ch. Hamidou Kane.

El conflicto entre las dos culturas constituirá el tema que llene la novela en la época de las independencias. La denuncia inicial de la primera etapa se

(62).-Pageard, reconociendo la dificultad para la caracterización de este género en Africa, considera que

La littérature romanesque de l'Afrique Noire d'expression française se prête mal aux généralisations. La plupart des oeuvres ont une tournure et une tonalité bien personnelles. Certaines préoccupations son cependant communes à tous les romanciers: le passé colonial, la crise provoquée dans la société africaine par l'apparente réussite du rationalisme d'origine européenne, la question matrimoniale et féminine, le déséquilibre social et politique dans la société nouvelle. (PAGEARD (1979), p.71)

(63).-A propósito del papel político jugado por los intelectuales, *cfr.*, entre otros CESAIRE (1959), TOURE (1959), WILLIAMS (1959), RABEMANANJARA (1957), SENGHOR (1964)

transforma en un ataque directo y feroz a la colonización que no sólo les robó su cultura sino que, sobre todo, creó una generación traumatizada entre dos mundos.⁶⁴ Representativas de esta época son, entre otras, *Ville cruelle* (1954) y *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) de Mongo Beti, *Climbié* (1953) y *Un nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, y *O pays, mon beau peuple* (1957) de Sembène Ousmane. En esta misma línea destacaremos los ensayos de Frantz Fanon quien, desde la crisis de la conciencia africana, adoptó posiciones extremas en la lucha por la liberación del continente y cuya obra, *Peau Noire, masques blancs* (1954) y fundamentalmente *Les Damnés de la terre* (1961), fue un motor para la literatura militante.

Después de las independencias, la realidad social cambia. La novela se hace eco de los temas que preocupan a esta nueva era africana. El problema del conflicto entre dos culturas se agudiza ya que ahora, al mismo tiempo que se persigue la identidad del continente, se impone su resurgimiento y su adecuación al ritmo de la evolución histórica. La época del progreso llega a Africa creando una nueva ansiedad: esperanza en un futuro, desesperanza del presente enfrentado entre las tradiciones y ese progreso que se impone.

La conciencia política será el eje de las novelas de esta época. La independencia es contemplada en muchos casos como una falacia, un elemento más que viene a unirse al devenir histórico de opresión del africano. Akmadou Kourouma en su novela *Les soleils des indépendances* (1968) analiza esta situación para llegar a una consecuencia nada alentadora: la independencia ha significado un cambio de dominación ya que ahora no son los extranjeros quienes dominan a los africanos, sino los mismos africanos quienes dominan a sus compatriotas.

Hasta entonces la novela se había identificado de tal forma con el anticolonianismo que después de las independencias casi todos los autores desaparecen. Habrá que esperar que la nueva generación tome el relevo y exprese la nueva realidad.

En esta encrucijada se encuentra la literatura actual:

Le temps de la période postcoloniale est devenu celui de l'indétermination, des nouvelles épreuves, de l'interrogation. Mais ce temps sera aussi celui de la maturité, de la consolidation des nouveaux moyens d'expression littéraires et artistiques.

(64)-

(...) l'impérialisme culturel, qui comporte les restes dévastateurs de la subordination politique, est une force aveugle qui déprécie nos trésors traditionnels et même quelque fois nous rend honteux d'être trouvés associés avec eux en face des cultures *soi-disant* élégantes de l'Ouest. (DEI-ANANG (1959), p.10)

Cfr., también, HERSKOVITS (1960) y OKEH (1977)

ques. (...) C'est un fait que l'Afrique est passée d'une littérature des symbolismes ou du symbolisme à une littérature de connotations.⁶⁵

A pesar de la aculturación que la colonización impuso, el teatro africano se reconoce heredero de la tradición a través de la música, la danza, las leyendas. Los misioneros, concededores de la inclinación de los africanos a la teatralización, la emplearon con un fin moral y didáctico. En general, la administración colonial, siguiendo su objetivo de asimilación cultural, ponía en escena los clásicos occidentales a los que se debía imitar.

No podemos hablar del teatro africano sin aludir a la producción de la Escuela Willian-Ponty de Senegal. Este centro, fundado en 1913, tenía por objetivo la formación de aquellos africanos destinados a ocupar los puestos de responsabilidad en la administración del África Occidental Francesa. Con el objetivo de integrar a estos jóvenes en su medio, la Escuela tenía por norma que los alumnos recogiesen, durante las vacaciones, material folklórico y etnográfico en sus lugares de origen y, tras elegir un tema, al final del curso escolar se llevaba a cabo su representación teatral. De esta forma se puede decir que nace el actual teatro africano, híbrido de temas tradicionales pero con una dirección marcadamente occidental en un principio.

La primera obra, que se representó en junio de 1933, tenía por título *La dernière entrevue du roi Béhauzin et de l'explorateur Bayol*, y fue escenificada por los alumnos de Dahomey. En 1927 tuvo lugar la consagración oficial de este teatro con la gira que culminaría en la Comedia de los Campos Elíseos en París, con la obra *Sokamé*.

Los temas tratados en este teatro son reproducciones de cuadros históricos, legendarios o mitológicos, o simplemente la representación de escenas cotidianas de los pueblos aún no destruidos por la civilización. El elemento maravilloso y fantástico están presentes en todas las obras en las que dragones, serpientes y fuerzas superiores se entremezclan con el sentimiento religioso africano que nos deja entrever la misteriosa presencia de un poder sobrehumano.

Las obras se representaban en un francés claro, conciso y salpicado de expresiones populares así como de giros en dialectos locales. La música y la danza también formaban parte de la obra, lo que hacía que el público africano se sintiese atraído por un teatro en donde veía transcurrir, como en las veladas de sus aldeas, escenas de cuentos y leyendas conocidas por todos desde la infancia.

En esta primera etapa, el teatro se ve fuertemente marcado por la influencia de los misioneros o de los profesores que lo dirigían: su finalidad era

(65).- AGBLEMAGNON (1971), pp.112 y 113

eminentemente didáctica y moral, resaltando los peligros de ciertas tradiciones y costumbres, al tiempo que se exaltan las virtudes y se castigan los vicios.

En 1947 la Escuela femenina de Rufisque representa *La légende de Pokou*. Un año más tarde, con ocasión del centenario de la abolición de la esclavitud, las dos escuelas se unen para representar una obra en recuerdo de Schoelcher. A partir de este momento nacerán asociaciones teatrales por toda Africa, perpetuando el espíritu de William-Ponty.

El final de la guerra conlleva en Africa, sobre todo en la zona occidental, la aparición de la corriente política de la que ya hemos hablado. El teatro de este momento es, pues, utilizado a veces como tribuna desde la que se lanzan llamadas a acciones colectivas. Este teatro, en general, coincide con las reivindicaciones de la Negritud en los temas de sus obras: leyendas históricas, mitos tradicionales, ritos desacralizados, todo contribuye a la exaltación de las hazañas de los antepasados y a la alabanza de los orígenes aniquilados.

En la etapa de las independencias e incluso algunos años después, el teatro queda relegado a un segundo plano en la literatura del Africa Occidental Francesa que centra su producción en la novela y la poesía. Existen aún grupos ambulantes que representan obras extranjeras o sainetes cuya intención es hacer reír al tiempo que se enjuicia la sociedad colonial. El folklore adquiere más importancia y las danzas, auténtica coreografía, anulan la acción dramática. Existen intentos de creación de un nuevo teatro a partir de las tradiciones y de la denuncia de los abusos de la nueva sociedad, pero estos intentos son un hecho aislado y la tónica general es, como hemos dicho, la escasez de producción. A pesar de ello hay que resaltar algunos autores que plantean, en sus obras, el problema de la contradicción de culturas. Entre ellos destacaremos la adaptación de *Sarzan*, relato de Birago Diop, en 1955 por Lamine Diakhaté, *Mangengenge* de Albert Mongita en 1956, *Kwao Adjoba, procès du régime matriarcal en Basse Côte d'Ivoire*, en 1959, de F.J. Amon d'Aby, etc.

Tras las independencias surge en Africa un nuevo teatro que tanto en la inspiración, como en los temas y técnicas se integra cada vez más al teatro actual occidental. La vida política marca la línea de producción literaria. Los países de ideología socialista o comunista plantean un teatro didáctico y de violencia donde se ataca el colonialismo y el neo-colonialismo; su fuente de inspiración, por encima de todas, es la lucha de clases, y su objetivo fundamental, señalar el auténtico camino de la revolución. En contrapartida, en el Africa llamada "moderada" se sigue haciendo un teatro histórico y folklórico derivado del teatro de la época colonial y afianzado por las teorías de la Negritud de la vuelta al pasado.

Entre las corrientes actuales del teatro negro-africano tendremos que mencionar también el teatro "filosófico" y el experimental. El primero, cuyo objetivo es el destino del hombre, es un teatro que, lejos de las realidades del

pueblo, va dirigido fundamentalmente a una élite intelectual. El experimental es un intento de conciliar las exigencias dramáticas con la experimentación coreográfica en la que utilizan los nuevos métodos audio-visuales. Es éste un teatro dinámico e imaginativo que intenta revalorizar los mitos y sueños que implican valores humanos, a la vez que denuncia las injusticias e incoherencias de los regímenes políticos.

Funciones de la Literatura negro-africana escrita

De este breve repaso a la literatura negro-africana se desprende con facilidad el hecho de que no se trata de una literatura que nace *ex nihilo*; es el resultado de una toma de conciencia y de posición ante la realidad de la colonización. Esta literatura, en el corto periodo de 30 años aproximadamente, ha nacido y se ha formado, bajo el anhelo de la libertad, convirtiéndose en la vanguardia política de todo el continente.

J. N'damba⁶⁶ considera que son cuatro fundamentalmente las funciones que esta literatura cumple a lo largo de este período: al principio, portadora de reivindicación y denuncia, es ésta una literatura que lucha por la revalorización del negro y de su cultura: "Elle a donc au départ une *Fonction libératrice* face à la domination totale de l'Occident". En un segundo momento, el escritor no se dirige ya a su opresor sino a su pueblo para enseñarle sus valores. La Negritud fija, como objetivo fundamental, que el negro se reconozca y acepte como tal sin imitar al opresor blanco. "C'est la *fonction pédagogique*". Después de la independencia, Africa, destrozada, sin recursos para igualarse al resto del mundo y en medio de una encrucijada cultural, está llamada a caer en un pesimismo inoperante que el escritor debe disipar recurriendo al humor y a la ironía que con alguna frecuencia vemos aparecer en esta literatura, ese humor "qui consiste à ironiser sur son propre sort pour mieux le transcender". Es la función que N'damba llama *fonction ludo-protectrice*. Por último, la literatura negra tiene como misión proclamar que el Negro existe no sólo por su exposición, sino también por la oposición al otro y sobre todo por la imposición: "Il s'agit ici d'un dépassement de la fonction libératrice notée plus haut et débouchant sur une *fonction altero-vocative*. Il y a passage d'une procédure intériorisante à une procédure extériorisante".

El escritor, el "hombre de cultura" como gusta llamarlo Césaire, adquiere pues un compromiso ante su pueblo:

(66).- Cfr. N'DAMBA (1981), pp.71-79

Dans l'actuelle situation coloniale -*hic et nunc*- l'écrivain et l'artiste préparent la *bonne décolonisation* en contribuant d'ores et déjà, pour leur part, à mettre de l'ordre dans le chaos culturel.⁶⁷

De esta forma, sustraerse de tal compromiso habría sido apartarse de las líneas históricas y del contenido y objetivo de la literatura del momento.

Desde su óptica poética Rabemananjara -entre muchos otros- describe así la misión del escritor ante la problemática de su pueblo:

Inspiré, il a à se faire ou tout au moins à nourrir l'ambition d'être le fidèle interprète de ce dernier (...) Inspirateur, il a à jouer le rôle envié et difficile de flambeau: éclairer la marche de son peuple.⁶⁸

y cita a continuación, las célebres palabras de Césaire: "Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont pas de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir..."

El problema del compromiso político del escritor así como las relaciones mantenidas con su pueblo constituye, no obstante, uno de los puntos más controvertidos. Con la aparición de la literatura escrita se rompe la dinámica de creación tradicional en Africa. Hasta entonces, el griot o el narrador tenía como única misión detentar la palabra, ser el intérprete y guardián de una cultura que era patrimonio de todos, mientras que el público participaba en la creación al tiempo que gozaba de ella y aseguraba su permanencia dentro de la continuidad cultural de la comunidad:

Dans l'Afrique traditionnelle, l'expression littéraire et artistique dépendait des diverses manifestations de la vie collective à tous les échelons. Aujourd'hui, par contre, elle se veut concise, écrite, figée dans une certaine forme, signée par un auteur.⁶⁹

Estas son en definitiva las exigencias de la literatura escrita que el autor debe asumir en favor de la colectividad pero enfrentándose a sus propias leyes de creación e incluso alejándose realmente de ella ya que, en su mayoría, el pueblo africano no estaba preparado para leer ni comunicarse en las lenguas empleadas por la literatura escrita.

(67).-CESAIRE (1959), p.120

(68).-RABEMANANJARA (1957), p.11

(69).-AGBLEMAGNON (1977), p.103

Esta dicotomía, público-autor, desconocida hasta el momento de la aparición de la literatura escrita, es motivo no sólo de crítica sino también de reflexión por parte de la totalidad de los escritores negro-africanos que, ya desde su primer congreso, en 1957, se planteaba esta situación. A ello hay que añadir que, tras las independencias, el cambio político sufrido por la mayoría de los estados africanos ha privado al escritor, en cierta manera, del objeto de su creación, la denuncia, abriéndose así un periodo necesario de reconversión y remodelación artística. Hoy pues, con un planteamiento distinto, adecuado a una realidad distinta, la literatura negro-africana escrita busca nuevas vías y nuevos modos de expresión.⁷⁰ No debemos olvidar que:

Une littérature se détermine autant sur la base de ce qu'elle a produit que sur celle des espérances qu'elle donne.⁷¹

Pour interagir un homme moderne, l'héritage traditionnel doit être présenté sous forme de livre.

M. Elieho

Estas palabras de Mircea Eliade podrían resumir la trayectoria artística de Birago Diop. Un hombre a caballo entre dos continentes, entre dos culturas, con dos concepciones diferentes de la vida, que supo captar el valor de la tradición y no sólo conservarla, sino también presentarla de una forma atractiva para los lectores, africanos y europeos, de esta segunda mitad de siglo. Con Birago Diop, como dijo Duvignaud, "l'école des griots (...) a fait son entrée dans la littérature"⁷² con la publicación de sus libros de cuentos,⁷³ una civilización y un sentir propios del hombre negro-africano se revalorizan, adquieren actualidad y sitúan-se en el terreno de la literatura escrita despertando el interés del "hombre moderno".

(70) -DUVIGNAUD (1963), p.37

(71) -Dada la frecuencia con que nos vemos obligados a citar la obra de Birago Diop en esta tesis, he decidido que las siguientes abreviaturas:

C.A.A. - Les Contes d'Ancêtre Africain

(70) -Para un panorama de la evolución literaria actual, *cfr.* LAMBERT (1983)

(71) -GLISSANT (1957), p.26

CAPITULO SEGUNDO

EL CUENTO NEGRO-AFRICANO ESCRITO: LOS CUENTOS DE BIRAGO DIOP

Pour intéresser un homme moderne, l'héritage traditionnel doit être présenté sous forme de livre.

M. Eliade

Estas palabras de Mircea Eliade podrían resumir la trayectoria artística de Birago Diop. Un hombre a caballo entre dos continentes, entre dos culturas, entre dos concepciones diferentes de la vida, que supo captar el valor de la tradición y no sólo conservarla, sino también presentarla de una forma atractiva para los lectores, africanos y europeos, de esta segunda mitad de siglo. Con Birago Diop, como dijo Duvignaud, "l'école des *griots* (...) a fait sont entrée dans la littérature";¹ con la publicación de sus libros de cuentos,² una civilización y un sentir propios del hombre negro-africano se revalorizan, adquieren actualidad y situándose en el terreno de la literatura escrita despiertan el interés del "hombre moderno".

(1).-DUVIGNAUD (1963), p.27

(2).-Dada la frecuencia con que nos veremos obligados a citar la obra de Birago Diop en este trabajo, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

C.A.K. : *Les Contes d'Amadou Koumba*

N.C. : *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*

C.L. : *Contes et Lavanés*

C.A. : *Contes d'Awa*

Situación de la obra de Birago Diop en la literatura negro -africana escrita³

Como veíamos al principio del capítulo precedente, la realidad negro-africana irrumpe en la historia de la literatura de la mano de miembros de la Administración colonial. Estos inicios se materializan precisamente en diferentes intentos de colectas y transcripciones de cuentos.

Ya en el siglo XIX destacan las publicaciones del Barón Roger (*Fables Sénégalaises*, 1828), de Boilat (*Grammaire de la langue Woloffe*, 1858) y de Bérengruer-Féraud (*Les peuplades de la Sénégambie*, 1879 y *Recueil de contes populaires de la Sénégambie*, 1885). En estos libros se recogen y traducen fábulas, proverbios, cuentos, etc., y se acompañan de comentarios que revelan la pretendida supremacía cultural del mundo blanco al juzgar las manifestaciones de otros pueblos, Citemos, como ejemplo, la introducción que hace Bérengruer-Féraud a la balada de Diudi:

Les Kassonkés qui habitent le haut Sénégal, aux environs de Médine, possèdent, dans leur littérature, une ballade que ne désavoueraient pas les peuples les plus policés et les plus délicats en poésie: c'est la ballade de Diudi.

(...) Cette ballade de Diudi est le chant de guerre autant que le chant d'amour des Kassonkés; ce qui me porte à penser que peut-être la majorité de la peuplade ne sent pas, d'une manière bien exacte, maints, de ce qu'elle dit. Mais, néanmoins, le fait seul de s'être répandue ainsi, au point de devenir presque un chant national, est un indice en faveur de la supériorité intellectuelle de ces Kassonkés.⁴

A principios del siglo XX, entre 1913 y 1916, Equilbecq publica sus *Contes populaires de l'Afrique Occidentale*, precedido de un estudio sobre la literatura negra. Esta obra marcará un hito en la historia de la literatura africana, no sólo por el estudio de los cuentos que en ella se hace y cuya clasificación sigue siendo un modelo para muchos investigadores sino, fundamentalmente, por el vasto material recogido; además Equilbecq especifica la etnia, nombre y edad de los informantes de los cuentos, lo que hace que su obra siga siendo un punto de referencia en este tipo de estudios.

(3).-El presente apartado recoge sustancialmente nuestro artículo "Los cuentos de Birago Diop en la literatura africana escrita", publicado en *Guiniguada*, 8, 1988. No obstante, hemos considerado pertinente su inclusión aquí ya que nos ayuda a situar la obra de este autor en el contexto de la literatura negro-africana escrita.

(4).-BERENGRUER-FÉRAUD (1885), pp.27-28

Estos ejemplos entresacados, por más conocidos, entre muchos otros,⁵ nos muestran la importancia concedida a este género desde la metrópolis, en una época en la que el interés por el arte negro aún no había surgido. La explicación quizás radique en el gusto europeo por lo exótico y lejano, por aquello que, por desconocido atrae aunque se infravalore. Pero también es posible que este especial interés por el cuento se base en su propia universalidad. En efecto, la naturaleza universal del cuento que se manifiesta tanto a nivel de temas como de procedimientos en todas las culturas de todas las latitudes, sea probablemente la causa primera que llevó a estos administradores y misioneros a acercarse a la literatura específicamente africana para mostrársela al continente europeo. Son muchos los investigadores que aseguran que el arte de contar es, en el hombre, inherente al lenguaje; a través de él se pregunta y se explica cualquier sociedad. Este carácter común hace más fácil el acercamiento para posteriormente, conocer las explicaciones que una colectividad da de sí misma y de su funcionamiento. Su carácter universal facilitaba el acceso a este tipo de manifestación que descubría de forma natural la mentalidad de un pueblo colonizado políticamente y al que se pretendía asimilar en todos los sentidos. El camino más fácil para acercarse a él y conocerlo era, pues, el cuento ya que las circunstancias de la actuación de los otros géneros de la literatura oral impedían su acercamiento y conocimiento. Nos parece interesante señalar la intencionalidad, de marcado carácter político, de estos recolectores al llevar a cabo su tarea:

Au point de vue pratique, l'utilité de ces récits n'est pas moindre pour le fonctionnaire qui entend diriger les populations assujetties au mieux des intérêts du pays qui l'a commis à cette tâche. Il faut connaître celui que l'on veut dominer, de façon à tirer parti tant de ses défauts que de ses qualités en vue du but que l'on se propose. Ce n'est qu'ainsi qu'on parvient à assurer sur lui ce prestige moral qui fait les suprématies effectives et durables.⁶

(5).—Cfr. a este respecto, los siguientes repertorios bibliográficos: GÖRÖG (1981) Y también BARATTE-ENO BELINGA (1979), DESCHENES (1977) y el nº 64 de *Notre Librairie* (1982)

(6).—EQUILBECQ (1913), p.22

Este autor supo captar que la auténtica mentalidad africana sólo se traduciría libremente y de manera espontánea en sus relatos:

Le noir, qui se déroberait à un interrogatoire précis, dont le but, pressenti, éveille en lui une défiance confuse, se révèle au contraire en toute ingénuité dans ses contes où se traduisent les tendances —tout au moins idéales— de la race. Il n'éprouve aucune fausse honte à exposer, sous l'apparence d'un récit fantaisiste, la conception qu'il a de l'univers et de sa formation, des lois, morales et naturelles qui le régissent et, en général, de la vie. (*Id.*, pp.21–22)

Estas colecciones son concebidas, sin embargo, más como documentos etnográficos que como obras literarias, de tal forma que el cuento queda reducido, en la mayoría de los casos, a un esquema desprovisto de toda manifestación artística. Además, estos recolectores no tienen conocimientos de la lengua de origen del cuento y están obligados a acudir a un intérprete que, generalmente, no domina la lengua francesa. El resultado son, pues, unos cuentos carentes de atractivo que decaen en el gusto del público europeo y quedan condenados al olvido.

Con la entrada en el mundo de la literatura de una generación de escritores africanos comprometidos cultural e ideológicamente en el movimiento de la Negritud, se abre una nueva etapa para la literatura negro-africana escrita.

La publicación de la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor marca el punto álgido de esta producción literaria. Curiosamente esta antología poética introduce un cuento de Birago Diop. Senghor justifica su inclusión de la siguiente manera:

(...) en Afrique Noire, la différence entre prose et poésie est surtout de technique, et combien mince! C'est pourquoi (...) je dirai que le conte de Bigaro Diop est poésie.⁷

Además, define la técnica de Diop, que a partir de este momento, será considerado como el introductor y máximo exponente de este género en la literatura negro-africana escrita:

Il fait comme tous les bons conteurs de chez nous: sur un thème ancien, il compose un nouveau poème. Et le lecteur étourdi croit facilement à une traduction, tant le conteur, qui allie la finesse française à la verte sobriété *wolove*, sait rendre la vie du conte négro-africain avec sa philosophie, son imagerie et son rythme propres.⁸

Sin embargo, el ejemplo de Diop no fue seguido. Si exceptuamos a Ousmane Socé y Bernard Dadié, podemos decir que el cuento desaparece de la literatura africana escrita con Diop. Bassirou Dieng afirma:

Birago Diop ne fit pas d'émule (...) En effet, Birago Diop est un "accident privilégié" dans la promotion du conte populaire. C'est un destin individuel qui l'a conduit à la production d'une oeuvre originale qui l'identifie comme écrivain.⁹

(7).-SENGHOR (1948), p.135

(8).-*Ibid.*

(9).-DIENG (1985), p. 59

La razón para que esta generación no optase por el cuento se centra fundamentalmente en el compromiso político de estos escritores. Como veíamos en el apartado anterior la literatura de este momento se convierte en el vehículo de expresión de las reivindicaciones y aspiraciones de independencia de estos pueblos. Los escritores se constituyen en una élite consciente de su misión y de su fuerza, y asumen un compromiso histórico con su pueblo; su producción traducirá la denuncia de millares de hombres desprovistos de sus bienes y de su cultura. Este compromiso será expresado con más facilidad en géneros como la novela o el teatro que, por otra parte, son más fácilmente aceptados por el público europeo a quien se dirigen las reivindicaciones. El cuento no podía asumir esta función. Su propia naturaleza de relato intemporal rechazaba la crítica abiertamente comprometida y situacional de la literatura de la época.

Diop, que en sus memorias se define sin interés alguno por la carrera política,¹⁰ inicia su obra impregnado de los ideales del grupo de *L'Étudiant noir* pero lo que es cierto es que su adhesión a la Negritud lo será únicamente en cuanto que dicho movimiento preconiza la revitalización y afirmación de la cultura negra.

A pesar de su no compromiso político, su obra no fue nunca puesta en duda por los promotores de la Negritud que, por el contrario, favorecieron su publicación y difusión. Quizás porque Diop, por el ejercicio de su profesión de veterinario, tuvo oportunidad de vivir de cerca el continente que los demás novelaban, y de esta experiencia fue surgiendo su obra que, sin estridencias, consigue reflejar los valores tradicionales, a la manera tradicional.¹¹ Son numerosas las manifestaciones de autores que se pronuncian en este sentido; citaremos las ya clásicas palabras de Sartre en su introducción a la antología de Senghor:

Le centre calme de ce maëlstrom de rythmes, de chants, de cris, c'est la poésie de Birago Diop, dans sa majesté naïve: elle seule est en repos parce qu'elle sort directement des récits des griots et de la tradition orale. Presque toutes les autres tenta-

(10).— Je n'ai jamais eu, je ne dirai pas la fibre, mais pas même une cellule politique. Pour la bonne —ou la mauvaise— raison que je suis congénitalement "un sentimental" (DIOP (1985), p.121)

(11).— Les contes, en nous apprenant les coutumes d'un peuple, nos révèlent aussi sa sensibilité, c'est pourquoi nous pouvons considérer les Contes de Birago Diop comme un témoignage important de l'humanisme africain.(...) Le mérite de Birago Diop est d'avoir su nous montrer le vrai visage de l'Afrique, tout en gardant une grande simplicité d'expression. (TILLOT (1965), pp.206–207)

tives ont quelque chose de crispé, de tendu et de désespéré parce qu'elles visent à rejoindre la poésie folklorique plus qu'elles n'en émanent.¹²

Esta sensación de paz y equilibrio de la que habla Sartre en contraposición con el resto de la creación de la Negritud es, a nuestro entender, resultado de la fidelidad de Diop no sólo a los temas tradicionales sino sobre todo, y fundamentalmente, a las técnicas y naturaleza propia del cuento popular. En él, como veremos más adelante, la crítica siempre es indirecta, la enseñanza, revestida de divertimento. Incluso en un relato como *Sarzan (C.A.K.)* en el que Diop se aleja de las coordenadas intemporales y centra su acción en el momento presente, su crítica contra la asimilación cultural no será directa, sino que se desprende de la moral del cuento. De esta forma el mensaje transmitido utiliza el canal del divertimento creándose así un clima de complicidad con el lector destinatario del mensaje:

Si l'auteur se sert d'un conte pour défendre et illustrer les valeurs du monde noir c'est qu'il s'aperçoit que le conte est un genre littéraire traditionnel dont le but est de plaire et instruire. Il veut égayer et enseigner en même temps. Il fait une critique de l'assimilation pour mieux porter témoignage de la vitalité de la culture traditionnelle africaine.¹³

Diop no creó escuela. Su obra, no obstante, despertó el interés por los cuentos populares africanos y buena prueba de ello la ofrecen las numerosas ediciones de antologías y estudios sobre el tema.

Llegados a esta punto, el problema se plantea en otro sentido: al ser el cuento popular un género oral, su fijación en la escritura ¿implica una transcripción o una recreación? Este es un tema controvertido sobre el que los estudiosos de la literatura oral centran su atención.

(12).-SARTRE (1948), p.XXIV

(13).-JOHN (1977), pp.131-132

Los cuentos de Birago Diop: transcripción y recreación

Este género, el más arraigado en la literatura oral africana, encuentra, quizás por esta misma razón, dificultades para su fijación en la literatura escrita. Actualmente, dados los cambios de conducta social, el cuento como todos los géneros orales está en retroceso. En una carta que nos envió Birago Diop fechada el 20 de febrero de 1984 este autor respondía a una de nuestras preguntas:

(je crois) vous décevoir peut-être, en vous apprenant qu'il n'y a plus de "séances de Contes" au Sénégal, les Média, Radio et Télévision, les ayant supplantées depuis des années.

Sin embargo, posteriormente, hemos podido comprobar por los trabajos publicados y sobre todo por el ingente material del que disponen los Archivos de Literatura Oral de París, que esta afirmación de Diop hay que traducirla quizás a un contexto urbano y una clase social determinada. En concreto, al estudiar los cuentos bambara de Malí, Görög afirma:

Il est important de savoir enfin que la littérature orale, et plus particulièrement les contes, sont, à l'heure actuelle, "en fonction" dans la société. Ils sont vivants, fréquemment racontés et répétés devant un auditoire participant et spontané. On peut donc dire que le conte bambara est à la fois acte et discours, fait culturelle majeur dans lequel se traduit la manière dont la société se pense elle-même.¹⁴

Y Dieng, al tratar de la actualidad de los cuentos en Senegal reconoce su progresiva desaparición de los núcleos urbanos pero mantiene

L'imaginaire du conte a trop fortement marqué les modalités langagières du sénégalais pour ne pas survivre. Si le conte, *leeb*, s'estompe dans les grandes villes, le *maye*, anecdote, sa variante réduite, s'actualise sans cesse dans le discours du sénégalais moderne. Il maintient vivace la structure narrative du conte et son imagerie.¹⁵

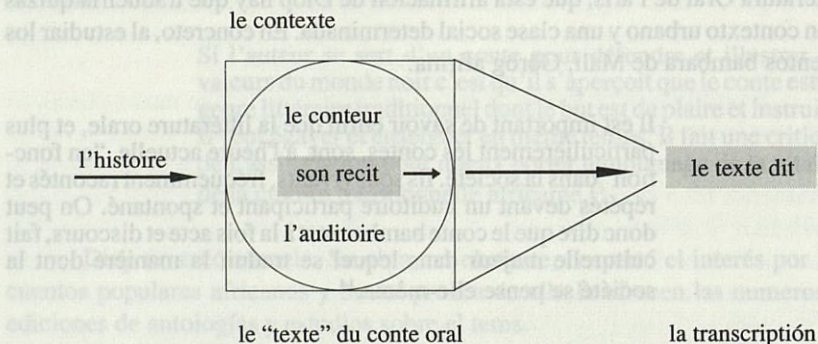
Es una realidad que la pervivencia de este género, exceptuando los casos excepcionales de Diop y algunos más, pasa por su colecta y transcripción. Las colecciones más difundidas en la actualidad (Colin y Copans & Couty) son el

(14).—GÖRÖG (1979), p.13

(15).—DIENG (1985), p.61

resultado de una traducción de los cuentos recogidos en medio tradicional; los últimos trabajos sin embargo, presentan los cuentos en su versión original y acompañados de una traducción a una lengua europea. Este parece ser el único camino posible para evitar la desaparición del género, sin embargo, ya no se podrá hablar ni de género literario ni de género oral. El cuento popular, fijado por escrito, pierde su propia naturaleza y se convierte en un documento de estudio para los investigadores de la literatura oral desde las diferentes ópticas metodológicas.

Demers y Cauvin, al tratar de las fronteras entre el cuento oral y el cuento escrito, destacan la imposibilidad de la escritura para trasladar ciertos puntos de entrada de nuestro esquema del acto comunicativo, fundamentalmente aquello que se refiere a las circunstancias de actuación, los participantes y la relación establecida entre emisor y destinatario. Estos autores señalan la diferencia, entre los dos textos en cuestión, cuya representación gráfica sería como sigue.¹⁶



Es evidente que el texto transcrito no sólo se diferencia de su fuente de origen por el canal utilizado; la modalidad elegida determina dos realidades si no opuestas, al menos diferentes, ya que el texto escrito sólo contempla un aspecto de la realidad global que representa el cuento oral. En palabras de Labrie:

De cette symbiose d'oralité et de présence, où une même parole unit dans l'espace et dans le temps un groupe de personnes engagées chacune pour elle-même dans une fiction similaire, les folkloristes auront retenu l'"histoire", qu'ils

(16).-DEMERS & CAUVIN (1982), p.9

auront comprise comme un "texte", d'abord résumé, puis transcrit lorsque les moyens technologiques leur en auront offert la possibilité.¹⁷

La transcripción y traducción de los cuentos africanos a la lengua francesa tiene como objetivo, según Chevrier¹⁸ mantener viva una tradición; sin embargo, al partir de una fuente oral expresada en otro código lingüístico, esta materia tradicional sufre necesariamente un proceso de adaptación especial: traducciones malsonantes, giros forzados, explicaciones que interrumpen la narración y repeticiones inusuales en nuestras estructuras "escriturales".

Los cuentos de Birago Diop, como tradicionalmente se viene diciendo por numerosos investigadores, se sitúan entre los dos planos literarios: optando por la modalidad escrita este autor, no obstante, se mantiene fiel -en la medida que la escritura se lo permite- a las técnicas y procedimientos de composición orales y, fundamentalmente, a su temática. En ocasiones se ha llegado a decir que

Le résultat est donc une oeuvre ambiguë, ou plus exactement hybride, puisque des contes destinés à être dits sont imprimés dans un livre écrit en français.¹⁹

Diop afirma en su prólogo a *Les Contes d' Amadou Koumba* que él se limita a contar lo que ha oído en su medio familiar en la infancia y en su contacto posterior con el griot de la familia, Amadou Koumba;²⁰ de ahí que se haya llegado a decir que este autor "parle ses contes au moment même où il les écrit".²¹

Sin embargo las dos realidades son distintas: Amadou Koumba habla en wolof y Birago Diop escribe en francés. Aquí es donde radica la naturaleza propia de los cuentos de Diop, en ese paso intermedio de una lengua a otra, o lo

(17).-LABRIE (1984), p.545

Nos parece interesante señalar la puntualización que Calame-Griaule hace con respecto a los avances tecnológicos y a su importancia en este campo:

On oublie souvent qu'avant la vulgarisation des magnétophones, les chercheurs devaient prendre sous la dictée, les textes, ce qui leur enlevait toute spontanéité et rendait impossible l'étude du style oral.(CALAME-GRIAULE (1982), P.45)

Cfr. RUELLAND (1981), PP. 139-140

(18).-Cf. CHEVRIER (1978)

(19).-CHEVRIER (1974), p.81

(20).-Makhily Gassama afirma a este respecto que

Il ne s'agit guère d'une fausse modestie tant il est vrai que son rôle se limite à transposer judicieusement, dans une langue d'emprunt, des procédés stylistiques, une vision du monde propres au Négro-africain. (GASSAMA (1978), p.87)

(21).-MERCIER & BATTESTINI (1964), p.19

que es más preciso y más difícil, de una cultura a otra. Ese paso opera pues como una doble traducción: del oral al escrito, del wolof al francés. Al hablar aquí de traducción, lo hacemos en su sentido etimológico -pasar de una lugar a otro- haciendo hincapié en la definición que el *Petit Robert* da de este término:

Faire passer. Faire que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés.

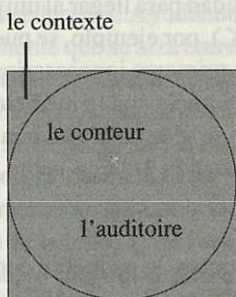
En este sentido, la operación realizada por Diop de pasar de una cultura a otra, intentando una “equivalencia semántica y expresiva”, nos parece una operación traductora. Dicho de otra manera, Diop lleva a cabo una transposición de los elementos de una cultura a otra. El autor parte de unas fuentes referenciales wolof para producir un texto a partir de una elaboratividad textual narrativa. En esta línea hablaríamos de dos formas de contexto a nivel discursivo: uno, de tipo paradigmático, constituido por la cultura y la sabiduría popular del grupo wolof; otro, de tipo sintagmático, es el que determina las relaciones de isotopía entre las unidades de contenido. En el primer caso, nos situamos en el punto de partida, en el fondo cultural étnico; en el segundo el problema se plantea al nivel del discurso que se realiza en francés, el punto de llegada. La dificultad de la “traducción” es evidente por lo que el autor, en el mejor de los casos, producirá una “adaptación”:

(...) en disciple fidèle d'Amadou, fils de Koumba, il renoue avec la tradition et ressuscite la fable et les contes anciens. (...) Il les rénove cependant en les traduisant en français, avec un art qui, respectueux du génie de la langue française (..) conserve, en même temps, toutes les vertus des langues négro-africaines.²²

Diop recrea sus cuentos, como lo haría el cuentista tradicional, pero al fijarlos por la escritura adopta las convenciones de la narratividad literaria. El texto oral dejará de existir para dar paso a un texto escrito que intentará, en la medida de lo posible, abarcar los elementos que rodeaban al relato en el esquema de Demers & Cauvin. De esta forma, cuando Diop nos aclara las intenciones de un personaje por su voz o la actitud de otro por la reacción que provoca en los demás, no hace sino intentar suplir la presencia del cuentista que, en una realización oral del cuento, haría una “puesta en escena” de estos elementos

(22).--SENGHOR (1958), p.23

imprescindibles para la comprensión de la historia. Así, el texto escrito estaría representado gráficamente²³ de forma global:



La escritura supone, pues, una nueva manera de presentar el relato, de concebirlo. Las circunstancias de emisión modifican sustancialmente la concepción tradicional de la narración, al modificarse las nociones de tiempo, lugar, relación entre los participantes, etc. Diop intenta re-crear e incluir estas circunstancias en sus cuentos; de hecho menciona el dónde, el cómo, el cuándo él oyó para reproducirlos seguidamente. Como el cuentista tradicional, no inventa nada, se limita a transmitir, a actualizar lo que ya pertenece al fondo cultural del grupo. Pero la inclusión del tiempo de la escritura y de la narración no son necesarios al relato, son elementos aclaratorios destinados al lector que no participa directamente del acto del cuento. En *Fari l'ânesse (C.A.K.)* por ejemplo, Diop describe las circunstancias en las que le fue contado el relato: atravesando la ruta del Sur, al ver los esqueletos de los burros allí abandonados el autor se compadece de ellos; Amadou Koumba le explica por qué los burros no son dignos de lástima. Como sabemos éstas no son las circunstancias de emisión de un cuento; su inclusión sólo supone un elemento estilístico propio de la escritura, la expansión.

Sus cuentos no están recogidos directamente del cuentista oral. La impresión de simultaneidad que aparece en alguno de ellos denotan el esfuerzo literario del autor. En un contexto oral, *Liguidi-Malgam (N.C.)* habría conservado sólo la historia de Nitjéma-l' Ancien; el auditorio no habría conocido también la del narrador, Nitjéma-le-Vieux, vivida por Diop. La presencia en el relato del tiempo de la narración y el de la escritura indica que el autor centra más su atención en el discurso que en la propia historia. En este caso los cuentos de Diop se sitúan más cerca de los cuentos literarios que de los cuentos orales ya que la inclusión del tiempo de la enunciación y el de la narración en el relato son un indicio claro de literaridad. El cuentista popular pasa del universo irreal del

(23).-DEMERS & CAUVIN (1982), p.10

cuento al mundo real: en una secuencia de cuentos sólo es necesario enunciar la marca de comienzo para que se produzca la entrada en el mundo de la ficción. Diop, por el contrario, parte de la realidad para llegar al universo del cuento. Así vemos cómo en *Les Mamelles* (C.A.K.), por ejemplo, se pueden distinguir hasta tres planos temporales siendo los dos primeros innecesarios para el tercer plano o tiempo de la narración. El cuento se inicia con la meditación y evocación del “autor-narrador” sobre un período de su vida en el que una joven, Violette, que viajaba con él le hizo una puntualización irónica sobre unas montañas, les Mamelles:

Las de sa longue course, le paquebot contourne
paresseusement la Pointe des Almadies...

-Ce n'est que ça les Mamelles? avait demandé
une voix ironique à côté de moi... (p. 32)

A continuación pasa al plano de la actualidad para justificar su relato:

Ma mémoire, ce soir, au coin du feu, attache dans le même bout
de liane mes petites montagnes, les épouses de Momar et la
timide et blonde Violette pour qui je rapporte, en réponse,
tardive peut-être, à son ironique question, ceci que m'a conté
Amadou Koumba. (p. 33)

A partir de aquí, el lector es introducido directamente en el plano de la narración, en el universo del cuento.

La inclusión del “autor” a veces y del narrador otras (Amadou Koumba en *Fari l'ânesse*, Nitjéma-le-Vieux en *Liguidi-Malgam*, etc.) son elementos propios de la narración escrita ya que en la oral, el narrador no interviene en la narración y, cuando lo hace, es sólo para asegurarse la contemplación del despliegue del texto. En los cuentos tradicionales podríamos decir que existe una total autonomía o, como dice Bellemin-Noël, “les événements sont en quelque sorte censés se raconter eux-mêmes”.²⁴

Como apuntábamos antes, en los cuentos de Diop no se trata de una simple transcripción sino de una doble traducción en el sentido de recreación. Es evidente que el punto de partida es la cultura wolof y que el autor tiene una clara intención de dar a conocer esa realidad alejada de la cultura del lector europeo, referencia de llegada.

(24).-BELLEMIN-NOEL (1971), p.103

En una conversación mantenida con Lilyan Kesteloot en agosto de 1986, esta autora señalaba que los cuentos de Diop estaban más elaborados que las versiones orales, más reducidas. Ayudándose de una imagen nos describió este fenómeno como un puente que se alza entre Diop y la tradición oral. Este puente representaría, según ella, el “adorno”, propio de la escritura, con que este autor reviste los cuentos; una vez atravesado el puente las estructuras tradicionales fluyen como al agua. Este “adorno” viene impuesto en nuestra opinión, en un primer momento, por la modalidad de la escritura y, paralelamente, está determinado por la intención del autor de dar a conocer la realidad tradicional africana. La elección de la lengua francesa marca el destinatario de sus cuentos (en Senegal, actualmente sólo un 20% de la población lee francés) que, por otra parte, era el destinatario de las obras literarias de la Negritud en general.

Como ya hemos visto precedentemente, la configuración material del cuento oral está compuesta de elementos verbales y plásticos. El cuentista tradicional con un simple cambio del tono de su voz o un gesto puede expresar lo que en el cuento escrito constituye toda una descripción:

Nitjéma-l'Ancien se tourna vers Naba-le-Chef, secoua la tête de droite à gauche et de gauche à droite, regarda sa femme de son air le plus compatissant.

Et tout le monde sut que les souffles avaient emporté la tête de la pauvre vieille Noaga, que les gens de Naba saisirent et emmenèrent, son époux ne demanda jamais où. (*N.C.*, pp. 165-166)

La voz caracterizará la puesta en escena de personajes tradicionales en los cuentos. Colin dice:

Le conteur, lorsqu'il parle dans le rôle de l'Hyène, adopte très volontiers un ton nassillard. Cette voix trouble évoque la fourberie et la bêtise.²⁵

Estos elementos paralingüísticos aparecen reflejados en el texto insertos en las acotaciones, ausentes por innecesarias, del cuento oral:

- Personne ne le sait, Bour! nasilla Bouki-l'Hyène. (*C.L.*, p. 103)

- J'arrive! nasilla-t-elle en se dirigeant vers le Nord. (*Id.*, p. 88)

(25).—COLIN (1957), p.134

Existen por otra parte toda una serie de gestos narrativos que constituyen la materia plástica del relato oral. Este lenguaje gestual forma parte de la narración misma hasta tal punto que se puede afirmar con Sorin-Barreteau que:

Le texte de littérature orale en lui - même est une sorte de "squelette" que le conteur anime, étoffe de sa personnalité pour en faire une oeuvre originale²⁶

Diop intenta solventar este problema mediante una "traducción" de los elementos plásticos:

Leuck s'en alla, sautillant du derrière, secouant, clap! clap! telles des sandales de femme peulhe, ses longues oreilles. (C.A.K., p 112)

D'un tour de ses reins qui avaient subitement oublié leur fatigue N'diamane-le-Chasseur s'était redressé sur ses jambes que refroidissait et secouait Tytt-la-Peur. Il avait levé le bras droit et tendu la paume de la main en un geste d'apaisement, puis sur un ton conciliant:

-Attends! avait-il demandé à la Mère-Panthère. (C.A., p. 19)

En ocasiones Diop, consciente de que la descripción prolongada no se adecua al ritmo de la narración tradicional, la interrumpe con un "Bref" que aligera el texto. En otros momentos, intercala comentarios como los que el cuentista destinaría a su auditorio en una secuencia de cuentos:

(..) son fils Magatte qui braillait de plus belle sur son dos (ayant hérité dès avant sa naissance même du mauvais caractère de sa mère). (C.L., p. 98)

Serigne-Taiba M'baye avait repris les commentaires des Traditions du Prophète (que la bénédiction du Seigneur soit sur lui) au milieu de ses talibés (...). (Id., p. 117)

Son numerosos los momentos en los que Diop detiene -y entretiene- el

(26).-SORIN-BARRETEAU (1982), p.37

En este sentido, destacaremos las conclusiones del estudio de Derive:

(...)le sel du récit est exprimé par les gestes et la voix du conteur. C'est par eux que sont passés les humeurs des personnages, les détails sur les activités aux-quelles ils s'adonnent et qui sont souvent mimées. (DERIVE (1973), p.19)

relato para hacer aclaraciones culturales. Estas digresiones indican, como decíamos antes, que el autor sabe de antemano cuál será su público.

El cuento tradicional -es conocido- tiene como función primordial enseñar a la vez que divertir. A través del cuento los niños se integran en el mundo de los mayores, en un universo con unas reglas fijadas de antemano por la colectividad. El cuento se convierte así en una escuela de saber vivir y convivir. A través de él aprenderán también la historia del grupo y de su clan, la conducta de los animales y, lo que es más importante, el comportamiento que se debe seguir en cada momento para no entrar en conflicto con las normas colectivas. Según Tollerson,²⁷ Diop extiende este aspecto didáctico del cuento tradicional a su obra con la clara intencionalidad de enseñar al lector extranjero ciertos aspectos de la civilización y lenguas africanas. En nuestra opinión, esta teoría, un tanto romántica, olvida el momento en que surge esta creación. Impulsado por la lectura de los primeros etnólogos africanistas y, sobre todo, por los ideales de vuelta al pasado, de redescubrimiento del “alma negra” Diop, como gran parte de los autores de la Negritud, se plantea la necesidad de conocerse y mostrarse para así diferenciarse del otro. La obra resultante, despojada de los clichés culturales europeos, se encamina a mostrar el auténtico continente, cotidiano y real; su función no es enseñar sino enseñar-se, es, en palabras de Sartre, “l’être-dans-le-monde-du-Nègre”.

En este sentido es como interpretamos las digresiones explicativas de Diop sin las cuales, en algunas ocasiones, la comprensión del cuento se vería imposibilitada. En *L'Os (N.C.)*, por ejemplo, sería imposible seguir el desarrollo del esquema narrativo e incluso la moral del cuento si no supiésemos lo que significa, conceptual y culturalmente, *bok-m'bar*, “un frère de case”. Por ello, en mitad de la narración y separada tipográficamente, aparece una explicación que, si bien retrasa la acción, la clarifica (Cfr. p. 30). En *Petit mari (C.A.K.)*, Diop aprovecha el relato para describir los ritos iniciáticos de la pubertad masculina (Cfr. pp. 121-122). Evidentemente esta descripción podría haberse evitado - como propone Tollerson- ya que no determina el desarrollo de la historia, si bien es verdad que de alguna forma tenía que haberse marcado el paso del tiempo. Este cuento, basado en el amor de Khary hacia su hermano, alcanza el clímax dramático cuando el niño deja de serlo y Khary comprueba que lo prefiere a cualquier otro hombre. El paso de niño a hombre podría haberse marcado por los signos convencionales del orden de “y pasaron muchos años...”; sin embargo, Diop parece querer señalar este hecho fundamental en la vida tradicional africana, que a nosotros nos parece superfluo porque el paso de la infancia a la categoría de adulto en Occidente se basa sólo en el discurrir natural del tiempo. De nuevo estamos en presencia de la función diferenciadora de las dos culturas: en Africa

(27).- Cfr. TOLLERSON (1978), pp.202 y ss.

el hombre adulto es considerado como tal por el grupo cuando ha sido capaz de soportar las pruebas físicas, de convivencia y de conocimiento que suponen los ritos iniciáticos.

En el caso de *Maman-Caïman* (C.A.K.), el relato se basa en la inconsciencia de la juventud que no sabe reconocer el valor de la Palabra: Maman-Caïman, gracias a su memoria prodigiosa que ha sabido conservar la historia de su pueblo, alerta a sus hijos ante una situación de peligro. Tollerson insiste en la intencionalidad expresa de Diop de dar una lección de historia, ya que según esta autora "(...) Knowledge of the merchants and warriors of ancient Ghana and the Toucouleurs is not essential for an understanding of the relationship between Mama crocodile and her children."²⁸

No insistiremos sobre la noción de rehabilitación cultural que incluye, evidentemente, el pasado histórico de estos pueblos. Insistiremos, sin embargo, en la conexión funcional del relato histórico con el resto de la narración. No es éste un cuento que pretenda mostrar cómo deben ser las relaciones materno-filiales, como parece desprenderse de las puntualizaciones de Tollerson; este cuento podría insertarse, según nuestra opinión, en el ciclo temático de las virtudes de la Palabra del que veremos ejemplos más adelante. Se trata aquí de la utilidad de la historia o, lo que es lo mismo, el servicio que la Palabra, recogida en la memoria y transmitida de generación en generación, ofrece a una sociedad sin escritura en la que el pasado y las lecciones que de él se desprenden, vive en el presente a través de la memoria colectiva. El conflicto, en este cuento, no surge en el nivel de las relaciones familiares sino que recubre una esfera más amplia; los cocodrilos al desoir a su madre están enfrentándose al principio básico y primero de una sociedad tradicional: la transmisión de su historia, sus tradiciones y sus normas. En este sentido, como dice Mohamadou Kane,²⁹ es en el que la inclusión histórica está justificada.

Insertándola en el texto, Diop apunta a veces la localización geográfica de sus cuentos. Estos datos topográficos son un elemento añadido al cuento tradicional que, o bien se instaura en las coordenadas espacio-temporales míticas (cuentos maravillosos, iniciáticos, etiológicos, etc.) o bien omite estos datos porque son conocidos por el auditorio. Diop, sin embargo, con voluntad realista enraíza sus cuentos en la geografía de las regiones de donde son originarios o donde, presumiblemente, los ha oído en sus inspecciones veterinarias a través de la región del Sudán. Las descripciones geográficas permiten, pues, distinguir el origen de esos cuentos.

(28).—*Id.*, p. 221

(29).—

Le récit est intimement lié à cette première partie qu'il illustre en donnant la preuve sanglante de l'utilité de l'histoire, les leçons de l'histoire doivent, tel est l'enseignement de ce conte, inspirer la conduite des hommes. (KANE(1968), p.70)

- Je viens dans ta pirogue mais pas pour aller à la pêche. Pas si loin. Simplement à Gorée (...)
- Eh oui! A Go-rée, dans l'île! précisait Sa Dagga-le-M'Bandakatt (C.L., p. 193)

(...) C'est ce qu'avait dû se dire Serigne-le-Marabout qui, revenant de La Mecque, s'était arrêté à Kayes, chez un de ses disciples (C.A.K., p. 137)

En otras ocasiones, la localización geográfica viene dada directamente en la introducción al cuento, o sea, en el plano de la actualidad (discurso) que precede al relato propiamente dicho. Tal es el caso de *Les Mamelles* (C.A.K.), de *Liguidi-Malgam* (N.C.) en los que el cuento -que Equilbecq clasifica de "science fantaisiste"- sirve de explicación a un topónimo:

(...) j'ai su (...) ce qu'étaient les Mamelles, ces deux bosses de la presqu'île du Cap-Vert, les dernières terres d'Afrique que le soleil regarde longuement le soir avant de s'abîmer dans la Grande Mer... (C.A.K., p. 32)

Et je n'eus pas à regretter cette veillée sur la route du Sud, à Liguidi-Malgam.

Ce qui me retint surtout et m'empêcha d'atteindre, ce soir-là, le chef du cercle, ce fut le cercle qui commençait à se former autour des vieilles conteuses et des vieux diseurs.(...)

De ces dits, il me souvient, ce soir, d'un. Je le rapporte. C'est celui de Nitjéma-l'Ancien et de la Vieille Noaga, d'où naquit, sans doute, le village de Liguidi-Malgam (l'argent m'arrange). (N.C., pp. 155-156)

A lo largo de todos los cuentos encontramos una constante que Tollerson califica de "lección de lenguas africanas", la traducción de forma directa, generalmente entre paréntesis, o indirecta de ciertos términos. Sin embargo nuestra opinión al respecto es sensiblemente diferente. En el primero de los casos se trata de la traducción de cantos que aparecen en el interior del relato dando lugar a lo que se denomina "chantefable", mezcla de narración y canto. La inclusión de estos cantos constituye una técnica de elaboratividad procesual en los cuentos orales. No son considerados como un recurso estilístico, no son un adorno de la palabra sino un elemento constitutivo de la narración. El canto puede desencadenar el elemento mágico, provocar la risa o marcar el clímax

dramático; el canto forma parte del ritmo y éste, en palabras de Senghor, “domine et anime tous les arts négro-africains, même le récit”.³⁰

El hecho de que Diop mantenga el texto original wolof obedece al propio ritmo del relato que -no debemos olvidarlo- él conoce en su lengua de origen. Su traducción no implica una enseñanza de léxico sino que al ser una parte integrante del relato, el canto es, en igual manera canalizador del mensaje. Así lo vemos, por ejemplo, en *Le taureau de Bouki* (N.C.):

Les oiseaux avaient vainement cherché, sur la peau tendue et luisante du magnifique taureau, des poux ou des tiques à picorer. Effrayés par la chanson que Leuck-le-Lièvre accompagnait de ses bonds derrière le taureau et les visant avec un fusil imaginaire:

Feur! Feurré!
Feur! Feurramm!
Feur! Feurré!
Feur! Feurramm!
Djam nâ deughé!
N'Djammal Leuk njaw na!

(Volez! voletez!
Volez à tire-d'ailes!
Volez! Voletez!!!
Volez à tire-d'ailes!
Je touche à tous coups!
Le tir de lièvre est terrible!)

ils s'en retournèrent, eux aussi à tire-d'ailes vers les champs de riz et de mil, récoltés ou non. (N.C., p. 124)

El canto, integrado en el relato, precipita la huida de los pájaros motivada por el contenido de estas estrofas.

El ritmo es, en nuestra opinión, lo que marca la originalidad de los cuentos de Birago Diop con respecto a otras colecciones. Este ritmo se traduce en el equilibrio entre los diálogos y la narración (*Le débiteur*, C. A.), entre las secuencias del relato (*Samba-de-la-nuit*, N.C.), entre las historias imbricadas en el interior de un mismo cuento (*La biche et les deux chasseurs*, C.A.K.). Pero donde, sobre todo, el ritmo se hace más patente conduciendo el relato, es a través de los cantos y los diálogos.

(30).--SENGHOR (1958), p.21

Cantos y “dialogues rythmés” como los llama Senghor³¹ constituyen el motor de la acción a través de la repetición de alguno de sus elementos sobre la base de un ritmo ternario en el que el tercer episodio determina un cambio en la progresión de la acción. Señalemos como ejemplo el diálogo entre Mor et Awa en *L’Os* (N.C.) cuya estructura básica

- Où est l’os?
- L’os est là.
- S’amollit-il?
- Il s’amollit. (p. 29)

se repite nueve veces o, mejor sería decir tres veces tres, ya que estos diálogos aparecen reagrupados en un sistema ternario en el que el tercero, el sexto y el noveno representan un cambio en el desarrollo de la acción. Así, por ejemplo, en el primer grupo, el tercer diálogo añade una diferencia espacial y temporal:

- Où est l’os?
- Il est là-bas!
- S’est-il amolli?
- (...)
- Il s’est amolli (p. 32)

Esta técnica tradicional es definida por Senghor en los siguientes términos:

L’intérêt dramatique naît de la répétition: répétition d’un fait, d’un geste, d’un chant, de paroles qui font leit-motiv. Mais il y a, presque toujours, introduction d’un élément nouveau, variation de la répétition, *unité dans la diversité*. C’est cet élément nouveau qui souligne la progression dramatique.³²

En ocasiones Diop intercala exclamaciones y fórmulas fijas en wolof, con su traducción entre paréntesis, lo que ayuda a mantener el ambiente originario del relato:

- “Djâma n’ga fanane?” (As-tu passé la nuit en paix?) oncle Crabe?
- “Djâma rek!” (en paix seulement) (...)

(31).—*Ibid.*

(32).—SENGHOR (1964), pp.213–214

Serait-on à l'agonie que l'on doit toujours répondre, lorsque l'on a su un peu vivre, que l'on est en paix, en paix seulement! "Djâma rek!" (C.A.K., p. 68)

Curiosamente estas fórmulas de cortesía aparecen también en árabe, lo que refuerza nuestra creencia en la intención de Diop de introducir al lector en la realidad cotidiana ya que, como sabemos, estas sociedades fueron islamizadas alrededor del siglo XIII. Así, en otro lugar encontramos las mismas frases, con el mismo enfoque didáctico pero con las fórmulas en árabe:

- Oncle kakatar, as-tu la paix? salua Golo d'une voix douce-reuse.

Force fut au taciturne solitaire, dont l'humeur était moins changeante que la couleur de la peau, de répondre à la politesse. Car "assalamou aleykoum" n'est pas plus beau que "Aleykoum salam", et l'on doit payer, l'on peut payer cette dette sans s'appauvrir. El puis, rendre un salut n'a jamais écorché la bouche.

- La paix seulement! répondit donc Kakatar. (Id., p. 60)

De forma general podríamos decir que este resumido repaso a las peculiaridades del cuento de Birago Diop traduce los recursos necesarios de la lengua escrita cuando ésta pretende reflejar, en la medida de lo posible, su característica oral. Sin embargo existen en la obra de Diop rasgos que individualizan su peculiar arte de contar. Destacaremos principalmente su particular manera de iniciar y concluir el relato.

Como ya sabemos, el cuento oral contempla unas marcas de comienzo y final, fórmulas fijas que determinan los límites del turno preferente protegiendo el despliegue del relato, diferenciando así la narración del contexto conversacional y del co-texto posible de otros géneros.

Es cierto que el cuento escrito, por el canal empleado, no necesita de la funcionalidad de estas fórmulas ya que el simple hecho de abrir el libro y comenzar a leer conlleva la determinación del turno preferente e inicio del despliegue textual. Sin embargo compartimos el pesar de Senghor³³ al no ver en ninguna ocasión la utilización de esas fórmulas que podrían dar la ilusión de secuencia oral. Diop no sólo no incluye estas fórmulas sino que, contrariamente al cuentista tradicional, toma a veces la palabra para "contarnos un cuento sobre su cuento".

Tras el estudio de *Fari - l'ânesse* (C.A.K.) Derive llega a la conclusión de que este pre-relato es fundamental para analizar la propia performance del autor

(33).-SENGHOR (1958), p.10

y deducir la presencia de ciertas actitudes conscientes o inconscientes. En efecto, el lector se sorprende al ver al autor erigirse en autor-narrador omnisciente -y a veces omnipresente- cuando, por otra parte, había afirmado ser sólo un transmisor, el siguiente eslabón de Amadou Koumba en la larga cadena de la tradición. La causa de esta posición se interpreta en los siguientes términos:

Ce serait donc une attitude ambiguë (qui fut celle d'une bonne partie des écrivains de la génération de Birago Diop: le groupe de la négritude, pris à la fois dans le souci d'affirmer ses valeurs, et de montrer l'aptitude à les exprimer dans le cadre des normes culturelles du colonisateur) qui pourrait expliquer l'hybridité culturelle d'un texte, qui tout en reprenant un vrai conte traditionnel aux caractères duquel il reste sans doute fidèle, mêle néanmoins des traits qui n'appartiennent pas à la tradition du genre.³⁴

Sin embargo, como venimos diciendo, la ambigüedad es sólo aparente. La autoría es clara desde el momento de la elección de la escritura y la intencionalidad de autoafirmación también por la elección de la lengua francesa. Aunque en este punto quizás sea aventurado asegurar, como lo hace Derive, que en toda esta generación se dio a la vez que una intencionalidad colectiva (reivindicación de sus valores culturales), otra puramente personal de ser reconocido por el público europeo. No debemos olvidar que esta generación carecía de un sistema de escritura propio en su lengua vernácula y que, además, fueron educados en todos los dominios, incluido el literario, en la lengua de colonización. Por ello no es de extrañar que cuando decidieran escribir, lo hicieran con los únicos rudimentos a su alcance: la lengua francesa o, mejor aún, la cultura francesa en la que se habían formado. Esto es lo que parece querer decir Diop cuando en sus memorias afirma: "Peut-être suis-je toujours et trop acculturé, irrémédiablement".³⁵

De cualquier manera, el paso de la modalidad oral a la escrita deja irremisiblemente sus huellas. Schnitzer define el cuento escrito como:

(...) le conte populaire raconté par un littérateur. Toujours un peu arrangé, souvent carrement modifié, en tous cas plus ou moins endimanché.³⁶

(34).-DERIVE(1980), p.374

(35).-DIOP (1985), p.51

(36).-SHNITZER (1981), p.12

El “adorno” al que hacíamos referencia anteriormente y que Schnitzer recoge es, siguiendo la imagen de Kesteloot, el puente que hemos intentado, de forma apresurada, atravesar. Debajo de él siguen latentes los elementos tradicionales.

Los cuentos de Diop, al igual que los cuentos tradicionales, son la expresión de la sabiduría ancestral que fundamenta las bases ontológicas de la sociedad y que, de generación en generación, es transmitida y conservada. Este es el valor primero del fondo cultural africano; Diop mismo señala su importancia en el primer cuento de su primer libro cuando, tras presentarnos a Amadou Koumba, añade:

Souvent, sur un mot de l'un de nous, il nous ramenait loin, bien loin dans le Temps. Souvent aussi, un homme qui passait, le geste d'une femme, faisaient surgir de sa mémoire des contes et les paroles de sagesse que le grand-père de son grand-père avait appris de son grand-père.

(C.A.K., p.13)

Esta sabiduría se fundamenta, en primer lugar, en los valores religiosos, en la creencia en la jerarquía de la superposición de los mundos, el de los vivos y el de los antepasados. Estos últimos se constituyen en fuerza vital, benéfica, para los vivos por los que interceden para orientar su destino. A cambio reciben un culto, creándose así una interacción entre los dos mundos que asegura su continuidad:

Le vieux Noumouké, ne pouvait plus que péniblement aller au Bois sacré pour verser le lait aigre et le sang des poulets sur les pieux et les statuettes qui abritaient les ancêtres. (N.C., p, 61)

Dicha continuidad se basa en el pacto con los antepasados; pacto que se traduce en el culto y, en general, en ciertas normas de conducta que se desprenden del totemismo y que son inquebrantables ya que, roto el pacto, los antepasados infligen al hombre el castigo corrector. Así vemos al hijo de Noumouké casi perder la vida por haber mantenido una actitud irreverente hacia “Le Boli” la estatuilla protectora; o a Kéita, por la misma razón, enloquecer y convertirse en oráculo de aquellos a los que había ofendido:

Il ne faut pas réveiller la colère de ceux qui sont partis. Sarzan n'est plus un Kéita. Les morts et les Génies se sont vengés de ses offenses. (C.A.K., p.182)

El animismo es la esencia de las religiones africanas y en su base se encuentra el pacto con los antepasados. De este pacto se desprenden también los poderes mágicos de algunos clanes como el de los herreros (Cfr. *Le Boli, N.C.*) y la concepción de que existe el "plus qu'homme" (Cfr. *Djabou N'daw, N.C.*).

De esta unión entre vivos y antepasados también participan los genios cuyo papel es igualmente de intermediarios ante Dios y los hombres. Los genios son dispensadores de premios y castigos, ayudan a quien lo merece y penalizan las conductas negativas (Cfr. *Les Mamelles, C.A.K.*).

En Senegal, la concepción animista de la sociedad sigue latente a pesar de la islamización de la zona.³⁷ Probablemente sea en la antigua región de Sudán donde Diop asimiló la fuerza y el papel preponderante en la sociedad de este elemento maravilloso sagrado. Sea como fuere, en los cuentos de Diop se traduce la función que la religión, en palabras de Evans-Pritchard, desempeña en este tipo de sociedades:

La religión es válida por lo que aporta a la cohesión y la continuidad sociales.³⁸

Por otra parte, observamos que los cuentos de Diop, como los cuentos tradicionales, son la expresión de una moral colectiva y están destinados sobre todo a ilustrar la conducta que en todo momento hay que seguir para no poner en peligro el orden social. Así, en repetidas ocasiones, se recuerda el destino de la mujer entregada por el padre al marido (*Le tam-tam de Lion*, 1ª historia, C.L.), esposa abnegada (*Les Mamelles, C.A.K.*) y educadora (*Khary-Gaye, N.C.*). En otras, se pone de manifiesto el papel prioritario del grupo y que todo individuo que entre en conflicto con él será, de una u otra forma, castigado como es el caso de *Bouki orphéline (C.L.)*, *L'Os (N.C.)* o *Tel Sa M'Baye (C.L.)*. En todo momento se pretende ser una lección de filosofía práctica inspirada en la experiencia de la vida y en las normas de comportamiento necesarias para el funcionamiento del grupo que produce y transmite estos cuentos.

En las más de las ocasiones los cuentos canalizan un saber-vivir práctico que se materializa en la pintura de cualidades o defectos que más inciden en la vida de todos los días. Así, por ejemplo, existe toda una serie de relatos que ponen de manifiesto la glotonería de Bouki-l'Hyène o la astucia de Leuck-le-Lièvre o la maldad de Golo-le-Singe. En estas ocasiones son los cuentos de animales los

(37).—Cfr. MONTEIL (1964)

(38).—EVANS-PRITCHARD (1965), p.84

encargados de recordar los vicios que hay que evitar y las cualidades que son premiadas.³⁹ Los animales y su organización social representan a los hombres y a la colectividad en la que viven, por ello mantienen un comportamiento arquetípico. Esta es la razón por la que no tienen nombres específicos sino el genérico de la especie que Diop redobla en francés para indicar precisamente dicho carácter. En ocasiones el empleo de un nombre genérico, y su traducción en francés, aparece también en personajes que representan una misma función, o sea, lo que podríamos denominar personajes “abstractos” en oposición a individuos concretos. Tal es el caso de Teugg-le-forgeron al que también se denomina Noumouké (en bambara, denotando así el origen étnico del cuento). Kouss-le-lutin, Narr-le-maure o Bour-le-roi. Esta característica de los cuentos tradicionales conservada en los de Diop, es una manifestación más de la moral colectiva que transmiten: los personajes no se individualizan porque representan un determinado comportamiento; no son destacables por lo que son sino por lo que hacen. Su comportamiento es el que ilustra el cuento para entretener y sacar una consecuencia.

En ocasiones, cuando esta enseñanza tiene categoría de lección moral, por su contenido y aplicación, el cuento aparece sintetizado en un proverbio o en un dicho. Es esta otra de las características tradicionales que Diop conserva en su obra. Hay cuentos que comienza con la enunciación de un proverbio:

Quand la Poule suit ceux qui vont ramasser du bois mort, c'est qu'elle n'a pas vu celles qui pilent le grain. (C.L., p. 99)

S'il avait le ventre derrière lui, ce ventre le mettrait dans un trou (N.C., p. 25)

Qui suspend son bien déteste celui qui regarde en haut (C.A.K., p. 155)

indicando así que la narración que sigue es su ilustración. En este sentido la lectura viene ya condicionada de antemano e incluso su desenlace, anticipado. Es otro de los rasgos de la tradicionalidad pues, en medio africano lo importante no es la historia del cuento -conocida por el auditorio- sino la puesta en escena de éste, su re-actualización.

En otros casos, el proverbio sirve como conclusión del cuento o incluso como relanzamiento de la acción y llamada de atención al auditorio, como, por ejemplo, en *Un jugement* donde un proverbio (“L'on ne connaît l'utilité des fesses que quand vient l'heure de s'asseoir”, C.A.K., p. 23) resume los pensa-

(39).—A proposito de los cuentos de animales de Birago Diop, Cfr. BLAIR (1979) y MERCIER (1969)

mientos de Demba y justifica su cambio de actitud.

Igualmente sucede con el empleo de dichos o expresiones propias de la colectividad. Insertos en el texto resumen una característica de un personaje

Et de nos jours encore, l'on dit d'un rapporteur "qu'il a avalé un Maure" (C.A.K., p. 15)

o aparecen al final, a modo de conclusión del relato:

C'est depuis ce temps que l'on dit aux gens difficiles ou de mauvaise foi (ce sont les mêmes), de ne point demander une lance d'hyène. (C.A.K., p. 92)

La aparición de enigmas, sin embargo, es menos frecuente ya que, generalmente, forma parte de una enseñanza que tiene lugar durante los ritos de iniciación. Sin embargo, Diop ofrece un cuento (*L'Héritage*, C.A.K.) basado en la búsqueda del conocimiento y en el que se pretende dar una interpretación de los fundamentos de la filosofía africana: la mujer, el matrimonio, el hombre, la vida, el poder.⁴⁰

En resumen y para terminar podemos decir que tanto la médula textual como el proceso de elaboración de los cuentos de Diop muestran señales inequívocas de su fidelidad a los cuentos tradicionales. Todo parece indicar que los cuentos de Birago Diop, tanto en su temática como en su elaboración y función, traducen en gran medida el conservadurismo de los cuentos orales, conservadurismo necesario para la conservación del equilibrio de la sociedad que les ha dado origen. Sin embargo Bremond nos advierte que incluso en géneros como el cuento, en donde se condiciona al lector a una determinada lectura, esta imposición tiene sus límites:

L'auteur a pu, par le jeu des indices sémiologiques, proposer un déchiffrement thématique de son texte (...) il ne peut faire que ce lecteur ne soit, en dernier ressort, libre d'accepter, de subvertir, de récuser les interprétations thématiques qui lui sont proposées. Le lecteur, auditeur, spectateur, de son côté, peut contester les indications sémiologiques qu'il perçoit, récuser les thèmes que l'auteur lui propose et y substituer tel autre qui lui convient mieux..⁴¹

(40).—Cfr. KANE (1972), pp.26–38, en donde analiza el contenido ideológico de este cuento.

(41).—BREMOND (1985), p.421

Por ello parece imprescindible, en nuestro objetivo de comprender el significado de los cuentos de Birago Diop en su doble relación con la literatura africana tradicional y la literatura escrita, analizar esta obra a través de sus estructuras profundas. A ello dedicaremos los capítulos que siguen.

En resumen y para terminar podemos decir que tanto la medula textual como el proceso de elaboración de los cuentos de Diop muestran señales inequívocas de su fidelidad a los cuentos tradicionales. Los párrafos indican que los cuentos de Birago Diop, tanto en su temática como en su elaboración y función, obedecen en gran medida al mantenimiento de los cuentos orales, conservado rítmico necesario para la conservación del equilibrio de la sociedad que les ha dado origen. Sin embargo Bremond nos advierte que incluso en géneros como el cuento, en donde se condiciona al lector a una determinada lectura, esta imposición tiene sus límites:

Le lecteur, auditeur, spectateur de son œuvre peut contester les indications sémiotiques qu'il perçoit. Il faut à cet égard des indices sémiotiques, propres à l'écriture, pour que le lecteur ne soit, en dernier ressort, libre d'accepter, de rejeter ou de réinterpréter les indications sémiotiques de son œuvre. (11) - BREMOND (1982), p. 151

Les indications sémiotiques de son œuvre sont proposées. Le lecteur, auditeur, spectateur de son œuvre peut contester les indications sémiotiques qu'il perçoit. Il faut à cet égard des indices sémiotiques, propres à l'écriture, pour que le lecteur ne soit, en dernier ressort, libre d'accepter, de rejeter ou de réinterpréter les indications sémiotiques de son œuvre. (11) - BREMOND (1982), p. 151

Les indications sémiotiques de son œuvre sont proposées. Le lecteur, auditeur, spectateur de son œuvre peut contester les indications sémiotiques qu'il perçoit. Il faut à cet égard des indices sémiotiques, propres à l'écriture, pour que le lecteur ne soit, en dernier ressort, libre d'accepter, de rejeter ou de réinterpréter les indications sémiotiques de son œuvre. (11) - BREMOND (1982), p. 151

(11) - BREMOND (1982), p. 151

CAPITULO PRIMERO

ANALISIS MORFOLOGICO

TERCERA PARTE

ANALISIS DE LOS CUENTOS DE BIRAGO DIOP

Como ya hemos visto en la primera parte de este trabajo, en África la clasificación de los cuentos comporta serias dificultades.

Para empezar, y resumiendo lo anteriormente expuesto, la primera clasificación, la genérica, es bastante difícil de hacer ya que la literatura oral africana no tiene unos límites claros en la demarcación entre los géneros tradicionalmente definidos en Occidente desde Aristóteles. Las etiquetas de género épico, dramático o narrativo, encuentran serias resistencias de aplicación.

A esta dificultad inicial se le suma la ya estudiada de clasificar los cuentos.

A pesar de los intentos de clasificación de Equilbezy (1913) o Hérengher-Firaud (1885), o los más recientes de Labouret (1967) o Finnegan (1967), el problema sigue planteado. Dividir los cuentos en maravillosos, de animales y propiamente dichos, no soluciona más que en apariencia esta cuestión. En efecto, no es es absoluto difícil ni raro encontrar cuentos maravillosos con personajes animales, o cuentos de animales y fábulas en los que el elemento maravilloso se deja ver. La clasificación resultante no sería exacta ni adecuada, como hemos visto en el capítulo anterior.

Los intentos de clasificación a través de los motivos dan un lugar a los conocidos catálogos que, a pesar de su utilidad, no son tampoco la forma más

CAPITULO PRIMERO

ANALISIS MORFOLOGICO

En matière de tradition orale, la morphologie est stérile, à moins que l'observation ethnologique, directe ou indirecte, ne vienne la féconder.

Cl. Lévi-Strauss

Como ya hemos visto en la primera parte de este trabajo, en Africa la clasificación de los cuentos comporta serias dificultades.

Para empezar, y resumiendo lo anteriormente expuesto, la primera clasificación, la genérica, es bastante difícil de hacer ya que la literatura oral africana no tiene unos límites claros en la demarcación entre los géneros tradicionalmente definidos en Occidente desde Aristóteles. Las etiquetas de género lírico, dramático o narrativo, encuentran serias resistencias de aplicación.

A esta dificultad inicial se le suma la ya estudiada de clasificar los cuentos.

A pesar de los intentos de clasificación de Equilbecq (1913) o Bérenguer-Féraud (1885), o los más recientes de Labouret (1967) o Finnegan (1967), el problema sigue planteado. Dividir los cuentos en maravillosos, de animales y propiamente dichos, no soluciona más que en apariencia esta cuestión. En efecto, no es en absoluto difícil ni raro encontrar cuentos maravillosos con personajes animales, o cuentos de animales y fábulas en los que el elemento maravilloso se deja ver. La clasificación resultante no sería exacta ni adecuada, como hemos visto en el capítulo anterior.

Los intentos de clasificación a través de los motivos dieron lugar a los conocidos catálogos que, a pesar de su utilidad, no son tampoco la forma más

acertada -porque ambigua en ciertos puntos- de clasificación.¹

Finalmente, las clasificaciones hechas por los propios africanos, aunque sean de gran valor para el etnólogo, no son tampoco completas ni exactas. La distinción que, entre unos cuentos y otros, hacen los africanos se basa en un concepto superficial y limitado a las distintas etnias: al considerar que los cuentos se dividen en “historias verdaderas” (mitos, leyendas históricas y relatos ejemplares) y en “historias inventadas” (relatos humorísticos y fábulas), los límites no quedan claramente definidos, ya que lo que una etnia considera un mito, otra sociedad lo considera un cuento.

Sin embargo, basándose en los trabajos de Propp, Dundes, Greimas y Bremond, D. Paulme estudia la morfología del cuento africano² y sistematiza una tipología de dichos cuentos que nos ayudará a su clasificación y cuya aplicación constituye el contenido de este capítulo.,

Situada en el nivel de la sintaxis narrativa de superficie, esta autora parte de los siguientes presupuestos teóricos:

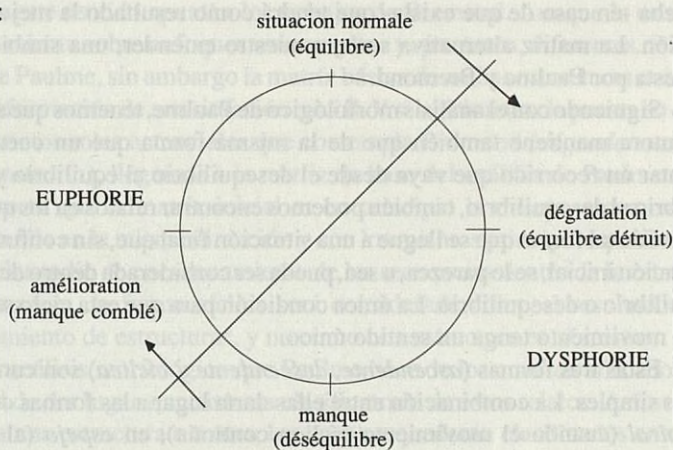
- a) La unidad base de la narración es la proposición (*función* de Propp). Una serie de proposiciones dan lugar a la *secuencia*. La *narración* consta de una concatenación de secuencias encadenadas temporalmente y unidas por el principio de causa y efecto.
- b) El orden con el que se siguen las secuencias no es necesariamente fijo.
- c) Puede suceder que una secuencia elemental se desarrolle en el interior de un relato, de forma que constituya en sí misma una historia independiente.
- d) Toda estructura narrativa conlleva una serie de situaciones; el paso de una situación a otra se hace posible gracias a la *modificación*.

Paulme observa que un gran número de cuentos africanos pueden ser considerados como la progresión de un estado que parte de una situación de carencia inicial y que termina tras una modificación de dicha situación, con la eliminación de la carencia. Esta carencia inicial, en los cuentos de Birago Diop, generalmente viene propiciada por una situación de hambre (*Fari l'Anesse*, C.A.K.), de desequilibrio social o familiar (*Le cercueil de Maka-Kouli*, C.L.) o cualquier otro factor desestabilizador del orden natural o social.

(1).- El primer intento de clasificación, en este sentido, fue el de AARNE (1911) que a pesar de haber recibido fuertes críticas (cfr. PROPP (1928), p.23) es de uso frecuente, aún hoy, entre, los tradicionalistas y folkloristas. En la misma línea debemos citar el trabajo de THOMPSON (1955-58)

(2).-PAULME (1972)

De esta forma nos encontramos con que , en el interior de un cuento “il y a donc deux sortes de récit: ceux décrivant un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux décrivant la transition de l'un à l'autre”,³ según el siguiente esquema:



Esta matriz inicial (carencia→ eliminación de carencia, o desequilibrio → mejora→ equilibrio) tiene su réplica en el recorrido negativo (equilibrio→ degradación→ desequilibrio, o situación normal→ degradación→ carencia). Aunque Paulme afirma que el recorrido negativo es más inusual, sin embargo - y en el análisis de nuestro corpus ocupa un lugar relevante- no hay que descartarlo.

Es evidente que la base de la matriz (degradación→ mejora) es la misma que contempla Bremond (4). Ambos se basan en los estudios de Dundes; pero mientras Bremond intenta no sobrestimar el punto de vista del héroe, teniendo en cuenta también en su matriz inicial todas las variantes de Agentes y Pacientes,⁵ el análisis de Paulme tiene precisamente como objeto central al héroe. El análisis del recorrido narrativo se basa en el análisis de la situación psicológica o social del personaje central, su evolución y desarrollo, y su desenlace. De esta forma

(3).-PAULME (1976), p. 24

(4).-Cfr. BREMOND (1973 b)

(5).-Cfr. BREMOND (1973 a), pp. 137-308

-y es una de las críticas que Bremond⁶ le hace- en este análisis no se tiene en cuenta si la mejora de la situación es debida al azar, a la astucia o a un mediador, si este mediador es recompensado o no por su acción, ni si el héroe ha superado la prueba -en caso de que exista- que tendrá como resultado la mejora de una situación. La matriz alternativa sería, a nuestro entender, una simbiosis de la propuesta por Paulme y Bremond.

Siguiendo con el análisis morfológico de Paulme, tenemos que añadir que esta autora mantiene también que de la misma forma que un cuento puede presentar un recorrido que vaya desde el desequilibrio al equilibrio y desde el equilibrio al desequilibrio, también podemos encontrar relatos en los que el ciclo se cierre de tal forma que se llegue a una situación final que, sin confundirse con la situación inicial, se le parezca, o sea, pueda ser considerada dentro de un estado de equilibrio o desequilibrio. La única condición para que esta ciclo se cierre es que el movimiento tenga un sentido único.

Estas tres formas (*ascendente, descendente y cíclica*) son consideradas formas simples. La combinación entre ellas daría lugar a las formas complejas: en *espiral* (cuando el movimiento cíclico continúa), en *espejo* (al recorrido ascendente del héroe le sucede la fase descendente del anti-héroe) y en *aspa* (dos personajes simultáneamente hacen recorridos opuestos).

Aunque Paulme considera que son tres las formas simples (ascendente, descendente y cíclica), nosotros vamos a considerar que la forma o estructura cíclica es una forma compleja. Consideramos formas simples aquellas cuyo recorrido lineal se acaba en sí mismo, ya sea hacia la déxis positiva o la negativa:

- Desequilibrio → mejora → equilibrio
- Equilibrio → deterioro → desequilibrio

Desde el momento en que estas estructuras se enlazan entre sí combinándose, el resultado lo consideramos como una estructura compleja, ya sea en su déxis positiva o negativa:

(6).-BREMOND (1979)

Algunas fases de mejora o deterioro se pueden descomponer en subfases. Siguiendo a este autor, estas fases, en el interior de los movimientos, tendrían que ser consideradas como paréntesis, como

(...) expansion facultative, branchée en dérivation de l'itinéraire principal du conte (...). Quel est le statut de cette expansion? On remarquera, d'une part, qu'elle n'est pas indispensable à notre intrigue, qui reste cohérente et identifiable lors qu'un narrateur en fait l'économie; mais on reconnaîtra, d'autre part, que sa possibilité constitue une des caractéristiques les plus remarquables de notre conte, et que l'exploitation de cette possibilité est nécessaire pour qu'apparaisse la leçon philisophique la plus originale de notre récit. (*Id.*, p.493)

- Desequilibrio→ mejora→ equilibrio→ deterioro→ desequilibrio
- Equilibrio→ deterioro→ desequilibrio→ mejora→ equilibrio

En este sentido apuntan los trabajos de Bremond. Aunque la estructura inicial se asienta sobre enfoques más amplios y, por tanto, diferentes del punto de mira de Paulme, sin embargo la matriz básica de ambas estructuras coinciden en la transformación de una situación inicial. Y si suprimimos la puesta en escena de los distintos roles actanciales que contempla Bremond (*dégradateur, méritant, prestateur...*), llegamos a la matriz de base del análisis de Paulme.

Puesto que la matriz inicial es en principio la misma, creemos poder actuar con ella en la misma dirección y con los mismos principios que Bremond sigue en el estudio de encadenamiento de las secuencias dentro de la estructura. De esta manera, la forma cíclica será considerada como el resultado de un encadenamiento de estructuras, y no como una estructura en sí misma.

El análisis morfológico que Paulme hace de los cuentos africanos tiene la utilidad de dar lugar a un sistema clasificatorio de estos relatos. Así, según se adecuen a una estructura o a otra, los cuentos quedarán clasificados en un tipo u otro. Considera, pues, que hay seis tipos de cuentos, correspondientes a las formas simples y compuestas de las que hemos hablado, más un séptimo tipo (tipo VII).

Este tipo VII o complejo no será tenido en cuenta porque responde, a nuestro entender, a una forma cíclica, en espiral, o a la presencia de historias imbricadas en el interior de un cuento o secuencia oral de cuentos.

Il arrive enfin qu'un premier thème, en lui-même complet, ne suffise pas au narrateur; celui-ci passe aussitôt à une deuxième partie, qui est en fait un autre conte, obéissant à un type formel différent du premier. Toutefois, ayant gardé le même héros, il se voit obligé, si son récit était jusqu'alors de type ascendant, de donner à cette deuxième partie un tour contraire, descendant. Il y parviendra soit en amenant son héros à enfreindre un interdiction dont il n'avait jusque-là pas été question, soit en faisant tomber ce même héros dans un piège tendu le plus souvent par un nouveau partenaire.⁷

Consideraremos, en el análisis de los cuentos de Diop, que una situación planteada en esta manera formaría parte:

(7).-PAULME (1976), p. 43

A) De una forma cíclica, del tipo III de esta clasificación. Tomaremos como ejemplo *Le Boli* (N.C.).

La primera parte del relato se nos presenta como una fase introductoria a la acción que seguirá después: en ella vemos al anciano Noumouké, ferviente y respetuoso con los antepasados y fiel cumplidor de los ritos:

Le vieux Noumouké ne pouvait plus que péniblement aller au Bois sacré pour verser le lait aigre et le sang des poulets sur les pierres et les statuettes qui abritaient les ancêtres. (p.61)

Considerado Tiéni, su hijo, como personaje central, el recorrido de este cuento pasaría por dos fases: la primera descendente y la segunda ascendente. La fase descendente viene marcada por la irresponsabilidad y la irreverencia. Tras la muerte de Noumouké, Tiéni se va a recorrer mundo (“loin vers l’Est, voir du pays et d’autres hommes”, p.64) en lugar de continuar la tradición del clan. El cuento, además, deja claro que ya no era un niño, pues se va “à la sortie de la case des hommes” (p. 64). Esta partida no es la del héroe del cuento maravilloso, no representa la búsqueda del objeto mágico que le ayudará al restablecimiento del orden; más bien es al contrario. Incluso nos parece ver el origen de su irreverencia en el contacto con otras civilizaciones, como le pudiese pasar a Sarzan (*Sarzan*, N.C.). El hecho es que, a su vuelta, al ocuparse de la herrería paterna, no sólo descuida los ritos y ofrendas debidos a los antepasados,⁸ sino que mantiene una actitud insultante hacia “le Boli”, estatuilla protectora de la casa.

Su ruptura del pacto con los antepasados constituye una fase de deterioro que lo llevará a la destrucción del equilibrio preexistente y casi a la muerte. Sólo su arrepentimiento sincero y confesado a la encarnación humana de “le Boli” lo salvará de su condena y restablecerá definitivamente el pacto entre los antepa-

(8).-El clan de los herreros tiene un carácter mítico en toda Africa. De ellos dice Calame-Griaule:

Le forgeron est l’intermédiaire de choix pour la réparation des offenses les plus graves, et notamment pour la demande de “pardon” aux ancêtres. Ce rôle de lien entre les vivants et les morts est caractéristique du personnage et de son ambivalence bien connue dans toute l’Afrique Occidentale et ailleurs. (CALAME-GRIAULE (1965), p.275)

De echo, entre los Wolof, la casta de los herreros es una de las más temidas, al tiempo que más respetada. A propósito del tema de las profesiones y castas y su función social, *Cfr.*, el estudio sociológico de A.B. DIOP (1981) en el que cita los testimonios de informantes directos (*cfr.*, p.49). Sin embargo -dada la ambigüedad de la que habla Calame-Griaule- en *Le Boli* se resalta únicamente el carácter mediador del herrero con los antepasados a los que debe ofrendas y sacrificios.

sados y el clan de los herreros. La situación de equilibrio se ha rehecho. Es similar a la inicial, aunque no idéntica: el cuento termina recordando lo que ya nunca se pondrá en duda:

Et, depuis Tiéni, aucun forgeron n'a jamais osé manquer de respect aux objets du culte qui abritent les ancêtres partis.
(p.72)

B) De una forma en espiral. Si un cuento en estructura cíclica como éste se viese de nuevo encadenado a una nueva secuencia, no sería tampoco, a nuestro entender, un cuento complejo, sino una forma en espiral, de la que hablaremos detalladamente más adelante.

C) De historias imbricadas. En ocasiones, alrededor de un mismo tema, o incluso de un mismo personaje, se construyen varias historias. En una secuencia de cuentos en su medio tradicional, éste es un fenómeno dependiente del auditorio que muestra su gusto por la forma de contar del griot o narrador. En nuestro corpus, también aparecen algunos casos en los que, bajo el mismo título, se concentran dos o más historias independientes. Tal es el caso de *La Roussette* (N.C.). El título está tomado de una anécdota de la última historia y reagrupa tres cuentos distintos aunque unidos por un denominador común. Este denominador común constituye la moral de los tres cuentos: la glotonería es un vicio, y comer sin trabajar es imposible en una sociedad colectiva. A pesar del hilo conductor narrativo moral e incluso de personajes, estas tres historias son, a nuestro entender, tres historias independientes, tres cuentos sin ninguna trabazón morfológica entre ellos.

Por estas razones, no tendremos en cuenta el tipo VII (complejo) a la hora de clasificar nuestros cuentos.

Otro punto que debemos aclarar antes de seguir adelante es la presencia de dos personajes en el recorrido narrativo.

Como hemos dicho anteriormente, el sistema de clasificación de Paulme tiene como centro la óptica del personaje principal. En este sentido se aproxima a los trabajos de Dundes y se aleja de los de Bremond. Pero hay ocasiones en las que el recorrido narrativo está protagonizado por igual por dos personajes diferentes y/o opuestos. La presencia de dos protagonistas o de un protagonista y un antagonista influye, a nuestro entender, no sólo en la configuración morfológica del cuento, sino también, y fundamentalmente, en el mensaje transmitido por él, ya que generalmente estos dos personajes, aún desempeñando iguales roles actanciales, desde el punto de vista de la competencia son opuestos: uno es sujeto competente (sabe o puede-hacer) y el otro no. Presentado de esta forma, la moral del cuento tiene una doble lectura: no sólo se premia al sujeto cualificado como tal, sino que también se castiga a ese otro sujeto o antihéroe

que, por una u otra razón, aparece marcado negativamente respecto al primero.

Paulme divide sus estructuras o formas en simples y complejas. Nosotros lo haremos igualmente, pero en el interior de las estructuras complejas consideraremos una nueva división, ya se organicen alrededor de uno, ya, de dos personajes centrales o sujetos. Así, distinguiremos estructuras simples (ascendente y descendente), estructuras complejas -un personaje- (cíclica y en espiral) y estructuras complejas -dos personajes- (en espejo y en aspa). Nos parece interesante resaltar este aspecto puesto que los recorridos narrativos cambian considerablemente: en las estructuras simples consideraremos un solo recorrido narrativo; y en las estructuras complejas de un solo personaje central o sujeto consideraremos tantos recorridos como movimientos se encuentren en el interior de la estructura global (por ejemplo, dos en los cuentos cíclicos y tres, como mínimo, en los en espiral). En las estructuras complejas de dos sujetos, analizaremos ambos recorridos narrativos.

Tenemos que aclarar aquí que dada la amplitud de nuestro corpus, no entraremos en un estudio detallado en el nivel de micro-relato, sino en el nivel más global de macro-estructura. Esto quiere decir que no pasaremos a un análisis de los programas narrativos de las distintas secuencias que configuran todo cuento, sino que nos limitaremos al programa narrativo de base. En este sentido analizaremos los cuentos que nos ocupan, de la misma manera que Courtés enuncia su estudio de *La Cenicienta*:

Comme on le sait, le mariage -sur lequel se clôt l'histoire de *Cendrillon* et qui, syntaxiquement parlant, est interprétable comme PN de base- est essentiellement l'oeuvre du prince à qui seul appartient, en définitive, la décision et l'exécution de cette "action".⁹

De esta forma, y siguiendo el mismo ejemplo, consideraremos este cuento como la transformación entre un estado disyuntivo inicial y un estado final conjuntivo:

$$(S1 \cup OS2) \rightarrow (S1 \cap OS2)$$

siendo S1 el príncipe y S2 la Cenicienta, cuyo recorrido narrativo se representaría:

$$(S2 \cup OS1) \rightarrow (S2 \cap OS1)$$

Aunque teniendo en cuenta que:

(9).-COURTES (1986), p.64

la double transformation qu'il (le faire mariage) implique et dans laquelle chaque partenaire est sujet et objet (OS1/OS2) pour l'autre (Cfr., les expressions "prendre femme" et "prendre mari"), apparaît essentiellement opérée, dans ce conte-type, par le prince.¹⁰

nosotros consideraremos, siguiendo la clasificación de Paulme, sólo el recorrido narrativo del príncipe, auténtico sujeto competente (poseedor de riquezas, poder, etc., en definitiva, un sujeto que reúne las modalidades de poder y saber-hacer). El análisis detallado de todas las secuencias nos llevaría a tener en cuenta los recorridos narrativos desde el punto de vista de todos los personajes, cuyos roles actanciales van rotando según convenga a la "acción" del momento.

Como ejemplo destacaremos, entre muchos otros, *Un Jugement (C.A.K.)* cuyas secuencias resumiremos:

1. Demba, en cólera por problemas relacionados con su cosecha, descarga su rabia en su mujer, Koumba, a la que repudia.
2. Pero ante la incomodidad de la situación creada por él mismo, decide recuperar a su mujer, negando que la haya repudiado.
3. Koumba, que degusta los placeres de mujer joven y bella repudiada, no quiere volver con su marido.
4. Los cónyuges, litigantes, se dirigen a Maka-Kouli para someterse al juicio de Madiakaté-Kala.
5. Demba no consigue recuperar a su mujer: la verdad se descubre y debe aceptar que la repudió.

El programa narrativo de base sería

$$(S \cap O) \longrightarrow (S \cup O)$$

considerando como Sujeto a Demba y su Objeto, su equilibrio y comodidad, representada por Koumba. Es Demba quien inicia la "acción", tras haber roto el equilibrio inicial, equilibrio que no será restituído en justo castigo a la actitud colérica y desmesurada del Sujeto. Demba nos ha sido presentado como Sujeto del hacer, de un hacer transformador, aunque esta vez sea hacia una deixis

negativa. Demba es un Sujeto que no-sabe-hacer. Un no-saber-hacer que aparece en forma de proverbio, como es usual en los cuentos:

L'hyène qui veut manger son petit trouve qu'il sent la chèvre
(p.22)

Demba también es un Sujeto que no-puede-hacer; su querer-hacer -única modalidad que le es asignada claramente- es impedido por el juicio de Madiakaté-Kala y por la decisión irrevocable de su mujer de mantener su situación privilegiada de repudiada porque también lo dice el proverbio: "Quand il y a trop à ramasser, se baisser devient malaisé" (*Ibid.*). De esta forma el recorrido narrativo que se inicia con un equilibrio (aunque inestable) culmina en un estado de desequilibrio o carencia que no se eliminará. De todas maneras, en este cuento la moral, aunque existente, queda oculta por la situación cómicamente irreversible.¹¹ El elemento cómico -dirigido principalmente al campesino- se deja sentir a tres niveles: la no-relación existente entre la cólera de Demba y el repudio de Koumba, la desproporción entre la falta y el castigo y la introducción de este relato, en la que se nos cuentan ciertas costumbres de los monos y los castigos recibidos. Todo ello descrito en un tono hábil que provoca la sonrisa aunque no sea el momento, eliminando así cualquier posibilidad de aparición del elemento trágico.¹²

(11).-A propósito del elemento cómico en los cuentos de Diop, Kane afirma:

Il s'agit, en général, d'un comique gros et sain propre à susciter l'hilarité de la jeunesse et à amuser les adultes tout au plus. On n'a pas à le chercher, il s'offre de lui même. Il est conçu de tel manière que sa saisie ne nécessite aucune disposition particulière. En cela réside une conséquence de son caractère rural et oral. (KANE 1968), p. 181)

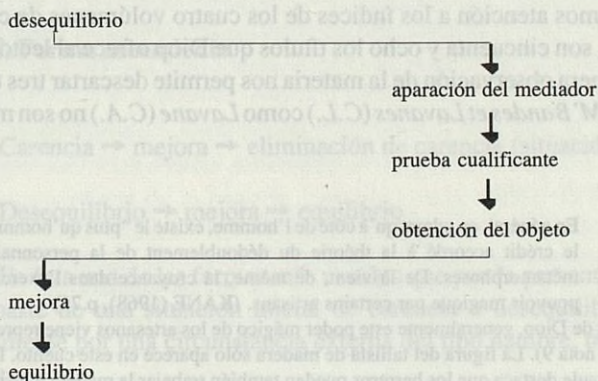
(12).-Según Kane, el elemento cómico no sólo elimina la posibilidad de dramatismo de la que estamos hablando, sino que, incluso, parece borrar las consecuencias morales del cuento:

Il faut insister sur le fait qu'en milieu populaire, ce qui sauve le conte de toute accusation d'amoralisme, c'est le parti pris de bonne humeur qui le suscite. Le conte ne doit pas le jour à une quelconque nécessité didactique mais plutôt à l'intention de "tuer" agréablement le temps. (*Id.*, p. 181)

Sin embargo, y aunque tamizada, la moral de este cuento nos parece clara: es la lección de sabiduría práctica, del saber vivir cotidiano, refrendada por la aparición de tres proverbios, resúmenes de la filosofía de la vida que en este caso reflejan netamente los tres aspectos fundamentales de la narración: los dos anteriormente explicados que sintetizan las motivaciones de Koumba y Demba y el tercero que resume, cómicamente de nuevo, la moral del cuento:

L'on ne connaît l'utilité des fesses que quand vient l'heure de s'asseoir.
(p.24)

Sólo nos queda añadir antes de pasar a la clasificación de cuentos de Diop que, como dijimos anteriormente, nos serviremos del análisis que propone Bremond para completar la explicación de ciertas estructuras, ya que la clasificación de Paulme ignora en ciertos casos determinados aspectos que se presentan en el cuento. Las secuencias, a veces, no son tan simples como esta clasificación propone, sino que, en su interior, conllevan otras secuencias. El resultado sería una secuencia compleja, en la terminología de Bremond, correspondiente a conductas o valores arquetípicos y/o sociales. Pongámos como ejemplo *Le fils de N'gor* (C.A.),¹³ cuento del tipo III o cíclico en cuya primera parte -movimiento ascendente- aparece, claramente determinada, una secuencia compleja. El equilibrio inicial de N'gor, roto por el pillage y saqueo que los animales hacen de su cosecha, será restituído tras la intervención del mediador (tallista) que proporcionará el Objeto (la estatua engomada), abriendo así el proceso de modificación o mejora de su situación de desequilibrio. La secuencia, pues, podría representarse, en el interior del movimiento ascendente como sigue:



(13).-Para un estudio más detallado de este cuento, Cfr., DIAZ NARBONA (1987).

El mediador tiene aquí un carácter claramente mágico. No debemos olvidar el origen mítico de ciertos artesanos¹⁴ que les confiere poderes mágicos.¹⁵

La prueba que N'gor tiene que pasar es una prueba cualificante que sigue el esquema común a todos los cuentos maravillosos donde "le héros réussira grâce à ses bonnes manières".¹⁶ De esta forma N'gor acoge al viajero, le ofrece de beber -principio sagrado de la hospitalidad en Africa- y lamenta no poder darle de comer por el saqueo sufrido en sus campos. Superada la prueba, el mediador le proporcionará la solución a su problema concediéndole el objeto mágico.¹⁷ En efecto, este "niño de madera", por su origen y su función, podría ser comparado a cualquier otro objeto "tradicionalmente" mágico que el héroe recibe para llevar a cabo su tarea y modificar así su situación inicial.

Estas significativas puntualizaciones, pasarían sin embargo desapercibidas al trazar linealmente su estructura: Desequilibrio → mejora → equilibrio.

Siguiendo los presupuestos teóricos de los que acabamos de hablar, pasaremos seguidamente al análisis detallado de los perfiles tipológicos de los cuentos de Birago Diop.

Si prestamos atención a los índices de los cuatro volúmenes de cuentos que nos ocupan, son cincuenta y ocho los títulos que Diop ofrece al lector. Pero una rápida y somera observación de la materia nos permite descartar tres títulos. En efecto, tanto *M'Bandes et Lavanés (C.L.)* como *Lavane (C.A.)* no son más que

(14).- En général, on admet qu'à côté de l'homme, existe le "plus qu'homme", d'où le crédit accordé à la théorie du dédoublement de la personnalité, des métamorphoses. De là vient, de même, la croyance dans l'exercice d'un pouvoir magique par certains artisans. (KANE (1968), p.76)

En los cuentos de Diop, generalmente este poder mágico de los artesanos viene representado por el herrero (*Cfr.*, nota 9). La figura del tallista de madera sólo aparece en este cuento. De todas formas, Calame-Griaule destaca que los herreros pueden también trabajar la madera e insiste en el papel de mediador que desempeñan en algunos cuentos:

(...) rôle qui est conforme à celui qu'il joue dans la réalité sociale. Le forgeron en effet, de par son appartenance à une caste endogame, a ses entrées partout en milieu nomade comme en milieu sédentaire. (CALAME-GRIAULE (1981), p. 71)

(15).-Las circunstancias que rodean a este artesano en el texto son significativas: su aparición es fortuita, nadie lo esperaba, nadie lo conocía; viene acompañado de un animal que, investido con características humanas, comprende y ejecuta las órdenes sin necesidad de que éstas sean formuladas.

(16).-PAULME (1976), p.179

(17).-Hay que tener especialmente en cuenta el proceso de creación de la estatua: primeramente es tallada en el tronco del cidro, árbol que según Platiel (1987, p. 167) es símbolo de justicia, (a propósito del papel simbólico de los árboles en Africa, *Cfr.*, entre otros, CALAME-GRIAULE edit. (1969 y 1970), ORTIGUES (1966), PAQUES (1964); después es recubierta de una goma hecha de "sept poignées de poudre de gomme" y con vino de palma. Sabemos que 7 es una cifra con resonancias mágicas que nos hace pensar inmediatamente en la suma de 3 y 4, cifras que, a su vez,

aproximaciones definitorias de estos términos. De la misma forma, *Bouki sans Leuck* no lo consideramos propiamente un cuento, sino una presentación de la serie de cuentos que le sigue y que lleva el mismo título; presentación articulada en torno al “no querer y despreciar” de Leuck con respecto a Bouki, pareja clásica por sus enfrentamientos en estos cuentos de animales, en donde Leuck es la representación de la astucia y Bouki de la estupidez y de la glotonería.

Una segunda lectura nos hace descubrir que existen más cuentos de los que se expresan en los títulos, ya que, como sabemos, encontramos en la obra de Diop algunas historias imbricadas. En concreto, en *Les contes d'Amadou Koumba* encontramos siete historias imbricadas; en *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, tres, y en *Contes et Lavanes*, seis historias imbricadas. Por tanto el número de cuentos “reales”, es de sesenta y cinco, que constituirán nuestro material de análisis, y cuya lista clasificatoria completa se añade al final de este apartado, en apéndice.

TIPO I. Forma ascendente

Carencia → mejora → eliminación de carencia (situación normal)

o

Desequilibrio → mejora → equilibrio

Es ésta una de las formas más usuales que puede presentar un cuento: el héroe parte de una situación inicial de carencia o desequilibrio, provocada generalmente por una circunstancia externa del tipo hambre, pobreza, calamidad, etc.

Esta forma ascendente es, asimismo, la base de los mitos etiológicos, cuyos resúmenes, evidentemente empobrecidos, nos llegan en forma de cuentos. Estos relatos, como vimos, explican las causas culturales, las costumbres de los

representan la mujer y el hombre en Africa occidental atlántica. Así mismo sabemos también que la mayor parte de las esculturas en Africa tienen siempre un valor simbólico, dado que son el sustituto físico de lo que representan:

En última instancia, el arte es una prolongación de la vida porque está imbuido de un vida propia. La forma del objeto creado por el hombre se convierte en un sustituto de lo sobrenatural y de lo humano porque posee una significación propia y porque captura y encarna una parte del original a través de su identidad simbólica. (BALOGUN (1977), p. 61)

De hecho, la talla en madera de figuras humanas es una reminiscencia de los mitos de origen en los que se contempla la creación del hombre a partir de una escultura de madera. Cfr. , PROPP (1941), pp. 190-193

animales y ciertos fenómenos naturales como el nombre de un lugar.¹⁸ En *Mauvaises compagnies III* (C.A.K.), por ejemplo, se nos explica cómo

C'est depuis ce jour que Ganar-la-Poule gratte et éparpille tout ce qu'elle trouve avant d'y mettre le bec (p. 77)

Porque Khatj-le-Chien le había dado una lección: Ganar, presentada como uno de los animales más tontos de la creación, no ha sabido nunca que no se deben buscar compañeros de distintas especies, y sobre todo, que para comer del mismo plato

Rien de mieux que d'avoir des mains droites de même largeur, des mains qui, puisant dans unealebasse, font des boulettes de couscous de même grosseur, peu importe ensuite la grandeur de la bouche ou la grosseur du ventre de chacun (*ibid.*)

Conocemos una versión bambará¹⁹ de este cuento en la que no hay ninguna diferencia en el plano de las estructuras profundas, ni siquiera en el plano de la manifestación textual de la versión de Diop. La única diferencia es que Diop -que parece huir de los textos escuetos- introduce la historia haciendo un resumen de la moral de los cuentos precedentes y detallando el retrato psicológico de Ganar-la-gallina; dos elementos ajenos a la narración, pero propios al estilo de Diop.

El cuento nos ha explicado una conducta animal y, además, ha ilustrado la moral que se encuentra resumida en el título de la serie: hay que evitar las malas compañías. Como también hay que evitar los malos encuentros, título que precede a otra serie de cuentos en *Contes et Lavanes*, entre los que destacamos

(18).- Très nombreux sont les contes africains qui, voulant donner l'origine d'une coutume ou d'une particularité quelconque se terminent par une formule du genre: "c'est pourquoi..." ou "c'est depuis ce temps que..." Les explications sont toujours adroites et pourtant beaucoup déçoivent, dont la fin paraît faible et surtout sans lien avec le début. En l'absence de texte écrit, on serait tenté de croire que le récitant, ayant perdu de vue le message premier du mythe (car c'est bien de mythes qu'il s'agit) aura fait appel à son imagination et tant bien que mal ajusté une fin nouvelle à un début dont il se souvenait (...) (PAULME (1976), P.165)

A veces la fórmula "Et ce depuis..." u otras similares aparecen en cuentos cuya estructura no es la forma ascendente. Nos preguntamos si es una característica propia exclusivamente de los cuentos del Tipo I o una fórmula que, en el transcurso de los tiempos, ha sido lexicalizada como fórmula final o introducción de la coda. A nuestro entender, basándonos en los cuentos de Diop, es más bien esta segunda opción.

(19).-EQUILBECQ (1913), p. 131

Les courses de M' Bam-Hal por su carácter etiológico:

Et c'est depuis ce baobad et ce tamarinier, depuis ce marigot et ce temps-là que les Phacochères marchent et courent le tête basse. Car la honte pèse trop lourd (p. 46)

Los animales más indefensos de la selva (Kakatar, el camaleón, y M'Bott, el sapo) deciden darle una lección al maleducado e insociable M'Bam-Hal. Ante una situación inicial de desequilibrio, producto de la indolencia de M'Bam-Hal que no respeta las normas del grupo, el sapo y el camaleón, valiéndose de la astucia retan al jabalí a nadar, el primero, y a correr, el segundo. En el ámbito tradicional africano, la astucia generalmente triunfa porque la astucia es el poder de los más débiles frente a los más fuertes; aunque, como en este caso, la astucia se sirva de la trampa y del juego sucio, todo está permitido en un contexto en el que se pretende divertirse y en el que ya nos habían advertido que existen *Mauvaises rencontres*. Un mal encuentro tuvo aquel día M'Bam-Hal porque los más débiles se cansaron de soportar su indiferencia, su mala educación y su despotismo y, dándole una lección, pusieron las cosas en su sitio, restituyendo el equilibrio colectivo -que nunca debió romperse. "Et c'est depuis ce temps-là..."

Como dijimos anteriormente, los relatos etiológicos tienen también como finalidad darnos norte del origen de un pueblo o de un asentamiento. La tradición, guardiana de la historia colectiva, es la encargada de "archivar" y transmitir los acontecimientos sociales e históricos. De esta forma, en *Le prix du chameau* (C.L.) vemos cuál es el origen del nombre del pueblo N'Goumbe:

Mais pour conjurer le sort et éloigner à jamais de leurs demeures les esprits malfaisants, les habitants de Keur-N'Diatar (le Village-de-ceux-qui-voient) débaptisèrent leur village et l'appelèrent N'Goumbe (cécité). (p. 190)

El pueblo es azotado por un ciclón y todos sus habitantes, excepto Barane que estaba en el campo, pierden la vista. Partimos, pues, de una situación clara de desequilibrio marcada por la carencia de visión y las calamidades que ello conlleva. Mor-le-Vieux envía a Barane, su hijo, a vender el único bien que les queda, un camello, pero con una condición (prueba): Barane no debe dejarse seducir por la riqueza y venderlo sólo a aquel que se lo compre "avec de la chance". La obediencia -el éxito en la tarea- trae consigo la recompensa: no sólo consigue vender con éxito el camello con la condición requerida, sino que todos recobran la vista, restaurándose el equilibrio.

Según Kane, el único interés de este cuento se centra en "la lumière qu'il

prétend jeter sur une curiosité toponymique”.²⁰ Sin embargo, desde el punto de vista morfológico, es interesante resaltar que en este cuento la modificación de la situación, la mejora, no viene provocada por la astucia, como es frecuente en la mayoría de estos cuentos de forma ascendente, ni por la intervención de un mediador. La modificación de la situación sólo viene posibilitada por la obediencia de Barane hacia los deseos de su padre: de nuevo, el orden, el mantenimiento de los valores tradicionales, es recompensado. ¿Qué contrato no habrían roto los habitantes de este pueblo para que un ciclón maléfico, un enviado quizás de los antepasados furiosos, se cerniese sobre ellos?. En otra versión ²¹ de este cuento se aclara en el principio que era un pueblo como todos donde se observaban las leyes del grupo. La única referencia que tenemos al por qué de la catástrofe es el nombre del pueblo que, en esta versión, está traducido desde el principio: “Le-village-de-ceux-qui-voient”. Con este dato añadido, podemos comprender que el ciclón no fue más que la manifestación de espíritus malvados, dedicados a sembrar la desgracia y el sufrimiento; espíritus que no respetan el pacto de los hombres con los Antepasados. De aquí que el topónimo tenga ahora doble valor, uno histórico y otro simbólico: a modo de *gri-gri*, o amuleto, actúa como protección contra los malos espíritus, engañándolos.

Otro caso en que en un cuento de forma ascendente se explique el asentamiento y la toponimia de un pueblo, lo encontramos en *Liguidi-Malgam* (N.C.), donde la modificación de la situación viene dada por la astucia de un mediador.

Pero la astucia no siempre está de parte del más débil. A veces, la astucia significa en sí la fortaleza y, por tanto, triunfa sobre aquel que carece de esta

(20).-KANE (1968), p. 72

(21).-*Le fagot magique* en *Contes d'Afrique* (1977). Reproduciremos aquí el comienzo de las dos versiones, empezando por el de *Le fagot magique*:

Sur la plaine limoneuse et fertile de Diatjar se trouvait un village sans histoire. Un de ces petits bourgs de la brousse africaine où chacun partage le mil et le manioc avec son voisin, et où la misère n'apparaît que les années de grande sécheresse. Il s'appelait Keur-N'Diatjar, c'est à-dire, le village-de-ceux-qui-voient.

Une année, un vent violent souffla du nord. Il arracha les toits de chaume, déracina les palétuviers énormes du marigot, labourant la terre et bouleversant les plantations. (*Contes d'Afrique* (1977), p.81)

Mientras que la versión de Diop empieza directamente por la catástrofe:

Un vent violent arrachant les toits de chaume s'était abattu sur le village de Keur-N'Diatjar et portait au plein de son sein un tourbillon qui reliait le ciel et la terre. Sillonnant les sentes et les venelles et râclant les enclos le tourbillon avait laissé ses traces dans toutes les cours des maisons du village. (p. 184)

Para un lector que no conozca la lengua wolof, el nombre inicial del pueblo no tiene ningún sentido e incluso la coda final de la versión de Diop es difícil de interpretar, como nos ha pasado a nosotros antes de conocer la otra versión citada.

cualidad. Es el caso típico de la liebre y la hiena, donde este último animal, símbolo de la estupidez, está llamado siempre al fracaso, mientras que Leuck-la-Liebre, al tipificar al personaje astuto, siempre triunfa, incluso cuando sus métodos no sean los más adecuados, ni pudiesen ser calificados de "honestos". Astucia y honestidad son conceptos que pertenecen a dominios diferentes y, en los cuentos-divertimiento y en las fábulas, lo que se suele premiar es la astucia.

Es difícil, sin embargo, encontrar en este corpus un cuento del que se pueda decir que es "amoral"; que la bondad ha sido ignorada o no recompensada, mientras que la maldad ha sido premiada. En el corpus que hemos utilizado no es frecuente la aparición de esquemas desviados ("pervertissants")²² del relato, pues, en este sentido, los cuentos de Diop siguen las exigencias de una moral simple y elemental. Esto no quiere decir que Leuck no triunfe a veces deshonestamente, sino que, cuando lo hace, no es en detrimento de una moral básica; incluso, en algunos casos, podríamos afirmar que, bajo una apariencia de divertimento puro, el cuento oculta otros elementos más profundos, contra los que lucha Leuck. Con respecto a este problema hablaremos más adelante cuando analicemos *Tours de Lièvre* (C.A.K.).

Lo que queremos decir, resumiendo, es que no son frecuentes, en los cuentos de Birago Diop, lo que Jolles llama cuentos trágicos, o anti-cuentos, entendiéndolo por tales los que representan el universo real y trágico, contrario a una moral simple e inocente.²³

Sin embargo, cuando en los cuentos que nos ocupan, aparecen relatos que pudiéramos calificar de más o menos "trágico", la misma forma de presentación les sustrae este carácter de anti-cuento al transformarlos en una lección que no se debe nunca olvidar. Diop sabe siempre mostrarnos algún "error" inicial del héroe que justifique un castigo que, a primera vista nos parecería injusto. Pondremos como ejemplo una de las historias imbricadas que aparece en *Mauvaises compagnies IV* (C.A.K.). La analizaremos desde el punto de vista del

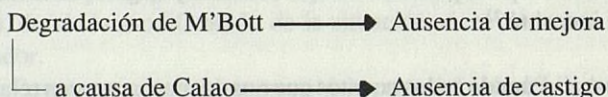
(22).-En este sentido nos parece interesante aludir a los siete tipos narrativos que Bremond considera "selon que la "perversion" de la matrice initiale est plus ou moins complète", *cfr.* BREMOND (1973 b), pp. 118-119.

(23).- Cet univers contraire à la moralité naïve, cet univers "réel" et refusé, nous l'appelons univers *tragique*, ce qui n'implique pas un jugement esthétique mais bien le jugement sentimental qui nous parle en termes catégoriques et apodictiques. Le tragique survient, selon une formule brève mais parfaitement juste, quand ce qui doit être ne peut pas être ou quand ce qui ne peut pas être doit être. Le tragique c'est, selon notre formule, la résistance d'un univers, ressenti comme contraire aux exigences de notre éthique naïve vis-à-vis de l'événement. (JOLLES (1930), p. 191)

agresor (Djanne-Calao, antepasado de la serpiente) y no de la víctima (M'Bott-el-Sapo) porque es aquél y no éste quien es el sujeto competente que quiere, sabe y puede realizar -con éxito, como veremos- la transformación en el relato.

El hecho fortuito de probar un sapo²⁴ hace que en Calao se despierte el terrible vicio de la gula, creándose así una situación de carencia, de desequilibrio, de la que parte la narración. La astucia de su griot le procura la solución al problema: la tradición está de su lado. En efecto, Calao tenía una hija de la que M'Bott-el-Sapo se enamoró; al casarse con ella, se convierte, por tanto, en yerno de Calao-le-Vieux, "la terreur du peuple Serpent". Y todo el mundo sabe, como dice el griot, que en ningún sitio se le niega al suegro trabajarle el campo durante un día. La tradición marca que a esta "journée de beau-père" asistan todos los familiares y amigos del yerno o del novio. No habría nada más que explicar: M'Bott, fiel seguidor de los deberes que señala la tradición, acude con todo su clan... y cae en la trampa: sólo se salvan tres.

Desde el punto de vista de Calao, el equilibrio queda restituído con este fabuloso banquete. Pero desde la óptica de M'Bott, desde el punto de vista de esa moral simple de la que hablaba Jolles, este cuento constituiría un tipo de esquema "pervertissant" de los que habla Bremond y, más concretamente, pertenecería al tipo "pessimiste et impunitif", cuya secuencia sería representada como sigue:



¿Qué sucede entonces con el Orden Social? ¿Cuál es la moral, si es que existe?

Le trait dominant de la mentalité africaine, telle qu'elle ressort des contes, consiste en un conservatisme marqué. La grande règle semble être de se soumettre à la nature, de l'accepter, de n'altérer en rien les rapports qui la lient à l'homme, de les conserver tels qu'ils ont été légués par les ancêtres. Les diverses tentatives pour s'affranchir de cette règle font l'es-

(24).- En la versión malinke (*Les Calaos et les Crapauds*) recogida por Equilbecq no es Calao el primero en probar un sapo sino uno de sus parientes como consecuencia de una pelea. También es de destacar en esta versión que el rol de consejero (el griot de la versión de Diop) lo desempeña un gato, animal que no está nunca presente en los cuentos de la sabana.

De la misma forma que el cuento de Diop, la versión de Equilbecq transmite el mensaje de huir de las malas compañías:

Depuis lors jamais plus crapauds et calaos ne redevenirent d'accord
(EQUILBECQ (1913), p.121)

sentiel des contes qui s'achèvent sur des châtiments exemplaires. L'homme, les diverses espèces, sont séparées par des barrières qui doivent demeurer infranchissables.²⁵

M'Bott cometió un error al casarse con un individuo de otra especie: la ley de no-transgresión es implacable. El auditorio, o el lector "iniciado" en la mentalidad africana estará de acuerdo con que el castigo viene a restablecer un equilibrio que nunca debió romperse.

Además, la presentación que Diop hace de este cuento influye para que ese "sentimiento de moral ingenua" no salga dañado excesivamente: para empezar, esta historia forma parte del ciclo *Mauvaises compagnies*, por lo que las situaciones de desastre son previsibles. Además, esta historia sirve de introducción a las aventuras de un sapo que, "trop jeune encore aux yeux de ses parents, ne la connaissait pas encore" (p. 82). La separación temporal del plano de la narración disminuye también, a nuestro entender, ese sentimiento trágico. En efecto, situada en el pasado remoto de los primeros antepasados de los sapos, adquiere el valor de Ley, de lo que hay que saber, alejándose así del presente de la narración desde el punto de vista también afectivo; o sea, de la misma forma que en nuestra cultura judeo-cristiana el diluvio universal, o la Torre de Babel simbolizan el justo castigo a la transgresión de la Ley. Lo cual, por haber sucedido en un tiempo muy lejano a nosotros, les hace perder todo carácter de posibles tragedias individuales, para reflejar sólo el castigo de una colectividad que había roto un contrato inicial.

Podríamos seguir con ejemplos de cuentos de esta estructura ascendente, pero tememos que este estudio se haga demasiado reiterativo; sólo apuntaremos, para terminar, que también dentro del tipo I o ascendente encontramos los relatos relacionados con el nacimiento de un jefe, del creador de un pueblo, el caso de las aventuras del fundador del imperio Malí, o las del conquistador zulú (epopeyas de *Soundjata* y de *Chaka*, respectivamente), entre otras.

Sin embargo, en nuestro corpus no aparece este tipo de relato epopéyico y mítico. Los cuentos de Diop son los que Amadou Koumba contaba en veladas abiertas a toda clase de auditorio, sin distinción de sexo o edad. No lo olvidemos, son los que muchos llaman "historias no-verdaderas" (lo cual no implica que sean "mentirosas", como ya dijimos), por lo que se separan o distinguen de los relatos que, como los míticos, por ejemplo, están dentro de la categoría de "palabra verdadera", destinada en este caso a los iniciados o a los hombres adultos.

(25).-KANE (1968), pp. 75-76

TIPO II. Forma descendente

Situación normal → deterioro → carencia

o

Equilibrio → deterioro → desequilibrio

Las formas simples -ascendentes y descendentes- son las más abundantes en los cuentos de Birago Diop. Nos parece interesante resaltar que, en contra de la experiencia de Paulme, en nuestro corpus, la forma descendente o tipo II es la que aparece con mayor frecuencia.

En general, podríamos decir que esta forma se caracteriza porque la situación de equilibrio se rompe, ya sea por la estupidez del héroe, ya por su glotonería, ya por ambas cosas a la vez.

Ejemplo ilustrativo de este tipo de cuentos es el ciclo de la liebre y la hiena en el que, casi siempre, la hiena es castigada, saliendo Leuck victoriosa, como veíamos al analizar los relatos ascendentes de este ciclo en los que Leuck es la protagonista. En efecto, y en términos generales, podríamos decir que este ciclo recurrente -Leuck y Bouki- está formado principalmente por cuentos de estructuras simples. Cuando Leuck es la protagonista, la estructura pertenecerá al tipo I o ascendente y cuando lo es Bouki, al tipo II o descendente.

En los cuentos de este tipo, Bouki representa, desde otra óptica, la fuerza bruta a la que se opone, derrotándola, la astucia. Pero habitualmente, la glotonería y la gula de la hiena serán los factores determinantes de su desgracia y castigo, porque son estos vicios los que, de una u otra forma, atentan contra el equilibrio natural.

En *Contes et Lavanes* encontramos un ciclo que encaja perfectamente en este segundo tipo de la clasificación: el denominado *Bouki sans Leuck*. En esta tercera obra, Diop pone de manifiesto su preocupación por la estructura y el orden en la conjunción de sus relatos:

La fermeté du plan montre à souhait l'évolution, à peine perceptible dans les premiers recueils, qui a conduit Birago du charmant laisser-aller du conteur populaire au louable souci d'ordre de l'écrivain de talent. On ne trouve plus rien de primesautier dans l'ordonnance des *Contes et lavanes*.²⁶

Esta preocupación por un orden interno se manifiesta claramente en la estructuración de *Bouki sans Leuck*.

(26)-*Id.*, p. 105

Este ciclo está compuesto por seis relatos y una introducción que da nombre al ciclo y de la que ya hemos hablado al principio de este apartado. De estos seis relatos, cinco pertenecen al tipo II y uno, el último, al tipo I. En esto, también, la estructuración ha sido cuidadosa, porque este último cuento es del tipo I o ascendente, no porque Bouki salga victoriosa, sino porque está centrado en torno al chacal y al mono que -representantes de los demás animales- deciden vengarse de la hiena y, con astucia, lo consiguen. Los otros cinco cuentos están organizados en torno a Bouki y sus cualidades negativas. En *Bouki et ses tablettes* (C.L.) este animal es presentado no sólo como estúpido o ignorante, sino también como imprudente y curioso. Pero, quizás, lo que es más importante a tener en cuenta en este ciclo es que de cinco cuentos, cuatro tienen como objeto central de deseo (por parte de Bouki) el “comer”: en efecto, aunque en situaciones distintas, la glotonería y el egoísmo desmedido rompen siempre la situación de equilibrio y, por tanto, estos vicios deben ser castigados.

En *Bouki herbivore* (C.L.), la glotonería va acompañada de la estupidez. Así vemos cómo Bouki, para poder comer hierba -alimento exclusivo de “les bêtes à cornes”- encarga al herrero que le haga unos cuernos y se los clave en la cabeza. Pero Bouki, que cree poder engañar de esta forma a la naturaleza, se encuentra con que el sol le derrite los clavos:

Les cornes arrachées du sommet de la termitière et plantées sur son front avec les douze pointes de Teugg-le-Forgeron entraînaient tête, échine et fesses que ne pouvaient plus porter ses pattes amollies par sa lointaine randonnée et sa longue veille. Elle s'affala le crâne bouillant.

Et Bouki-l'Hyène n'a jamais mangé d'herbe. (p. 81)

Bouki no consigue comer hierba porque no es un personaje astuto ni inteligente. Lo que considera astucia no es sino la más burda de las tretas, resultado de su no-saber-hacer que le caracteriza.

Este no-saber-hacer, por lo general, viene provocado por sus ansias desmesuradas de comida, por su avaricia extrema en lo que a comer se refiere. La moderación es una cualidad desconocida para este personaje como lo ilustra

el cuento *La Tabaski de Bouki (C.L.)*.²⁷ Impregnado de elementos cómicos desde el principio hasta el final, el cuento nos relata la trágica desventura de Bouki que, desconfiando de todos los animales, decide vivir en un pueblo cuyos antepasados estaban en armonía con las hienas. Pero la tragicomedia que rodea toda la situación se hace patente desde el principio: cuando llega al pueblo, es la época del Ramadán y tendrá que esperar nueve semanas para la gran fiesta, para la Tabaski. Su objetivo es comer lo máximo posible, por lo que decide ser servicial y amable en extremo -hecho poco usual en Bouki- para conseguir ser invitada en todas las casas. Desde todos los rincones del pueblo la invitan a voces y simultáneamente; Bouki muere en el intento, al querer acudir a todos los sitios al mismo tiempo. Su apetito desmesurado es castigado de una forma que nos atreveríamos a juzgar cruel.

La situación final de este cuento sería de un gran patetismo a no ser por el papel jugado por los cantos que en él se introducen, y, sobre todo, porque se trata de Bouki, la víctima tradicional a la que, por tanto, no hay que tener lástima ni conmiseración.

En efecto, Bouki no es digna de lástima. Aunque su glotonería la lleva a situaciones en las que el castigo nos parece desmesurado con respecto a la falta, no debemos olvidar que en el cuento se castiga siempre el elemento-perturbador del equilibrio y la glotonería, lo es. Su glotonería la lleva también a incumplir los ritos más importantes y a ignorar las normas fundamentales de la colectividad, como es el caso del primer relato de *Bouki orphéline (C.L.)*. Bouki, no sólo no sigue los ritos funerarios debidos a su único antepasado, sino que no cumple la mínima norma que la tradición requiere: la hospitalidad que merecen los amigos y parientes venidos desde lejos para los funerales. Su gula es tal que el acostumbrado reparto de los animales sacrificados, en tales momentos, no se lleva a cabo, apropiándose de todo.

Bouki, en esta ocasión, no rompe el equilibrio de su propia situación; es más, consigue lo que quería (no repartir el animal sacrificado) mostrándose, esta vez, llena de inteligencia. Pero no es una inteligencia, un saber-hacer nacido de

(27).-*Tabaski* hace referencia a la gran fiesta con la que acaba el Ramadán. En el texto queda suficientemente explicado el término, como es usual en Diop ya que, consciente de que su público será fundamentalmente europeo, intercala apreciaciones, traducciones e incluso explicaciones destinadas a la mejor comprensión de los elementos propios de la civilización africana:

On lui fit comprendre que neuf semaines seulement séparaient tout le monde, croyants et mécréants de la grande Fête, de l'Aïd Kébir, que ceux qui n'avaient été ni sur le chemin du Salut de La Mecque ni au pays tout proche des Maures apprendre le Coran et les préceptes de l'Islam, continuaient à appeler la Tabaski (p.85)

la astucia, sino de su situación de poder; es más un poder-hacer. Y la actuación de Bouki queda para siempre plasmada en el dicho “le partage de Bouki”²⁸ pasando a formar parte de la conversación de todos los días para definir a aquel cuyo egoísmo desmesurado se quiere criticar.

El equilibrio que, con su actuación, rompe la hiena esta vez, es el equilibrio social; el que, sustentado en las normas del grupo y de los valores tradicionales, asegura la pervivencia de la colectividad y sus formas de vida. Por ello, el castigo infligido a Bouki no tiene, en este caso, ningún rasgo cómico: es la expulsión de la colectividad de los vivos e, incluso de los muertos:

Toute la Brousse savait que Bouki-l'Hyène était maintenant moins qu'une orphéline, n'ayant même plus ses morts. (p. 93)

Dentro de este tipo II o forma descendente, encontramos algunos cuentos en los que el estado de desequilibrio final sobreviene a causa de la estupidez del personaje. Tal sería el caso, anteriormente citado, de *Bouki et ses tablettes* (C.L.), aunque este cuento, al tener como personaje central a Bouki, víctima tradicional, está destinado desde el principio a un final que todos esperamos: el castigo de Bouki.

A veces, la torpeza pierde su carácter puntual y se presenta como una característica inherente al personaje, hasta tal punto consustancial a él que ni siquiera es consciente de su estupidez. Este es el caso que ilustra el cuento *La lance de l'hyène* (C.A.K.) cuyo protagonista es Bouki de nuevo. Este cuento está dirigido a explicar la actuación de la gente que obra de mala fe,²⁹ al mismo tiempo que aclara el dicho “demander une lance d'hyène”:

C'est depuis ce temps que l'on dit aux gens difficiles ou de mauvaise foi (ce sont les mêmes), de ne point demander une lance d'hyène (p. 92)

Cuando Bouki comprende que con una lanza tendría su comida diaria resuelta para siempre, va en busca del herrero para que le haga una; así, no tendrá jamás que depender de que los animales mueran para comer; ella los podrá matar cuando quiera. En este sentido, el herrero se convierte en el Adyuvante de Bouki; Adyuvante que recibiría la función de mediador al proporcionarle el Objeto -la

(28).-Generalmente, el cuento ilustra un proverbio pero, a veces, este se abrevia formando parte del lenguaje coloquial. Evidentemente estos dichos, así nacidos, no son fáciles de comprender a no ser que, como es el caso, conozcamos el cuento que les dió origen.

(29).-De hecho, la versión peulh que de este cuento recoge Equilbecq (EQUILBECQ (1913), p. 244-245) lleva por título *La cliente de mauvaise foi*.

lanza- que le ayudaría a transformar su situación. A cambio de hacerle la lanza, el herrero recibirá un recipiente lleno de algodón que Bouki encontró por el camino. Pero el algodón resultó no ser el contenido del recipiente, sino sólo la tapa; en el interior lo que había era carne. Al hacer este descubrimiento, Bouki que ya tenía su lanza, asegura que ésta no era como ella quería: “longue et courte à la fois (...) en même temps tranchante et émoussée” (*Ibid.*). Evidentemente, el herrero no puede complacerla, el contrato se rompe y Bouki se lleva la carne, como quería.

Este cuento, que podríamos considerar un ejemplo de “petición excesiva”,³⁰ parece, en una primera lectura, no ilustrar más que esta conducta de mala fe; sin embargo, y aunque Bouki se marche feliz con el recipiente de carne, consideramos que el final marca una degradación en la situación de la hiena. En efecto, si su gula no la hubiese impulsado a romper el contrato con el herrero, Bouki habría conservado la lanza -su primer Objeto deseado- y con ella la solución a su comida diaria:

Avec une lance, il n'était donc pas besoin d'attendre qu'une bête veuille bien traîner sa misère, sa maladie ou sa vieillesse pendant des jours et des jours avant de crever et pourrir au soleil, que vos pas heureux vous y conduisent lors que Tannle-Charognard au cou pelé ne l'a pas toute récurée?. (p. 89)

Sin embargo, este sentido común, poco usual en Bouki, desaparece para dejar paso a su voracidad. Castigada la glotonería con la pérdida efectiva de un medio de vida seguro, el orden se restablece, pues, a nuestro entender, este final es el adecuado para la conservación del equilibrio ecológico tan importante en la sociedad tradicional africana.³¹

Tenemos un ejemplo excepcional, dentro de los cuentos de Birago Diop, que también pertenece a esta forma descendente: *Petit-Mari* (C.A.K.). Es original por su presentación y su temática, ya que es el único caso en el que el relato

(30).-En este sentido apuntan numerosos relatos, aunque en alguno de ellos el castigo será extremadamente cruel y desmesurado a la “petición excesiva”. Tal es el caso de la leyenda recogida por Paulme (PAULME (1962), pp.151-152) en la que un hombre solicita vivir tanto como las piedras y es convertido en una de ellas. Castigo excesivo y sabia lección de prudencia y discreción den las peticiones.

(31).-Son muchos los cuentos que recogen este principio del orden ecológico, castigando a los que no lo tienen en cuenta y aconsejando moderación a aquellos que lo hacen, de una u otra forma, peligrar. En los cuentos de Birago Diop, entre otros, podríamos mencionar el castigo inflingido a N'gor en el segundo movimiento de *Le fils de N'gor* (C.A.) y en la situación de peligro del primer movimiento de *La Biche et les deux chasseurs* (tercer relato).

versa sobre un amor incestuoso, tema, por otra parte, frecuente en los fondos tradicionales universales³².

N'Diongane, al darse cuenta de los sentimientos de su hermana, formula la prohibición:

Mère, défends à Khary de m'appeler "petit-mari" parce que mes camarades... (p. 120)

Prohibición que se explicita a través de su madre, pues hay que señalar que la situación inicial del relato presenta un equilibrio inestable a causa de la muerte de Samba, el padre. De esta forma, es la madre la que debe asumir el rol, aunque es sabido que, en la sociedad tradicional africana, la educación de las hijas es responsabilidad de las madres; pero, en cambio, en el caso de los hijos, esta responsabilidad sólo dura hasta la edad de la iniciación, hasta que el hijo entre en la "case des hommes". Además de la prohibición natural, con esta frase se alude directamente a la prohibición familiar y social que pesa sobre este tipo de amor.

El tiempo pasa, N'Diongane supera las pruebas de iniciación y Khary, su hermana, continúa llamándole "petit-mari":

Mais ce n'était plus de la voix espiègle d'une petite fille têtue et mal élevée. De son chant sourdait une sorte de ferveur, c'était une voix d'amoureuse, car Khary aimait son frère, son frère qui était le plus beau de tous les jeunes gens du village. (p. 123)

El elemento trágico se cierne sobre la narración a partir de este momento, como si de una obra raciniana se tratase: la conjunción de amor y de odio que traduce la postura inflexible de Khary arrastra a los tres personajes a la muerte, como si la única forma de destruir ese amor fuese destruyéndolo y destruyéndose a la vez. La acción es impulsada, resumida y provocada por el canto que la madre e hija repiten, relanzando la acción y marcando una progresión dramática: cada estrofa señala un paso más hacia la muerte de N'Diongane. La alternancia del diálogo por parte de N'Diongane, y de los cantos de las mujeres (la madre intentando disuadirlo y Khary empujándolo) crean un ambiente patético que el

(32).-Son numerosos los cuentos, leyendas y romances tradicionales que narran este tipo de amor, se consume o no. Equilbecq (EQUILBECQ (1913), pp. 285-286) cita un cuento peulh (*L'origine des pagnes*) con esta temática, en el que la consumación del amor entre dos hermanos es descrita de una forma totalmente banal y desprovista de todo tinte de tragedia, como es el caso de *Petit-mari*. La versión que recoge Equilbecq, en exceso prosaica, sólo da cuenta de una realidad cultural, de por qué las mujeres deben ir vestidas.

narrador completa, intercalando, después de cada canto, una descripción lacónica de la situación:

-Mère, fit-il, dis à Khary de ne plus m'appeler Petit-mari!
Et l'eau lui entourait le cou.
Je le dis et je le redis:
Petit-mari, Petit-mari!
chantait toujours Khary. Et Koumba en larmes appelait toujours:
N'Diongane reviens!
(p.126)

Como si de un baño purificador se tratase, N'Diongane se sumerge en el mar y acaba así con este amor. La madre, enloquecida, ahoga en la arena húmeda a su hija y ambas son arrastradas por las olas. N'Diongane ahogado en *el mar*; Khary ahogada en la *tierra húmeda* hasta que su cuerpo "devint flasque comme les méduses que les vagues avaient abandonnées sur la plage"; la madre arrastrada también por *el mar*. Reunidos, por tanto, en el agua del mar, y por *el mar*, más allá de las prohibiciones naturales y sociales. El recuerdo queda en la memoria y en el mar, pues el cuento termina así:

Et lorsque le soir, on colle à son oreille un des coquillages de la plage, ce qu'on entend ce sont les pleurs et les chants de Koumba -la-Folle appelant son fils:
N'Diongane reviens,
N'Diongane chéri reviens!
(p. 127)

Dentro de este tipo II, también existen cuentos que, aunque sin plantear explícitamente una prohibición, sin embargo, por su temática, esa prohibición está latente, de una forma subyacente, en la mentalidad de los individuos de un grupo. Nos referimos a aquellos relatos cuya función es la pervivencia de los valores tradicionales y de las normas que sustentan la sociedad en la que se desarrollan. Así, en *Tel Sa M'Baye (C.L.)*, por ejemplo, se pone de manifiesto el egoísmo desenfrenado de un individuo que se auto-excluye de la colectividad. El cuento encuentra su base temática, su razón de ser, en la confrontación de actitudes en la que Sa M'Baye, el personaje egoísta, es puesto en ridículo. La individualidad, en la sociedad tradicional africana es una falta contra la colectividad y el individuo que, de una u otra forma, se aleja de ella no consigue la felicidad:

Il n'y a pas l'individu d'une part, et la collectivité de l'autre.
Autrement dit, il n'y a pas d'opposition entre les deux.

L'individu n'est pas placé dans une situation telle qu'il doive conquérir sa liberté ou se dresser contre la société. Il est partie intégrante de cette société, hors d'elle, il ne peut survivre. (...) Tous les principes qui régissent cette société peuvent être ramenés à cette règle qui consiste à prôner l'effacement de l'individu devant le groupe, qui le pousse à ne se "percevoir", à ne concevoir de bonheur qu'en fonction de l'intérêt du groupe social. Rien ne peut être tenu pour bon qui ne contribue, de façon immédiate, au renforcement du groupe.³³

En efecto, la postura de Sa M'Baye es una postura de exclusión, de su autoexclusión de la colectividad. Recordemos que la exclusión es uno de los mayores castigos que puede recibir un individuo y, como tal, aparece en numerosos cuentos. Es el caso de *Bouki orphéline (C.L.)* y también de *L'Os (N.,C.)*, donde la muerte está asociada a la idea de expulsión o de autoexpulsión. En este sentido, recordemos también el canto de Koumba (*Petit-mari (C.A.K.)*) dirigido a su hijo que se encamina a una muerte segura:

Que ta soeur ne t'exile pas
N'Diongane reviens!
(p. 125)

Exilio, autoexpulsión, muerte..., diversas manifestaciones del único castigo: separación del grupo, por haber roto, o intentado romper, el orden básico. Cuando el cuento está destinado fundamentalmente al entretenimiento, como es el caso de *Tel Sa M'Baye*, las manifestaciones del castigo se suavizan, pero el movimiento descendente presente en su estructura morfológica no deja lugar a dudas sobre el mensaje transmitido.

La "nouvelle" *Sarzan (C.A.K.)*, contrariamente a *Tel Sa M'Baye*, hace una defensa de los valores religiosos tradicionales en un clima de patetismo que resalta con más nitidez las consecuencias de haber roto el equilibrio entre vivos y antepasados que nunca deben ser puesto en tela de juicio. En resumen, la presentación de este relato sería la siguiente:

1. El sargento Thiémokho Kéita vuelve a su pueblo tras quince años de ausencia, en los que ha estado luchando con el ejército francés.
2. Tras este período de aculturación, decide "civilizar" a su pueblo, para lo que intenta acabar con todo lo que considera "manières sauvages".

(33).-KANE (1968), p.86

Con respecto a esta concepción comunitaria, recordemos las palabras de Senghor:

Le plus grand éloge que l'on puisse décerner chez les Wolof est: *Bega mibok, bega nit*: "qui aime ses parents, qui aime les hommes" (SENGHOR (1964), pp. 32-33)

3. Los genios y los antepasados castigan su actitud.

La modificación, el hacer transformador que provoca el cambio desde la situación inicial a la situación final, llevado a cabo por la actitud de Thiémokho Kéita, constituye el centro moral de este relato en el que, por tratarse de una creación de Diop y no de una recreación de un cuento del fondo tradicional, la intencionalidad didáctica es directa y abiertamente transmitida:

Il s'agit d'un conte-nouvelle. L'auteur n'y doit plus rien à la tradition du conteur populaire lors même que l'on relève sous sa plume des techniques chères à ce dernier. Birago porte témoignage et prend parti (...). Dans *Sarzan*, il se départ de cette sérénité, que l'on aurait tort de prendre pour de la neutralité ou de l'indifférence et qui est caractéristique de son oeuvre, pour voler au secours de la tradition menacée et que sa vie de vétérinaire itinérant l'a amené à mieux connaître et apprécier. C'est l'identité culturelle de l'Africain qui est mise en péril par Sarzan et ses semblables et qu'il convient de défendre de concert avec les autres adeptes de la négritude.³⁴

Por todo ello, nos parece importante detenernos en esta fase de modificación, aun conscientes de que la moral transmitida forma parte más bien del momento político-ideológico del autor que de una sociedad tradicional concreta. La acción viene impulsada por un concepto erróneo de modernización. Haciendo una abstracción, podríamos decir que el Destinator de esta secuencia tomada en su globalidad está representado por las consecuencias de la aculturación que estos países han soportado. Kéita es un ejemplo individual de lo que, a niveles generales, ha supuesto esta etapa de colonización: la pérdida de los valores propios culturales, remplazados por otros totalmente ajenos y extraños. Este es un tema recurrente en esta literatura puesto de manifiesto, principalmente, en las décadas de los cincuenta y de los sesenta, como recordábamos en el apartado sobre la literatura negro-africana escrita. Este tema conlleva un tipo de héroe que Mounier define de la siguiente forma:

Tirailé entre les valeurs africaines traditionnelles et la civilisation occidentale, le jeune héros africain devient un être hybride et divisé, en proie à un insoutenable

(34).-KANE (1971), p.180

et irrémisibile désarroi existentiel. Cette “détresse”, cette “aventure ambiguë”, nombre de héros fictifs ou d’auteurs réels les ont vécues dans leur esprit, dans leur chair, dans leur âme (...)”³⁵

Dividido entre dos mundos, Kéita hace una opción que no es precisamente la que, según se desprende del relato, pudiera aparecer más aconsejable. Kéita cree que civilizar implica algo más que construir carreteras (“Quand tu reviendras ici, tu arriveras jusqu’à Dagouba en auto, car, dès demain, je vais travailler à la route” (p. 175)). La consigna dada por el superior blanco -“tu apprendras un peu aux autres comment vivent les blancs. Tu les “civiliseras” un peu” (p. 174)- es asumida por Kéita, como destruir, acabar con las costumbres y ritos ancestrales: la circuncisión, la excisión (la única vez que aparece en un cuento de Diop), las ofrendas a los antepasados...; en resumidas cuentas, Kéita decide romper el pacto de comunión existente entre la comunidad de los Vivos y la de los Muertos, el pacto que da el sentido, la razón de ser, a la vida de la colectividad, el pacto que conlleva la armonía, el equilibrio:

Il fallait rompre avec la tradition, tuer les croyances sur lesquelles avaient toujours reposé la vie du village, l’existence des familles, les actes des gens... Il fallait extirper les superstitions. Manières de sauvages... (p. 184)

La respuesta por parte de los genios y antepasados, la respuesta del Más-Allá no se hace esperar: Kéita no muere, Kéita no es expulsado de la comunidad, Kéita, sencillamente, deja de ser el que era para convertirse en Sarzan (“sergent”), “Sarzan-le-Fou”, el oráculo de los valores, el defensor de la tradición y la religión. Esta transformación supone, evidentemente, un castigo a la actitud de Kéita, pero Sarzan supone, a su vez, el restablecimiento del pacto inicial, del equilibrio amenazado.

Los cuentos pertenecientes a este tipo II o de forma descendente son, como dijimos al principio, los más numerosos dentro de los cuentos de Birago

(35).-MOUNIER (1983), p. 70

La imposible reconciliación entre los mundos culturales, entre un pasado definitivamente alterado y un futuro ajeno, es definida con gran fuerza por Tchicaya U. Tamsi en las palabras que Mounier cita:

...En vérité, toute civilisation est une rencontre synchrétique de deux mondes, barbares l’un pour l’autre, barbares l’un et l’autre. Et cela produit de toute évidence un nouveau barbare si controversé en lui-même que c’est forcément un être tragique, fatal, parce qu’il habité par deux morts, celles de deux mondes qui l’ont enfanté. (*Id.*, p.71)

Diop. Seguir dando cuenta de ellos nos parece, por tanto, pecar de reiteración, ya que consideramos que este tipo queda suficientemente aclarado con los cuentos analizados. En ellos hemos intentado destacar lo que de común tienen: una situación de equilibrio se rompe ya sea por un vicio o defecto del personaje central (glotonería, estupidez...), o por la ruptura de una prohibición explícita o consustancial al equilibrio del grupo. El castigo del héroe (su desequilibrio personal) presupone el restablecimiento del equilibrio social, resumen de la moral transmitida en los cuentos de Diop.

TIPO III. Forma cíclica

Como hemos dicho anteriormente, consideramos este tipo como una forma compleja, pues es el resultado de la unión de una forma ascendente y otra descendente, independientemente de que la fase inicial sea de equilibrio o de desequilibrio. El esquema, pues, se articulará doblemente y como sigue:

equilibrio → deterioro → desequilibrio → mejora → equilibrio
o bien,

desequilibrio → mejora → equilibrio → deterioro → desequilibrio

Como es fácil de observar, la situación final coincidirá con la inicial en términos generales, en lo que a estructuración se refiere, pues aunque denominadas con los mismos términos paralelos -equilibrio o desequilibrio-, estas dos fases no son idénticas en cuanto a su intensidad, sino con respecto a la fase de modificación que las precede. Esto significa que la carencia final o estado de desequilibrio no tiene por qué significar ni contener la misma carencia con la que se inició la narración, sino un estado general de carencia con respecto a la fase precedente: un deterioro que rompió la situación normal adquirida, dando lugar al estado de desequilibrio o carencia.

Este tipo de cuentos, frecuente en la tradición africana, aunque no demasiado en nuestro corpus, responde en síntesis a la situación inicial de carencia que, una vez satisfecha, es seguida de una nueva catástrofe; o bien, a un equilibrio inicial que puede ser restablecido al final, después de que el culpable de la ruptura del equilibrio reconozca su error o sea castigado. Este último caso puede dar lugar a leyendas maravillosas.

En términos globales, podríamos decir que en la obra de Birago Diop, los cuentos del tipo III, en forma cíclica, aparecen asociados en tres grupos dependiendo del enfoque del relato y de su función, del elemento perturbador del equilibrio y de la moral final.

Dentro de un primer grupo, incluiríamos aquellos cuentos en los que, tras alcanzar una fase de equilibrio, la situación pasa por una nueva fase de deterioro debida al abuso del poder, al egoísmo, a la glotonería, en resumidas cuentas, a la insaciabilidad en cualquiera de sus manifestaciones del personaje central.

Así, por ejemplo, tenemos el caso de *Fari-l'Anesse* (C.A.K.). Este cuento explica el origen del por qué de la esclavitud y mala vida a la que están sometidos los burros. El cuentista lo termina a modo de cuento etiológico:

Et c'est depuis N'Guer et depuis Fari, que les ânes peinent à coups de triques et trottent, chargés, par tous les sentiers, sous le soleil, et sous la lune. (p. 19)

Sin embargo, la lección del cuento va más allá: hay que doblegar el propio carácter, por fuerte que sea la tentación y por grande que sea el instinto. Esta es la moral que se plantea explícitamente en el relato:

Quand l'homme dit à son caractère: "Attends-moi ici", à peine a-t-il le dos tourné que le caractère marche sur ses talons. (p. 16)

Acuciadas por el hambre, Fari y las demás burras deciden convertirse en mujeres porque "l'on n'avait jamais vu un mâle refuser quelque chose à une femelle" (p. 15). En nuestra opinión, la metamorfosis en mujer tiene también la lectura con que los cuentos tradicionales africanos adornan al sexo femenino: la indiscreción, la incapacidad (compartida sólo con los moros) para guardar un secreto, tema recurrente en estos cuentos.

De todas formas, la metamorfosis, el elemento mágico, supone la fase de mejora que modifica la situación inicial de hambre y de necesidad, colmándola. Pero el equilibrio al que se llega es sólo un equilibrio inestable porque:

Fari et ses courtisanes, qui auraient dû vivre heureuses et sans souci à la cour du roi de N'Guer, s'ennuyaient et languissaient chaque jour davantage. Il leur manquait tout ce qui fait la joie et le bonheur pour une nature d'âne: braire et péter, se rouler par terre et ruer... (p. 16)

Por lo tanto, la situación de equilibrio se deteriora por la insaciabilidad y la incontinencia, el no conformarse con lo adquirido y, al mismo tiempo, no saber refrenar los instintos. Se llega, así, a un desequilibrio final -en Fari y en el resto de las burras- que supone un grado de carencia aún mayor que el que caracterizaba la situación inicial: no sólo vuelven a la situación de hambre y necesidad, sino que, además, se convierten en "les esclaves des esclaves" (p. 14). La moral

es clara: ser esclavo de las pasiones y del propio carácter es la mayor esclavitud posible.

Este sería, en líneas muy generales, el análisis morfológico de este cuento, aunque, sin embargo, quedan aún dos elementos que, creemos, deben ser tenidos en cuenta. Por una parte, el hecho de la metamorfosis -llevada a cabo por Fari para seducir al rey- es considerado como una transgresión de las leyes naturales. En efecto, en el recorrido narrativo de este primer movimiento ($S \cup O \rightarrow S \cap O$), el Sujeto alcanza su propósito (vivir bien) tras haber obtenido los medios para enamorar al rey; lo que en una primera fase podríamos esquematizar: ($S \cup Om \rightarrow S \cap Om$), considerando /Om/ como el Objeto modal que la capacitará para provocar en el rey su querer-hacer.³⁶ Y este Objeto modal es, ni más ni menos, que la metamorfosis en mujer, recorrido que podría resumirse en:

$$\begin{array}{l} S \cup O \longrightarrow S \cap O \\ \quad \longmapsto S \cup Om \longrightarrow S \cap Om \end{array}$$

De hecho, el segundo movimiento del cuento, la fase descendente, se caracteriza por la inversión: cuando Fari vuelve -aunque sea de manera puntual solamente- a su estado natural, pierde el favor del rey y el consiguiente Objeto de su acción; por tanto, el recorrido narrativo de este movimiento se plantea en los términos contrarios:

$$\begin{array}{l} S \cap O \longrightarrow S \cup O \\ \quad \longmapsto S \cap Om \longrightarrow S \cup Om \end{array}$$

o en su forma global, sin distinguir explícitamente la fase de deterioro:

$$S \cap Om \cap O \longrightarrow S \cup Om \cup O$$

La metamorfosis, la transgresión de la regla que separa las especies vivas de la que hablaba Kane (Cfr., nota 25) hace que Fari reciba un castigo ejemplar.

(36).-Este es el esquema de muchos cuentos maravillosos en los que el héroe o heroína necesita primero el Objeto modal que lo capacitará en su condición de héroe competente: es el caso del Objeto mágico, en general, que dota al héroe de las cualidades necesarias para enfrentarse a las pruebas y salir victorioso.

El caso que nos ocupa es sensiblemente diferente en un punto: el Objeto modal no sólo capacita al Sujeto (competencia) sino que provoca en el rey el deseo de hacerla su favorita, con el consabido beneficio para Fari. Este sería el caso, por ejemplo, de *Cenicienta* en el que los vestidos, la carroza y el lugar de donde "mágicamente" salen, la capacitan para poder ir al baile y seducir así al príncipe que, inmediatamente, la quiere-hacer su esposa. En este sentido, nos interesan los argumentos empleados por COURTES (1986), pp.65 y ss.

El otro elemento a tener en cuenta en las dos fases de modificación es el morabito, ya que su intervención es la que desencadena estas dos fases al hacerle saber al rey el hallazgo de las bellas mujeres (en la primera fase) y el descubrimiento de su condición animal (en la segunda fase). Podríamos, pues, considerar que este personaje, Adyuvante de Fari en la primera fase, actúa como mediador fortuito que le proporciona su establecimiento en la corte; en la segunda fase, al actuar como Oponente del Sujeto, se convierte en el elemento restablecedor del equilibrio natural roto por la metamorfosis, aunque su intención no fuese precisamente ésta. En efecto, habría que decir que el narrador deja bien claro el proceder del morabito y su talante: además del color de su piel, se distinguía de los demás “parce qu’il ne pouvait pas garder le plus infime des secrets” (p. 15). Lo que explica el narrador en forma de dicho popular:

Et de nos jours encore, l’on dit d’un rapporteur “qu’il avalé un Maure” (p. 15)

No entraremos aquí a explicar la actitud del morabito en la que la vena satírica del relato se centra. Sin embargo, añadiremos, respecto a su función en el cuento, que su intervención en las dos fases se desarrolla en el exterior junto al lago. Este hecho tiene una explicación cultural: “Narr, le Maure du roi de N’Guer, était peut-être le seul sujet du royaume à pratiquer sincèrement la religion du Coran” (p. 15); por lo tanto se dirigía diariamente al lago a hacer sus abluciones. Este dato no tendría más que un valor informativo si no hubiésemos tenido en cuenta su participación en las fases de la modificación y el lugar donde estas fases se llevan a cabo: no sólo la modificación de la situación es provocada por un elemento maravilloso -la metamorfosis- sino que también esta transformación tiene lugar fuera de la corte, en el exterior, en el bosque y, como todos sabemos, la salida del entorno cerrado (casa o ciudad) y el adentrarse en el bosque es una de las funciones típicas de los cuentos maravillosos. La existencia del elemento maravilloso, el espacio y la propia función del morabito, nos hacen suponer la tradicionalidad de este cuento que, por otra parte, presenta elementos culturales próximos a la época actual. Este fenómeno es propio del estilo de Birago Diop que, como ya hemos visto, conjuga armónicamente los fondos tradicionales con la información cultural de las sociedades donde se desarrollan.

Otros cuentos -dentro de este tipo III- ilustran aquellas ocasiones en que el equilibrio se rompe al saltarse una prohibición. Ejemplo de estos cuentos son aquellos cuyo tema central es el de la metamorfosis de un animal en persona, generalmente, en mujer. Son los cuentos conocidos por el común denominador de su tema: “la esposa animal”. Como ejemplo citaremos la tercera historia de *La biche et les deux chasseurs* (C.A.K.), en la que M’Bile y los otros animales, metamorfoseados en mujeres, deciden vengarse de N’Dioumane, el hábil

cazador.

La metamorfosis aquí, y contrariamente a lo que ocurría en *Fari-l' Anesse* (la transformación era para seducir y poder vivir bien), es planeada con minuciosidad, siendo su objetivo también el seducir, pero para acabar con el cazador que pone indiscriminadamente el peligro la vida de los animales. M'Bile, con la inteligencia que la caracteriza, cuida todos los detalles para llevar a cabo su venganza. El cazador, ante su belleza, sólo tiene un objetivo: hacerla suya. En este momento no se habla explícitamente del matrimonio, como suele ocurrir en los relatos de este tema; sin embargo, las actuaciones y comportamientos sociales que en él se desarrollan son expresivos: el banquete, la música y, sobre todo, el desplazamiento hacia el exterior, hacia la sabana, por parte de N'dioumane, para acompañar a las falsas mujeres; esto nos parece anticipar una unión sexual. De hecho, en otras versiones de este cuento, la situación entre el cazador y el animal metamorfoseado en mujer es la de una unión conyugal. A pesar de los consejos de su madre, N'dioumane ha hecho sacrificar a sus perros y sale desarmado a la sabana, en mitad de la noche.³⁷ Matando a sus perros ha roto el pacto que sus antepasados habían hecho con estos animales insustituibles para los cazadores y, desobedeciendo a su madre, olvida que la mujer es una intrusa que llega al linaje ya constituido.

La falta de prudencia y la ruptura del pacto de sus antepasados llevan a N'dioumane a una situación de peligro de la que sólo es salvado gracias a los remedios mágicos de su madre; ésta consigue devolver la vida a los perros que acuden en su ayuda con las armas mientras N'dioumane resiste subido en un árbol que su madre había hecho crecer con artes mágicas.³⁸ M'Bile y los demás animales huyen. De esta forma, el restablecimiento del pacto queda asegurado y N'dioumane aprende que "tout chasseur, n'irait-il chercher que du bois mort, emporte toujours son fusil" (p. 153)

(37).-Veronika Görög, al analizar la versión bambará (*Siriman le chasseur*) de este tema, destaca como procedimiento específicamente africano estos dos motivos:

- El animal que se metamorfosea en mujer para asegurar su venganza.
- La astucia de hacerse acompañar por el hombre -el marido en la versión bambará- disuadiéndolo de llevar consigo sus armas.

(Cfr. GÖRÖG (1979), p.111)

(38).-Los tres elementos que salvan a N'dioumane son recurrentes en la literatura del Africa occidental, cuando de la salvación de héroe se trata:

- La madre (o la primera esposa). Cfr. PAULME (1976), p. 34
- Los perros, cuya fidelidad se contrapone a la traición de la mujer. Cfr. PAULME & SEYDOU (1972)
- El árbol. Cfr. CALAME-GRIAULE edit. (1969 y 1970) y especialmente GÖRÖG (1970)

El cuento, además, comporta un doble mensaje de prudencia: por una parte, todo cazador, por hábil que sea, debe tener cuidado y mesura para no romper un equilibrio ecológico que puede provocar la venganza de los animales y, por otra parte, hay que ser también prudentes a la hora de elegir mujer entre desconocidas, por muy bellas que éstas sean, ya que a través del hombre que se deja fácilmente seducir se pone en peligro el equilibrio familiar y social. Y por último, como en *Fari-l'Anesse*, la transgresión de las barreras naturales de las especies representa que la metamorfosis es castigada, aún cuando el motivo esté justificado, porque atacan el principio de conservadurismo básico de la concepción de la vida en la mentalidad africana.³⁹

Dentro de este tipo III de la clasificación encontramos también una serie de cuentos -en nuestro caso de cuentos animales- que ilustran un principio de moral práctica:

Ceux que tout oppose, caractère, force, intérêt, ne peuvent aller ensemble. (40)

Los cuentos que, seguidamente pasaremos a analizar, forman parte de los ciclos *Mauvaises compagnies* (C.A.K.) y *Mauvaises rencontres* (C.L.), fábulas o apólogos en los que la condición humana se traduce en personajes animales, para así poner orden “desde el exterior”.

Entre *Mauvaises compagnies* (I y IV, segunda parte) y *Le poisson grappilleur* (C.L.) hay muchos puntos en común que, tomados en su globalidad, consideraremos como el común denominador del que partirá nuestro análisis.

En los tres cuentos, el primer movimiento está constituido por la fase descendente y el segundo, por la ascendente; o sea, el cuento se inicia con una situación de equilibrio que se deteriora para, después mejorarse y llegar a un equilibrio más estable que el contemplado en la situación inicial.

El personaje central en la fase descendente resulta ser siempre la víctima de algún animal que actúa de mala fe. Y es que, en efecto, en esta primera fase, el sujeto es inexperto, carente de la sabiduría práctica, del saber-hacer cotidiano. Este no-saber hace que Kakatar-el-camaleón busque la compañía de Golo-el-mono (*Mauvaises compagnies I, C.A.K.*). Si Kakatar, animal solitario e indepen-

(39).- Con respecto a la transgresión de la ley natural, Nicole BELMONT afirma que en los cuentos maravillosos, esta ley de no-transgresión está formulada precisamente para ser transgredida y poder, de este modo, ser reparada, dando lugar a la moral del cuento. (Notas tomada directamente de la comunicación presentada en el *Colloque sur les Littératures Populaires*, París, 20-22 de noviembre de 1986)

diente hubiese vivido más en contacto con los habitantes de la selva o de los pueblos,

Il aurait connu l'opinion des hommes et le sentiment des bêtes à l'endroit de cet être malfaisant, mal élevé, mal embouché, querelleur et malicieux, menteur et débauché, dont la tête n'était pleine que de vilains tours à jouer au prochain (p. 59)

De la misma forma, si M'Bott-el-sapo hubiese sido menos joven y Konko-el-siluro más avisado, habrían sabido que no todo el mundo es una buena compañía y que hay que elegir los amigos y no dejarse convencer por el primero que llega, sobre todo cuando ninguna afinidad les une.

En los tres cuentos el desequilibrio irrumpe con la astucia malvada de ese otro personaje que, generalmente, representa el elemento dañino y pernicioso para la convivencia. En los tres cuentos, los animales inexpertos o inconscientes reciben un castigo que les enseñará la lección de moral práctica que nunca más volverán a olvidar. La culminación de la fase descendente enlaza con el inicio de la ascendente justamente en ese castigo inmerecido, resultado de la mala actuación del otro animal.

En los dos cuentos pertenecientes a *Mauvaises compagnies*, el animal burlado e incluso injustamente castigado, decide vengarse de su contrario jugándole, a su vez, una mala pasada comparable a la que él había recibido. De esta forma se convierte de víctima en elemento regulador de su propio equilibrio y del orden general, pues castiga ejemplarmente a aquel que, conscientemente, deterioró la situación. Su saber, duramente recién adquirido, le hace poder establecer el equilibrio castigando al culpable. La astucia, una vez más, se sitúa de parte del débil, pero, en esta ocasión, es el fruto de la lección aprendida y asimilada.

Sin embargo, en *Le Poisson grappilleur (C.L.)*, la actuación del Sujeto es diferente porque también es diferente el planteamiento de la moral. No se trata aquí de una compañía que se busca o se acepta, sino de un encuentro (*Mauvaises rencontres*) y que como tal conlleva un elemento fortuito, imponderable. La fase ascendente no viene modificada en este caso por el saber-hacer del sujeto sino por la ayuda desinteresada de elementos exteriores a él. Estos Adyuvantes representan la sabiduría, el buen hacer, a pesar de la evidencia totalmente en contra de Konko-el-siluro: traicionado por Volo-la-perdiz que le presta alas, pico y plumas para robar un campo y que se las quita ante la llegada del campesino, Konko es descubierto en circunstancias que le acusan directamente. Pero el

(40).-KANE (1976), p.32

siluro poseía un don: poder cantar tres veces en tierra.⁴¹ Agotado este poder mágico, Konko no puede cantar su historia al rey que ha reunido toda la corte para que admire a su pez ladronzuelo y cantor. El rey, desairado, lo deja en manos de su griot. El estado de desequilibrio está en su momento álgido. Con un efecto de tripartición, el narrador ha ido aumentando en el lector-auditorio la atención canalizada por el tono patético del canto “doux, triste et touchant”⁵⁵ del siluro, que ante tres personas, el campesino, su mujer y el rey, ha repetido su desgraciada aventura y la trampa en que lo ha hecho caer la perdiz. Por tres veces, también, el buen juicio de las personas a las que se ha dirigido lo ha salvado de una muerte inmediata pero que ha sido aplazada. Finalmente es el griot quien restituye el estado de equilibrio devolviéndolo al agua, su medio. La astucia, pues, no está presente en este cuento; Konko está en manos de un tercero, pero

Mabo-le-Griot de cour savait qu'on ne tue pas un chanteur, celui-ci dirait-il même les paroles les plus déplaisantes, c'est-à-dire les vérités les plus saines, aux oreilles des grands. Si on tuait les chanteurs, ni lui Mabo, ni l'aïeul des griots ne seraient venus au Monde sans doute. (p. 56)

Sólo cuando Konko está en el agua puede volver a cantar para repetirle a su salvador la lección que definitivamente ha aprendido:

Méfie-toi-surtout

(41).-Curiosamente en una versión que con el mismo nombre aparece en *Contes d'Afrique* (1977), no hay constancia de que la facultad de cantar fuese un don que Konko había recibido para ser usado, en tierra, sólo tres veces. Esta restricción que se expresa en la versión de Diop, justifica ampliamente la imposibilidad de defensa de Konko ante la corte. En esta otra versión que citamos, sólo Maso, el griot comprende el silencio de Konko:

Le poisson grappilleur ne chantait pas pour amuser son public. Il rêvait des eaux profondes de son marigot. Il chantait pour émouvoir les hommes et les supplier de le ramener au marigot. Konko-le-poisson-chat ne désirait pas les honneurs et les divertissements. Il pleurerait... (*Contes d'Afrique* (1977), p. 154)

Nos parece importante resaltar este elemento diferente dado que en la versión de Diop el canto, y su restricción, tiene un origen mágico y maravilloso, mientras que en la otra versión está banalizado al nivel de interrelación.

Es también curioso destacar el paralelismo existente entre estas dos versiones incluso en el plano de la manifestación textual y lingüística. Excepto lo reseñado anteriormente y la mayor elaboración del canto de Konko en la versión de Diop, se pueden seguir paralelamente, ambas versiones, paso a paso. Desgraciadamente en *Contes d'Afrique* no se indican las fuentes de los cuentos presentados.

Des mauvais prêteurs
Mabo mon frère!
Ils t'offrent leurs services inutiles
Mabo mon frère!
Mais ils te dépouillent
Quand tu es dans le besoin!
Mabo mon frère! (*ibid.*)

Lección de sabiduría práctica que hace que su estado de equilibrio actual sea reforzado con respecto al inicial, pues no volverá a caer en esa situación.

Este tipo cíclico de cuentos, como hemos visto, transmite siempre una lección de prudencia y discreción, ya sea en la persona del cazador inconsciente, o en los ingenuos animales. En estos cuentos, generalmente, el equilibrio se rompe con la desobediencia a una consigna, con la presencia del egoísmo o la insaciabilidad y con la inexperiencia. La vuelta al equilibrio presupone, pues, la exaltación y mantenimiento de ciertas cualidades, como el saber práctico, la sabiduría y la mesura, consideradas básicas para la vida. Una vez más el cuento se constituye en escuela de moral cotidiana, de saber-vivir en colectividad.

TIPO IV. Forma en espiral

Este es un tipo morfológico fácil de distinguir porque en él se encadenan sucesivamente las fases ascendentes y descendentes. Este tipo IV o de forma en espiral, como su denominación indica, presenta un mayor número de secuencias primarias (equilibrio, mejora, desequilibrio, etc.)

En el esquema general de este tipo en Europa, la situación inicial se abre con un estado de carencia que el héroe, un joven pobre, llegará a eliminar, tras numerosas pruebas e incidencias, casándose con la hija del rey.

En Africa, la aparición de un traidor modifica profundamente el esquema europeo y, además, raramente el matrimonio será el elemento equilibrador final.

Awouma resume el esquema general de este tipo de cuentos de la siguiente forma:

Le héros part d'un manque (pauvreté), il améliore sa situation du fait que les animaux sauvés lui témoignent leur reconnaissance; le manque est donc comblé, mais de nouveau, il y a détérioration par l'intrusion d'un nouveau personnage. Le héros court donc à présent un danger qui disparaît, grâce à

l'apparition des nouveaux personnages bienveillants et rusés. De là ressort une nouvelle amélioration et l'on parvient à un état pleinement satisfaisant par l'élimination du traître.⁴²

Este esquema corresponde al resumen temático y morfológico del ciclo conocido por el nombre de "aliados animales", considerado como prototipo de estos cuentos en espiral.

En los cuentos de Birago Diop no encontramos ningún ejemplo de relato que pueda ser emparentado a este ciclo. De hecho, la incidencia de este tipo IV es prácticamente nula: de sesenta y cinco cuentos sólo uno puede ser incluido dentro de este tipo de la clasificación que seguimos. Sin embargo, este cuento, *Tours de lièvre (C.A.K.)*, ilustra bien la forma en espiral, ya que en él se suceden un gran número de secuencias primarias por lo que su clasificación resulta evidente a pesar de no pertenecer al ciclo de "aliados animales", único ejemplo que, curiosamente, incluye Paulme en este tipo IV.

La primera fase de este relato constituye un movimiento ascendente en el que Leuck se dispone a contradecir al rey:

Leuck, qui de sa vie n'a respecté ni père, ni mère, voulait jouer un tour à Bour-le-Roi. (p. 108),

ya que el cuento se inicia con la decisión de Bour, el rey, de encerrar a su hija para así saber si una mujer puede tener un hijo sin conocer a ningún hombre; decisión que es presentada como una excentricidad propia de su carácter:

Gâté depuis son enfance, ne connaissant que ses caprices, Bour-le-Roi avait décidé d'enfermer, dans la case-sans-issue, Anta, la plus jeune de ses filles, pour savoir, disait-il, si la femme qui n'a jamais connu l'homme pouvait avoir un enfant (*ibid.*)

Por otra parte, resaltemos la doble lectura que el encierro de Anta puede tener. El encierro significa la exclusión del círculo familiar y social: apartada de su familia, es condenada a vivir eternamente sola. Es también la exclusión en el futuro porque de lo que realmente se la priva es de la posibilidad de contraer matrimonio, se la priva, pues, de una familia en la que la mujer es la base y pilar principal. Esta exclusión a la que Bour condena a su hija no sólo podemos calificarla de caprichosa sino que también vemos en ella rasgos incestuosos de

(42).-AWOUMA (1979), p.24

los que la literatura tradicional de todos los pueblos está llena. De hecho, como observábamos en *Petit-mari*, el amor incestuoso provoca la exclusión e incluso la muerte puesto que es un sentimiento desequilibrador del orden natural y familiar. Abundando en esta idea, destaquemos la descripción del lugar en donde Anta es recluida:

(...) la case-sans-issuë qu'il fallait atteindre en creusant la terre depuis les abords jusqu'au ventre du village, où les maisons avaient été démolies sur une étendue de sept fois sept cents coudées pour y laisser seule la case qu'entouraient sept tapates
(*ibid.*)

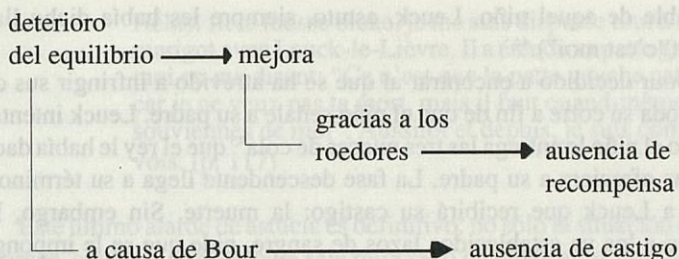
La descripción de la única forma posible materialmente de llegar al lugar nos parece ya lo suficientemente clara y los términos empleados, con una doble lectura de carácter sexual. Por otra parte, recordemos que la cifra cabalística 7 significa en Africa Occidental el número de la pareja, de la unión del hombre y la mujer.

El objetivo de Leuck es dar una lección a Bour que "se croit plus malin que quiconque sur terre" (p. 109); llegar hasta Anta significa, pues, en su valoración, la eliminación de una situación inicial de desequilibrio. Pero también llegar a ella supondrá la restauración de un orden natural y social roto por el poder del rey, a quien nadie se le puede oponer.

Conseguir a Anta presupone vencer las dificultades materiales impuestas por el rey: atravesar los muros de la fortaleza. Leuck se vale de la astucia para conseguirlo aunque quizás la forma de hacerlo no resulta demasiado honesta: convence a los roedores para que le abran un camino asegurándoles que en el recinto hay grandes cantidades de grano y comida. El narrador, con un tono de buen humor, resume así la conducta de Leuck:

Or Leuck, en leur disant cela, savait fort bien qu'il mentait plus qu'à moitié, ou plus exactement, il oubliait un tout petit détail
(p. 108)

En efecto, los roedores, cuando llegan al final del túnel que acaban de abrir, huyen despavoridos al encontrarse en presencia de una persona. Pero el túnel ya está abierto. La fase de modificación está en marcha. Resumámosla: ante una situación de desequilibrio creada por el rey al excluir a su hija, Leuck consigue burlar su vigilancia y llegar hasta ella. Esta fase nos parece de especial interés porque en ella, la matriz inicial, deterioro mejora, está marcada negativamente según la clasificación de los esquemas desviados de Bremond de la que hemos hablado. Siguiendo a este autor, esta fase entraría dentro del esquema del tipo narrativo anti-retributivo:



De la misma forma que Bour no será castigado porque al poder real lo único que se le puede oponer es la astucia, los roedores (Adyuvantes en la fase de modificación y, por tanto, de la restauración del equilibrio) no sólo no reciben una recompensa, sino que se creen en peligro (situación amenazante del equilibrio, aunque no realizada).

De esta manera, Anta acepta a Leuck por marido y con él tiene un hijo. Anta sigue el orden natural y social que su padre le había impedido.

Esta primera fase de equilibrio se deteriora fortuitamente: Narr, el morabito del rey, oye voces de niño cuando por la mañana se pasea haciendo sus plegarias. Recordemos que de la misma forma, el mismo personaje -o rol temático- descubre a Fari y a sus burras transformadas en mujeres primero, y en su estado animal después. Curiosamente incluso emplea la misma expresión de asombro al comunicárselo al rey:

“Bour! Bilahi! Walahi” (p. 17)

“Bour! Bilahi! Walahi!” (en vérité! au nom de Dieu! (p. 110)

El rey, por tres veces, manda a un esclavo a escuchar tras los muros. Por tres veces la respuesta de los esclavos es la misma y el rey, desde su abuso de poder, castiga sucesivamente a los tres esclavos que confirman lo dicho por Narr.⁴³ Destruídos los muros, Bour pregunta a su hija y a su nieto el nombre del

(43).-Es un motivo frecuente en los cuentos tradicionales el asimilar al mensajero con la noticia que trae recompensándolo o castigándolo, según sea el caso.

responsable de aquel niño. Leuck, astuto, siempre les había dicho llamarse “Mana” (“c’est moi”).⁴⁴

Bour decidido a encontrar al que se ha atrevido a infringir sus deseos, reúne a toda su corte a fin de que el niño señale a su padre. Leuck intenta ocultarse pero el niño le entrega las tres nueces de cola⁴⁵ que el rey le había dado para que se las ofreciera a su padre. La fase descendente llega a su término; Bour anuncia a Leuck que recibirá su castigo: la muerte. Sin embargo, Leuck, aludiendo a los ya establecidos lazos de sangre, pide que se le imponga otro castigo. El rey accede, pero le obliga a la realización de una prueba imposible:

Eh bien! Avant six lunes, je veux que tu m’apportes une peau de panthère, deux défenses d’éléphant, une peau de lion et des cheveux de Kouss-le-lutin-barbu. (p. 112)

Con el enunciado de la prueba comienza una nueva fase ascendente en la que Leuck volverá a triunfar, como en la primera, gracias a su astucia y a costa de la ingenuidad de los otros personajes. A partir de esta fase, el cuento se plantea como función clara la del entretenimiento: el narrador pormenoriza las hazañas de Leuck para conseguir superar la prueba. El divertimento es el objetivo fundamental; la astucia siempre triunfa aunque para ello se valga de todos los medios. El narrador no duda en presentarnos a los animales más feroces y temidos como carentes de toda astucia e incluso ridículamente torpes; de nuevo, al poder de los más fuertes se opone la astucia de los más débiles. Leuck consigue su objetivo, restaurándose así su situación de equilibrio. Equilibrio no obstante inestable ya que todos los animales han decidido vengarse de él. Pero su astucia vuelve otra vez a estar en juego: disfrazado con una piel maltrecha de cierva hace creer a todos en su propia fuerza:

(44).-El juego de palabras originado astutamente por Leuck es considerado por Mercier & Battestini como el núcleo clave de las peripecias de Leuck en este cuento. Este es un tema recurrente en la mitología y en la tradición universal en general que podríamos enlazar con el carácter revelador que el nombre siempre ha tenido en las civilizaciones primitivas. A propósito de este juego de palabras provocado por el nombre ambiguo dado por Leuck, Mercier & Battestini citan un ejemplo real que pasamos a transcribir por anecdótico:

Au Foulah Djalou, l’un des monts Ouazan fut baptisé “Mi-anda” (“je ne sais pas”). M. Chevalier, chargé de mission botanique, avait demandé le nom de la dite montagne à un pasteur foulah qui, l’ignorant, ne put répondre que: “mi-anda”. (MERCIER & BATTESTINI (1964), p.47)

(45).-Ofrecer nueces de cola es señal de respeto, de hospitalidad e incluso de deferencia. Este producto está presente siempre en momentos importantes. En número de diez, acompañan a la petición de mano de una mujer. Cfr. GÖRÖG (1979) p.34

Hélas! fit la fausse biche, je me suis disputée tout à l'heure au marigot avec Leuck-le-Lièvre. Il a étendu sa patte gauche vers moi en me disant: "Ce n'est que la patte gauche cette fois-ci, car je ne veux pas ta mort, mais il faut quand-même que tu te souviennes de moi". Aussitôt et depuis, je suis comme tu me vois. (p. 117)

Este último alarde de astucia es definitivo: no sólo la situación de peligro desaparece, sino que el personaje sale reforzado de todas estas hazañas ya que, a partir de este momento, "Leuck est toujours libre et même un peu craint" (*ibid.*)

Tours de lièvre es un cuento típico de forma en espiral, en el que prevalece el gusto por la acción y en el que a cada momento el relato, que parecía haber terminado, se complica con la aparición de un nuevo elemento, sucediéndose así las secuencias primarias.

TIPO V. Forma en Espejo

Esta estructura compleja está basada en la actuación de dos personajes en lugar de uno, como hasta ahora.

Este tipo de cuentos se compone de dos partes simétricas. En la primera parte, la fase ascendente, el héroe, marcadamente positivo, parte de una situación de carencia o desequilibrio y tras superar una serie de pruebas, consigue el premio o la recompensa. En la segunda parte o fase descendente, por el contrario, el recorrido narrativo es a la inversa: un héroe de carácter negativo o antihéroe quiere imitar la trayectoria seguida por el primero. Pero, para empezar, el móvil de su acción es únicamente su propia satisfacción personal y además mantiene, en todo momento, una conducta opuesta a la anterior, por lo que su acción es sancionada y recibe un castigo final. El nombre de forma en espejo le viene precisamente de esta concatenación de actuaciones enfrentadas que recuerdan la complementación de imagen y contra-imagen que se refleja en un espejo.

Este tipo morfológico agrupa gran número de cuentos iniciáticos en los que el héroe triunfa a causa de su docilidad y de su buena conducta, mientras que el antihéroe, el envidioso, realizando las mismas pruebas, fracasa o comete un error que lo llevará al castigo.

Estos cuentos, por la ambivalencia que presentan, pudieran simbolizar la dualidad complementaria que la conducta humana o el hombre en general mantiene en la vida; el héroe positivo y el héroe negativo, son dos aspectos opuestos pero, como hemos dicho complementarios del hombre. Sus conductas opuestas son el modelo de dos comportamientos posibles en todo individuo.

La moral que transmiten es clara: por encima del bien individual está el bienestar de la colectividad. El personaje envidioso y egoísta pone en peligro este bienestar del grupo. Las pruebas a las que los dos son sometidos son pruebas del saber-hacer o saber-vivir siguiendo las normas colectivas; en ellas se evalúan la educación, las buenas maneras y el respeto a los mayores. Superarlas significa acatar y respetar los valores colectivos, desdeñarlas es poner en peligro estos valores, por lo que el individuo que las transgrede debe ser castigado o excluido del grupo.

En Africa, generalmente, el papel de los dos héroes o heroínas suele ser desempeñado por dos hermanas, siendo la pequeña la heroína positiva y la mayor, la negativa; por dos hermanastros o hermanastras, de los que el héroe positivo es el huérfano de madre; o por dos coesposas. A veces también estos dos roles son representados por el padre y el hijo, atribuyéndosele al padre el papel negativo.

En los cuentos que nos ocupan son cinco los relatos que pertenecen claramente a esta estructura en espejo. En *Les mamelles* (C.A.K.) los actores de los que hablamos son dos coesposas, mientras que en *La cuiller sale* (N.C.) son dos hermanastras. Sin embargo, en estos relatos de Birago Diop también aparece un cuento en forma de espejo en el que el papel de héroe es desempeñado por Leuck, la liebre, mientras que el de antihéroe lo es por Bouki, la hiena. Este cuento, *Les calebasses de Kouss* (C.A.K.), sigue, no obstante, fielmente la estructura morfológica de este tipo V: Leuck, héroe positivo, realiza la primera parte con éxito; Bouki, en la segunda, sigue una conducta opuesta a Leuck y es castigado. Posiblemente, la puesta en escena de estos dos héroes se deba precisamente a que este cuento pertenece al ciclo temático del “árbol mágico” o “árbol del tesoro”,⁴⁶ lo que le confiere un enfoque particular.

En la presentación del relato, observamos que, de forma inhabitual en el corpus que nos ocupa, el Destinador de la acción es desempeñado por un actor distinto del Sujeto y que el Destinatario no coincide con el Sujeto sino con el Destinador: son las mujeres de Leuck y Bouki las que incitan a sus maridos a procurarles joyas y riquezas.

Mientras Bouki, holgazán, sale del paso haciéndole unos collares de arcilla, Leuck se lanza “à la quête des bijoux” (p. 156), iniciándose así la fase ascendente del relato.

(46).-Respecto a este tema del “árbol del tesoro” en Africa Occidental, Calame-Griaule especifica:

Les personnages de presque toutes les versions sont le lièvre et l'hyène, quelques unes se rattachent au cycle de l'araignée; les héros humains sont plus rares. (CALAME-GRIAULE, edit. (1969), p.25)

Esta búsqueda de Leuck se presenta, como es habitual en los cuentos de carácter iniciático, como una búsqueda maravillosa que se inicia con una partida del hogar para adentrarse en la sabana en la que pasa siete días hasta encontrarse con un primer mediador, un baobad. No es preciso insistir en la profusión de elementos maravillosos (búsqueda, sabana, cifra, árbol, etc.) ni en la concatenación de funciones específicas de los cuentos maravillosos (enunciado de la demanda, partida del héroe, etc.). Iniciada de esta manera, la fase ascendente realizada por el héroe de carácter positivo -como tradicionalmente lo es la liebre, sobre todo cuando le hace el contrapunto la hiena-, se desarrolla siguiendo el esquema formal de este tipo de cuentos: encuentro con un mediador -baobab- que lo somete a la primera prueba, de la que Leuck saldrá victorioso gracias a sus buenas maneras; la recompensa será la donación por parte del árbol, de su sombra, de sus hojas, y de sus frutos, para finalmente mostrarle el tesoro que encierra en su interior y facilitarle la forma de llegar hasta él. Dentro del esquema de Greimas, podríamos considerar esta primera fase como la prueba cualificante cuya consecuencia (*no c*) es la recepción del Adyuvante, Kouss, un duende joven al que Leuck se presentará como enviado por el baobab que le ayudará a la obtención del tesoro.

Pero de nuevo Leuck es sometido a otra prueba. Esta, igualmente en número tres, podría ser considerada como la prueba principal, ya que, a pesar del absurdo, del mundo al revés que se le presenta a Leuck, éste, gracias a su sumisión y disciplina, supera la prueba obteniendo así la posibilidad de alcanzar la calabaza que encierra las riquezas y, por lo tanto, la eliminación de la carencia inicial. La última prueba, la glorificante, pone en cuestión de nuevo la obediencia de Leuck y su mesura en la elección. Superada la prueba, la liebre consigue las riquezas que buscaba. El reconocimiento (consecuencia de la prueba glorificante) se lleva a cabo a través de su mujer, de la misma forma que fue a través de ella como se produjo la situación inicial de carencia. El reconocimiento de Leuck, a través de las joyas que su mujer luce, desencadena el inicio de la secuencia de Bouki que da lugar a la fase descendente del cuento: Bouki, a quien su mujer amenaza con abandonar, le arranca el secreto a Leuck con sus malas artes. Pero este héroe de signo negativo, aunque recorre el mismo camino y se somete a las mismas pruebas, no sigue los consejos de Leuck; su codicia, mala educación y falta de respeto le hacen fracasar y, en consecuencia, es castigado.

La estructura simétrica queda claramente expuesta, al igual que la moral de este tipo de cuentos en los que el personaje envidioso es castigado por considerarse que la envidia y los celos ponen en peligro el equilibrio colectivo. Este cuento, además, tiene, en el conjunto de nuestro corpus, una importancia añadida por ser un claro exponente del ciclo del "árbol del tesoro". Del mismo ciclo y con idéntico desarrollo temático y semio-narrativo, encontramos una versión senufo recogida por Equilbecq en 1912 y publicada con el título *Les*

présents de Faro.⁴⁷ En ambas encontramos los elementos específicos que nos llevan a configurar el cuento-tipo africano en su diferencia con el tema oriental del que se inspira.

La situación de carencia inicial, inexistente en la versión de Equilbecq, viene dada en *Les calebasses de Kouss* por la exigencia de dos mujeres que se consideran feas y que piden joyas y adornos a sus maridos, para embellecerse. Esta carencia, provocada desde el exterior del Sujeto, es la que los impulsa a la búsqueda de riquezas. En un primer nivel de interpretación, esta búsqueda, iniciática según Calame-Griaule, llevaría al héroe, tras las pruebas en el bosque, a su Objeto último:

(...) la découverte du “trésor” de la connaissance, qui est en même temps un apprentissage des valeurs sociales et va permettre au héros, rentré au village, de se marier et de perpétuer la vie, tous ces éléments se rencontrent dans tous les contes initiatiques et sont facilement transposables à ce que nous savons de l’initiation dans les sociétés africaines.⁴⁸

En efecto, hay una serie de elementos fácilmente rastreables. Para empezar, el que las pruebas tengan lugar en el bosque nos recuerda que los ritos de iniciación tienen también lugar precisamente en el bosque, en las inmediaciones del pueblo. Las pruebas que los ritos iniciáticos conllevan, están encaminadas a fortalecer el cuerpo y el espíritu del niño que, a partir de este momento, pasará a formar parte del mundo de los hombres. Estas pruebas, en definitiva, preparan al niño a ocupar su lugar en la sociedad, en el grupo al que pertenecen, después de haber recibido el “conocimiento”. Estos ritos conservan, evidentemente, su carácter secreto:

(47).-EQUILBECQ (1913), pp.226-228

Esta versión forma parte de las veintitrés presentadas y analizadas por Calame-Griaule en su artículo “L’arbre au trésor” (CALAME-GRIAULE, edit.,(1969)) de capital importancia para el estudio de la especificidad africana de este tema del fondo universal. En cuanto a la contaminación de temas, esta autora señala que el cuento africano se inspira del cuento oriental *Ali-Baba y los cuarenta ladrones* pertenecientes a los cuentos de *Las Mil y una noches*: en uno y otro caso estamos en presencia de un “continente” hueco (árbol o cueva) que encierra un tesoro, y de dos héroes opuestos que intentan conseguirlo con resultados también opuestos; pero, mientras en el cuento oriental el héroe consigue el tesoro porque dispone de la palabra mágica, en el africano, es el diálogo con el árbol lo que favorecerá su empresa; por otra parte el héroe positivo africano es sometido a una serie de pruebas de las que sale victorioso gracias a sus cualidades sociales mientras que el héroe oriental es astuto e inteligente, y por eso triunfa. Con respecto al “contenido”, el tesoro, en el cuento africano consiste fundamentalmente en joyas y vestidos elegantes, y en el oriental consiste en oro y dinero; de igual forma en el cuento africano el tesoro es ofrecido en recompensa, mientras que el oriental es robado.

(48).-*Id.*, pp.53-54

Il est impossible de décrire l'ensemble des rites initiatiques qui sont, par définition, secrets. (...) Même actuellement, les Africains sont loin d'être bavards au sujet de leurs propres rites d'initiation: comment leur reprocher de ne pas vouloir trahir des secrets qu'ils ont jurés de garder et comment imaginer qu'ils ne soient pas méfiants quant aux utilisations possibles que l'étranger pourrait faire de telles descriptions? Seule, la circoncision, événement public, est préservée du secret de rigueur.⁴⁹

Este carácter secreto queda claramente reflejado en el cuento que estudiamos, en la resistencia de Leuck a contarle a Bouki todo lo sucedido hasta conseguir el tesoro. Bouki le arranca el secreto fingiendo un dolor de muelas y pidiéndole que se la extraiga. Aunque Leuck desconfía en un primer momento, cae en la trampa: el hecho de morder y ser mordido ¿no representaría en cierta medida, la circuncisión a la que los dos héroes son sometidos? Pues, a partir de este momento, Leuck “inicia” a Bouki sobre cómo y dónde encontrar el tesoro, el conocimiento que lo habría de llevar al triunfo social; de hecho, éste ha sido el resultado para Leuck: su mujer, feliz, acude a la mañana siguiente al pozo bellamente adornada de joyas, mientras la mujer de Bouki enferma de envidia y rabia. El hecho de que esta escena tenga lugar junto al pozo testimonia precisamente el triunfo social y familiar de Leuck pues, es sabido que en Africa el pozo es símbolo de fecundidad, de perpetuación, por lo tanto, de la vida a través del matrimonio. En este mismo sentido, observamos que la mujer de Bouki lo amenaza, si no consigue iguales riquezas, con abandonarlo y regresar con los suyos, lo que significaría la ruptura del matrimonio y, por tanto, la no perpetuación y el fracaso familiar y social. No olvidemos tampoco que la primera vez que aparece el tesoro, éste se encuentra en la cavidad -el vientre, como se le denomina en otras versiones- del baobab y que, al final, las riquezas recibidas por Leuck están encerradas en una calabaza,⁵⁰ elemento que se relaciona con la mujer y la

(49).-MERAND (1980), pp. 169-170

(50).-Son numerosos los mitos sobre el origen del mundo en los que la calabaza juega un papel simbólico primordial no sólo por su forma, sino fundamentalmente por su asociación a la mujer y a la fecundidad. Cfr. PROPP (1941), pp. 146-151. A propósito de este tema nos parece determinante el artículo de Paulme, “La mère dévorante, ou le mythe de la calebasse et du bélien en Afrique sud-saharienne” (PAULME (1976), pp.276-313), por la teoría expresada en él así como por la profusión de textos de diferentes etnias y lugares que se citan.

En resumen, el valor simbólico de la calabaza en Africa se podría cifrar en los siguientes términos:

La calebasse est, en effet, connue un peu partout en Afrique à la fois comme représentation féminine (elle est la matrice, le “contenant” par excellence) et comme image cosmique (elle est la création dans sa plénitude, au même titre

fecundidad. En la versión de Equilbecq, el episodio del duende y las pruebas a las que se somete Leuck se desarrollan bajo el agua, mundo acuático cuyo carácter fertilizante es conocido; éste es el único elemento diferente, pues, en nuestra versión el paso al mundo irreal y maravilloso, al mundo donde Leuck es transportado por Kouss, el genio mediador, tiene lugar a través del interior de un tamarindo, de nuevo cavidad procreadora de un árbol.

Las pruebas a las que Leuck es sometido en ese “otro mundo” y cuyos elementos, el bastón, el haz de leña y la comida, se repiten en todas las versiones, implican no asombrarse de nada ni de ningún comportamiento sino al contrario, actuar en todo momento con educación, medida y valor. Estas pruebas, dice Calame-Griaule, recuerdan las pruebas rituales que han sido descritas por ciertos etnólogos:

Les initiés sont mis en présence de situations étranges, d'énigmes à résoudre, de symboles à déchiffrer. Ils doivent prouver leurs qualités sociales: courage, endurance, soumission, politesse. Ils consomment diverses nourritures (tantôt agréables, tantôt répugnantes) et sont soumis régulièrement à des fustigations.⁵¹

Leuck realiza las pruebas adecuadamente, según las reglas y, por ello, es recompensado. Bouki, sin embargo, no hace caso de las normas y su comportamiento descortés, maleducado y codicioso le hace fracasar.

A propósito de la realización satisfactoria de las pruebas por parte de Leuck, Kane la interpreta como una manifestación del gusto de los africanos por la palabra adecuada, e insiste en que el castigo de Bouki viene motivado, en este cuento como en otros, por la carencia de esta palabra:

que l'oeuf, cet autre contenant parfait). De ce point elle est donnée directement dans la nature, alors que les autres objets (poteries par exemple) sont des produits de la culture; mais elle est aussi susceptible d'être transformée par la culture; elle devient alors ustensile de cuisine et sert à l'activité nourricière. On peut donc dire que laalebasse est associée à la fécondité sur trois plans: cosmique (image du monde), humain (la matrice de la femme) et culturel (la cuisine). (CALAME-GRIAULE & GÖRÖG (1972), p. 58)

(51).-CALAME-GRIAULE (1969), p.49

On peut même parler de l'existence du thème du verbe inopportun, du verbe adéquat, (...) où le personnage s'attire toutes sortes de désagréments parce qu'il n'aura pas su conférer de plénitude à la parole ou que, par sottise ou par inadvertance, il en aura faussé la signification.⁵²

Este razonamiento nos parece válido siempre que se incluya dentro de la interpretación iniciática que se le atribuye al cuento sin la cual, este elemento modificador de la situación de Bouki, quedaría, a nuestro entender, carente de sentido.

Todo cuento traduce las preocupaciones y vivencias de la sociedad que lo crea. En este caso, termina de la siguiente manera:

Depuis ce temps-là, Bouky-l'Hyène ne se soucie plus de bijoux ni même de boubous (p. 162)

lo que, quizás, se podría traducir como la exclusión -presentada en tono de humor y dulcificada- de Bouki del sistema familiar y social al que no ha sabido acceder, considerando que las joyas significaban el reconocimiento que se adquiere tras la iniciación.

Dentro de los cuentos clasificados en el tipo V o de estructura en forma de espejo, haremos mención a los cuentos alegóricos pertenecientes a este tipo de la clasificación morfológica. Nos estamos refiriendo a *Vérité et mensonge* (C.A.K.) y *Envie et Bonté* (C.A.) en los que Diop, utilizando la más pura técnica tradicional, armoniza diálogos y relatos en un perfecto equilibrio. Nos parece interesante resaltar la morfología en espejo de estos cuentos pues ni por su temática ni por sus personajes, encajan en las variantes presentadas por Paulme de este tipo V; sin embargo, a nuestro entender, el desarrollo y la realización de las dos secuencias que en ellos encontramos, se ajustan con toda claridad a este tipo morfológico. *Vérité et mensonge* presenta, no obstante, una salvedad: la primera fase no es, como generalmente sucede en estos cuentos, de carácter ascendente; por ser un cuento eminentemente didáctico cuyo mensaje es mostrarnos de qué manera el hombre se engaña a sí mismo, inicia su recorrido por el aspecto ideal y teórico:

Le bon Dieu aime la Vérité! (...) Voilà pourquoi le jour où il partit en voyage avec Deug-la-Vérité, Fène-le-Mensonge dit à sa compagne de route:

-C'est toi que Dieu aime, c'est toi que les gens préfèrent sans doute (p. 129),

(52).-KANE (1968), p.151

para continuarlo, después de haber aprendido la lección, por su lado pragmático y realista:

En route, Fène dit à Deug: (...) Je commence à croire que, si tu plais au bon Dieu, les hommes ne t'apprécient pas outre mesure. (p. 132)

De esta forma, la primera parte se constituye en fase descendente pues la Verdad y la Mentira deciden que, a lo largo del viaje que van a emprender juntas, la Verdad será la que hable y la que se presente y así tendrán asegurada una buena acogida en todos los lugares. Pero la realidad es otra y Deug y Fène sólo consiguen esgrimiendo la verdad ser expulsadas de todas partes.

El cuento podría haber acabado aquí. El movimiento descendente que constituye el recorrido narrativo de Deug-la-Vérité está completo. Sin embargo el cuento nos presenta una contra-imagen, una fase paralela y simétrica que es el recorrido narrativo de Fène-le-Mensonge: su comportamiento es opuesto al seguido por Deug pero no porque la codicia o la envidia lo motiven, sino, por el contrario, porque Fène se constituye en sujeto del saber-hacer. La experiencia de Deug le ha servido de lección práctica, de moral cotidiana; ha aprendido lo fundamental sobre la naturaleza humana que dice amar la verdad pero no le gusta oirla. Por lo tanto, Fène actúa en consecuencia y consigue, con la mentira y la astucia, los resultados que esperaban conseguir con la verdad.

El cuento no termina con ninguna moral explícita, ni siquiera está presente en la coda. No hace falta, la lección está claramente planteada: Diop, como habría hecho el cuentista tradicional, se ha limitado a poner en escena dos personajes y seguirlos paso a paso.

Como es frecuente en muchos cuentos africanos la astucia ha triunfado sobre el bien:

La sagesse veut que l'on garde à l'esprit cette préférence (la Verdad) de l'homme, mais pour le moment, mieux vaut rire des déboires de "la Vérité" et de l'habilité du "Mensonge".⁵³

Este cuento, por la temática que desarrolla y la lección de sabiduría práctica que canaliza, nos hace pensar en algunos de los cuentos del ciclo *Mauvaises compagnies*, en concreto en el I y en la segunda historia del IV, que ya hemos analizado y clasificado como pertenecientes al tipo III o en forma cíclica. Esta es la diferencia: ambos son estructuras complejas, pero *Mauvaises*

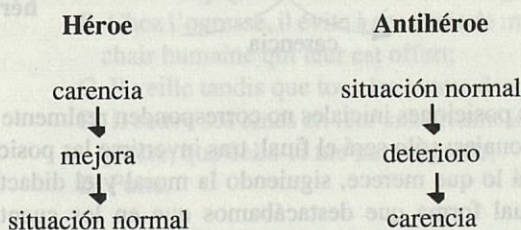
(53)-*Id.*, p.186

compagnies se centra en el recorrido narrativo de un solo personaje; hay pues dos movimientos (uno descendente y otro ascendente) pero un solo recorrido narrativo. Por su parte, *Vérité et mensonge* está formado también por dos movimientos (descendente y ascendente) pero que conllevan dos recorridos narrativos, pues están realizados por dos personajes diferentes y de conductas opuestas, como es característico de los cuentos en espejo.

TIPO VI. Forma en Aspa ⁵⁴

Al igual que los cuentos en espejo, este tipo VI se caracteriza por ser una estructura compleja realizada por dos héroes con comportamientos opuestos. La diferencia radica en que mientras en el tipo V los dos héroes parten de una misma situación inicial, llegando a situaciones finales opuestas, en este tipo VI o en aspa, los dos héroes parten de situaciones iniciales contrarias, intercambiando a lo largo del recorrido narrativo sus posiciones para desembocar en situaciones finales también opuestas.

El esquema general de los recorridos de estos cuentos sería como sigue:



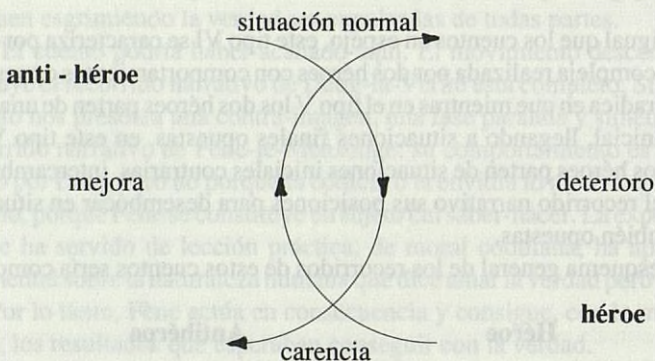
De esta forma, vemos cómo los dos personajes siguen caminos opuestos y que sus comportamientos respectivos, a lo largo de la acción los lleva a encontrarse, al final, en la situación inversa con respecto al principio, tras haber intercambiado sus posiciones. Estas posiciones son antitéticas como en los cuentos en espejo, pero en este otro tipo las posibilidades no son las mismas ya que las posiciones se intercambian a lo largo del recorrido.

Otra diferencia entre estos dos tipos se encuentra en el tiempo de realización de las secuencias y su interconexión. Así, los cuentos en espejo

(54).- En la clasificación que estamos siguiendo, este tipo es denominado "en sablier". Nosotros hemos preferido el término "aspa" porque consideramos que la imagen de dos recorridos cruzados se mantiene y que la traducción española "en reloj de arena" no es económica para seguimiento del texto.

presentan no sólo dos movimientos paralelos sin ninguna unión entre ellos, sino que además estos movimientos se suceden en el tiempo; de esta forma, el cuento podría acabar al concluir el primer movimiento y su sentido estaría completo. Sin embargo, la estructuración de los cuentos en aspa es más compleja: las dos acciones son sincrónicas y están estrechamente asociadas; la separación de movimientos es imposible pues la modificación de las situaciones converge de forma que el deterioro en el recorrido del antihéroe se corresponde y conlleva la mejora en el recorrido del héroe.

Representado gráficamente como sigue,



vemos cómo las posiciones iniciales no corresponden realmente a la cualificación de los personajes; sólo será el final, tras invertirse las posiciones, cuando cada cual tendrá lo que merece, siguiendo la moral y el didactismo de estos cuentos. De igual forma que destacábamos que en los cuentos cíclicos la situación final de equilibrio representaba un equilibrio más estable que el inicial, asimismo sucede en el tipo VI: el héroe se consolida a lo largo de la acción para llegar a una situación final más estable o incluso provechosa de la que inicialmente ostentaba su rival; en el recorrido del antihéroe sucede igual aunque en su déjix negativa.

El cambio de posiciones de los dos personajes a lo largo de sus respectivos recorridos se debe generalmente a la presencia de un tercer personaje, mediador o árbitro, que con su buen hacer y sabiduría inclina la balanza y premia y castiga a quien se lo merece. A veces, en ausencia de este tercer personaje, el cambio de la situación viene favorecido por la astucia del héroe que, viéndose atrapado, sabe salirse del engranaje de tal forma que no sólo asegura su situación sino que acaba con su enemigo. En estos casos el héroe es presentado como el más débil, siendo su astucia la única arma de la que dispone para enfrentarse al poder detentado por su rival, más fuerte. En estos casos, es posible la aparición de un

mediador como compensador de la situación dispar. Un ejemplo de cuentos en los que se da la confluencia de estos elementos lo tenemos en *Samba-de-la-Nuit* (N.C.).

Este cuento, por su episodio central, está emparentado al ciclo occidental de “los niños en casa del ogro”, cuya versión más conocida es la de Pulgarcito. Sin embargo, tenemos que destacar que la situación inicial es diferente: el héroe no es abandonado por sus padres; difícilmente podría admitirse esta realidad en el contexto africano donde la procreación es el mayor símbolo de riqueza. Por otra parte, en las versiones africanas el papel del ogro no es desempeñado por un hombre, sino por una mujer. A esta versión-tipo africana, Paulme dedica un estudio del que destacamos el esquema global⁵⁵ que reproduciremos aquí porque nos servirá de guía para el estudio de este cuento.

I *Naissance extraordinaire*

- A. Un enfant d'une précocité exceptionnelle;
- B. Il est cadet d'une nombreuse famille;
- C. Il se nomme lui-même.

II *Il sauve les siens d'une ogresse*

- A. Il accompagne ses aînés contre leur gré;
- B. Chez l'ogresse, il évite à ses aînés de manger le repas de chair humaine qui leur est offert;
- C. Il veille tandis que tous les autres dorment;
- D. Il sauve ses aînés en leur substituant les enfants de l'ogresse, que celle-ci tue par mégarde;
- E. Fuite.

III *Vengeance de l'ogresse*

- A. Elle vient au village et, transformée, enlève tous les enfants;
- B. Déguisé, le héros se rend à nouveau chez l'ogresse et recouvre les enfants.

IV *Fin de l'ogresse et triomphe du héros*

Alternatives

A. Capturé, sur le point d'être tué et mangé, le héros se fait remplacer par la petite fille de l'ogresse;

B. Le héros s'échappe;

C. le héros tue l'ogresse qui l'a poursuivi sous un déguisement.

La versión de Birago Diop sigue este esquema global a excepción del episodio tercero (III) que no aparece; la alternativa elegida para la situación final es la C.

Nuestro héroe, Samba-de-la-nuit, como él se denomina, se da a luz a sí mismo y crece con sólo mirarlo:

Je suis Samba né de la nuit dernière
Plus vieux que sa mère
Plus vieux que son père
Et du même âge que ses cadets
qui sont à naître (p.110)

Es la marca del héroe, la señal del salvador en los cuentos maravillosos.⁵⁶ Esa será su misión: acompañar y salvar a sus hermanos que, obligados por su madre,⁵⁷ deben buscar como esposas "sept soeurs du même âge et de la même mère" (*Ibid.*).

(56).- A propósito del motivo del nacimiento y crecimiento milagroso del héroe, *cfr.* PROPP (1941), donde dice:

En conjunto, en el sistema del cuento, el protagonista nace de manera milagrosa justamente en cuanto salvador. (...) A ello se podría objetar que el héroe nace milagrosamente antes de ser requerido como salvador. Cuando él nace aún no ha aparecido en el horizonte ningún dragón ni enemigo alguno. No obstante podemos descubrir aquí un procedimiento puramente artístico, procedimiento que pone de manifiesto la pérdida de las ideas religiosas sobre cuya base se ha formado. (...) El "nacimiento milagroso" es un rasgo del protagonista. Este nace para salvar y para liberar.(pp.197-198)

Así es, en efecto, el caso de Samba-de-la-nuit, que nace y crece milagrosamente para acompañar a sus hermanos en su empresa nupcial, y a los que salvará de una muerte segura.

La misión salvadora del hermano menor es una constante, como hemos visto, de todas las versiones existentes, en la que ésta va marcada desde el principio. *Cfr.*, por ejemplo, *Marandéboné* en CENDRARS (1947), pp. 88-93

(57).-Es frecuente encontrar familiares que pongan condiciones difíciles para la boda de sus hijos. En *Les deux gendres* (N.C.) podemos ver cómo la madre pone como condición para el matrimonio de sus hijas que las dos se casasen el mismo día, lo que dificulta la celebración de dicho matrimonio. En este caso, la madre de Samba impone a sus hijos, una condición prácticamente imposible, como ella misma reconoce.

Si siguiésemos el recorrido narrativo de los hermanos, tendríamos que empezar por delimitar el carácter de la búsqueda a la que se lanzan, búsqueda nupcial que se constituye en auténtica prueba imposible impuesta por la madre, Destinador de esta acción. Sin embargo, en coherencia con el análisis que estamos realizando, seguiremos el recorrido de Samba que coincide con la macro-estructura del relato. Este personaje que, como ya hemos dicho, nace con la marca del héroe, se empeña en acompañar a sus hermanos. A lo largo del camino, para convencerlo, se convierte en moneda, en guijarro y en fruto, hasta que sus hermanos lo aceptan. Confluencia del mundo real y del mundo mágico que sólo el cuento articula y favorece. Cuando el receptor -ya sea el lector o el oyente- entra en el mundo del cuento y, al atravesar este umbral, deja tras de sí su lógica para asumir la lógica del cuento en la que todo es posible, no se extrañará de nada, al igual que los personajes del relato que viven en los mundos más dispares de una forma coetánea. Actitud ante el cuento que se da en todas las culturas, aunque en Africa se vea revestida de un carácter específico, ya que lo que sería considerado elemento maravilloso propio de los cuentos, los africanos lo asimilan analógicamente a sus vivencias cotidianas reales. Diop da buena muestra de esta simbiosis en muchos de sus cuentos; citaremos al azar una de ellas, sacada de *L'héritage* (C.A.K.):

Sous le tamarinier, au crépuscule, des enfants commençaient à jouer. Dans les villages habités par les hommes, au crépuscule, qui est l'aube de la nuit, les parents font entrer dans les cases leur jeune progéniture pour éviter aux enfants la rencontre des mauvais génies et des souffles néfastes qui commencent à errer à l'heure grise. C'est la nuit que la nature vit, que les bêtes chassent, que les morts vaguent à leurs occupations. Le soleil, par son éclat, cache la vraie vie aux vivants qui se libèrent parfois dans le sommeil et vivent et voient dans l'autre domaine. (p.168)

Senghor resume esta actitud al decir que, en Africa,

Le réel n'acquiert son épaisseur, ne devient *vérité* qu'en brisant les cadres rigides de la raison logicienne, qu'en s'élargissant aux dimensions extensibles du surréel. (...) l'auditeur négro-africain ne s'étonne de rien. Il attendait, naturellement, une solution surnaturelle.⁵⁸

La aparición del elemento maravilloso en los cuentos tradicionales sigue un ritual preciso, conserva unas reglas fijas y la principal de entre ellas que Diop, manteniendo el estilo tradicional de sus fuentes, utiliza es el canto. Sabemos que el canto es un elemento indispensable en la realización de la literatura oral:⁵⁹ en los cuentos de Diop lo hemos visto acompañando e impulsando la acción, marcando el tono cómico y dramático y fundamentalmente, siendo el transmisor del elemento maravilloso. Un canto que, como en *Samba-de-la-nuit*, repite su estructura ternaria hasta conseguir la progresión de la acción con la mediación del elemento mágico; así es como Samba consigue que Diassigue, el caimán, rey de las aguas, le ayude a atravesar el río. El hecho de atravesar el río marca el carácter mágico e iniciático de este viaje hacia otro mundo, mundo de lo invisible y secreto en el que habrá de demostrar su astucia y buen juicio para alcanzar el conocimiento. Diassigue cumpliendo su rol actancial de Adyuvante-mediador, completa su acción indicándole la conducta a seguir:

Ne ferme ni l'oeil ni l'oreille un seul instant quand tu trouveras
ce qu'ils cherchent là où tu les trouveras. Souviens-toi aussi
que le pagne, c'est la femme! (p.114)

Indicación, en forma de adivinanza, que la astucia y la sabiduría excepcional del héroe sabrá descifrar en el momento adecuado.

Llegados al lugar habitado por “une vieille, bien vieille, très vieille, plus que vieille femme” (p.115) que tenía siete hijas nacidas en la misma noche, es cuando nos centramos en el episodio que justifica la inclusión de este cuento en el tipo VI o en aspa, pues, a partir de este momento se configura el otro Sujeto, el antihéroe, con su recorrido narrativo propio.

Héroe y antihéroe (Samba y la Vieja) parten de situaciones opuestas: Samba y sus hermanos de una situación de desequilibrio ya que se encuentran en casa de la vieja y dependientes, en cierta manera, de ella quien, evidentemente, ostenta una situación privilegiada, de equilibrio. Ambos desempeñan el mismo rol actancial -Sujeto-; tienen el mismo Objeto, los siete muchachos, aunque para

(59).-De hecho, este tipo de cuentos en los que el canto se une al relato es considerado por algunos autores, como ya hemos visto, como un subgénero, “la chantefable”, del cual, Eno-Belinga especifica:

Le chant n'est pas un élément accessoire du récit au rôle strictement secondaire. Il est plus qu'une simple parure du verbe. Le chant est en fait un élément constitutif et particulièrement important de la narration. Il peut servir de complainte à un thème tragique ou pieux, grâce aux incessantes variations du récit et du chant, il parvient ainsi à exploiter aux mieux les nuances lyriques des situations envisagées. C'est l'originalité de ce genre où musique et littérature concourent intimement et puissamment au même but. (ENO-BELINGA (1965), p.57)

Samba el Objeto sea defenderlos y para su rival, acabar con ellos; por último, el elemento maravilloso, el poder mágico y sobrenatural del que ambos son detentores, actuará según el recorrido que se examine. De esta forma, el elemento maravilloso conduce a un cierto grado de esquematización, al centrar la secuencia en la lucha entre la Vieja y Samba, entre el Mal y el Bien. Hay que tener presente que los cuentos maravillosos utilizan fundamentalmente esta técnica para revestir la acción de un sentido moral al tiempo que conferirle un carácter de divertimento, ya que, sin el elemento maravilloso y el canto que lo propicia, la acción quedaría desprovista de interés.

Esta lucha entre el Bien y el Mal representada por la inocencia y la inferioridad del niño ante la fuerza y la maldad de la Vieja, se sitúa en el momento atemporal en el que transcurre todo relato, tiempo mítico carente de coordenadas tangibles que únicamente es medido por las cifras también míticas y atemporales que marcan el ritmo del relato -siete veces, siete años,....- de la misma forma que lo marcan los diálogos rítmicos y los cantos. En esta lucha entre el Bien y el Mal se repiten los elementos universales de seducción, desde la falsa hospitalidad hasta el ofrecimiento sexual: la Vieja le ofrece a Samba prepararle el plato que le apetezca y, en medio africano, es sabido que ofrecer comida a un hombre que no es el marido, conlleva siempre una significación sexual; de hecho, las siete jóvenes, después de ofrecer la comida a los muchachos, duermen con ellos consumando así el matrimonio.

Un rechazo absoluto es el único medio para vencer a la Vieja que de suegra se transforma en Muerte y contra la cual el héroe tiene que mantener una conducta fuera de lo común para poder salvar a sus hermanos: no puede sucumbir ante el sueño, mientras los demás caen rendidos y debe vigilar e interpretar las indicaciones dadas por el mediador, sobre todo la más importante, "le pague c'est la femme!". Por ella, Samba descubre el juego tramado por la Vieja y suponemos⁶⁰ que insta a sus hermanos a que, durante la noche, se pongan los vestidos de sus mujeres. De esta forma, la vieja mata a sus hijas y Samba salva a sus hermanos, huyendo del lugar. La Vieja los persigue transformándose en árbol de apetitosos frutos y en caballos ricamente enjaezados y en cada ocasión, Samba la descubre evitando a sus hermanos caer en la tentación que se les presenta. El problema surge a la hora de cruzar el río, de volver de un mundo al otro, límite que franquea, curiosamente, utilizando el poder de la Vieja:

(60).-Curiosamente en la versión de Diop no se hace alusión al intercambio de los jóvenes con las hijas de la vieja. Podemos reconstruir la historia gracias a otras versiones sin las cuales esta parte de la narración queda incompleta además de relativamente incomprensible.

Samba-de-la-unit prit le pagne qu'il avait volé à la vieille femme et l'étendit sur le Grand Fleuve. Et les eaux du Grand Fleuve s'écartèrent. (p. 121)

A partir de este momento, la persecución se hace extensiva: el Mal no sólo amenaza a los hermanos y, por tanto, a la familia sino que al atravesar el límite entre un mundo y otro, amenaza también al pueblo, al grupo. Samba descubre de nuevo la metamorfosis de la Vieja en tamarindo y acaba con ella, realizando y culminando las pruebas a las que ha sido sometido hasta terminar su misión, la de héroe salvador y protector.

A pesar de la lección implícita que este cuento pueda transmitir de prudencia y desconfianza hacia los matrimonios con personas desconocidas y lejanas, en realidad no deja de ser una concatenación de "juegos mágicos" que sustentan la acción; resaltando que, por encima de éstos, y en el enfrentamiento entre el débil y el fuerte, el Bien y el Mal, la astucia y la inteligencia son el factor modificador de la situación de los dos recorridos narrativos: a cada prueba realizada satisfactoriamente por Samba, corresponde una pérdida de poder por parte de la Vieja y así hasta el final en el que las situaciones son reforzadamente opuestas a las de la situación inicial; de esta forma, la situación final de equilibrio de Samba es presentada de forma más consolidada que la que ostentaba la Vieja en un principio, cuyo desequilibrio final -destrucción- es evidentemente mayor que el que sufría Samba al comienzo.

Como veíamos al iniciar este apartado sobre los cuentos en forma de aspa, existen ciertos relatos que merecen ser tratados especialmente pues presentan una característica peculiar en su estructura; son aquellos cuentos en los que la modificación de ambas situaciones, la del héroe y la del antihéroe, viene condicionada y favorecida por la presencia de un tercer personaje, un árbitro que, con su inteligencia y su sabiduría, sabe invertir la situación convirtiéndose así en dispensador de recompensas y castigos.

Estos cuentos que, generalmente, transmiten una lección de prudencia, presentan un héroe cuya característica sobresaliente es la inocencia, la debilidad; un ser indefenso y con demasiada buena fe que cae entre las manos de su rival, fuerte, malvado y astuto. En los cuentos que nos ocupan tenemos dos ejemplos claros de este tipo VI (*Le salaire (C.A.K.)* y *Le Cercueil de Maka-kouli (N.C.)*) en los que el papel de héroe es atribuido a un niño que, inocente e imprudente, debe enfrentarse respectivamente a un caimán y a un hombre poderoso e hipócrita. Presentado de esta forma, el héroe se revela como un Sujeto incompetente, carente de la categoría de saber-poder-hacer. Sólo la intervención del mediador o árbitro podrá resolver el conflicto. En este sentido, este tercer personaje se presenta no sólo como sujeto del saber sino también como sujeto del hacer

transformador del recorrido narrativo. Por lo tanto, desde el punto de vista del estudio del perfil tipológico, estos cuentos plantean una complejidad a tener en cuenta. De hecho, al hacer una revisión crítica de la tipología propuesta por Paulme, Bremond⁶¹ estudia una versión emparentada con *Le Salaire*, destacando los puntos conflictivos que el análisis de Paulme soslaya en este cuento-tipo. Este es uno de los casos en los que, como decíamos al principio de este apartado, nos parece fundamental completar el esquema teórico planteado con el que Bremond nos propone; hacerlos coincidir nos permitirá una mejor comprensión de la estructura del cuento así como del mensaje transmitido por él. Obviar la peculiaridad de este tercer personaje es, como afirma Bremond, "laisser l'essentiel du message passer à travers les mailles de notre fillet".⁶²

Siguiendo el esquema general del cuento vemos que la situación inicial con que se abre es un estado de desequilibrio del caimán al haberse extraviado y no poder regresar a un lugar acuático, su medio vital; mientras que la situación con que se abre el recorrido narrativo del niño es un estado de equilibrio, pero la imprudencia que informa su acción le hará caer en una trampa al tratar de ayudar al caimán. De esta forma vemos cómo una primera fase de deixis contraria se lleva a cabo intercambiándose las posiciones de los dos personajes ya que la modificación positiva de una conlleva la degradación de la otra; lo que, desde el punto de vista del caimán sería:

desequilibrio → mejora → equilibrio,

desde el punto de vista del niño sería:

equilibrio → deterioro → desequilibrio,

teniendo además en cuenta que ambos son los causantes recíprocos del proceso de transformación de la situación.

Los estados resultantes marcan, a su vez, el inicio de otra fase. El caimán en su estado de equilibrio, decide comerse al niño:

Je ne te lâcherai pas, je n'ai rien mangé depuis deux jours et j'ai trop faim (p. 101),

lo que evidentemente ha provocado el desequilibrio en la secuencia del héroe, que ha puesto en peligro su vida al realizar, por imprudencia, una buena acción, ya que el caimán piensa que

(61).-Cfr. BREMOND (1979). La versión a la que hacemos referencia es la fábula XV de ROGER (1828)

(62).-BREMOND (1979), p.488

Une bonne action se paie par une méchanceté et non par une bonne action (*ibid.*)

El punto de partida, pues, de esta segunda fase será el enfrentamiento de dos actitudes vitales encontradas que, a petición del imprudente salvador, serán refrendadas por la opinión de los tres primeros que pasen por el lugar. Pero, por lo general, en todas las versiones y en ésta que nos ocupa, por el lugar pasarán las víctimas habituales de la maldad del hombre; así vemos aparecer a una vaca y un caballo viejos que, por no ser ya útiles, no sólo no son cuidados como cuando eran jóvenes y fuertes, sino que son maltratados por aquellos a los que antes habían servido. Finalmente, el tercero en pasar será Leuck que, con su astucia, invertirá las situaciones salvando al niño y castigando al caimán, pues

Ainsi doivent être payés ceux qui oublient les bonnes actions
(p. 105)

Si consideramos aisladamente los personajes en su recorrido tomando como personaje central al caimán por ejemplo, estaríamos en presencia de un cuento de forma cíclica o del Tipo III ya que el animal, por su ingratitud, una vez salvado vuelve a caer en una situación de desequilibrio, como al principio, aunque de forma más contundente, como es habitual en este tipo III. Por el contrario, analizado este cuento, como lo hemos hecho, desde el punto de vista de los dos personajes presentes, obtenemos un cuento en aspa o del tipo VI en el que las fases de modificación se interfieren provocando el cambio de las secuencias. Según Bremond, sin embargo,

L'alternance des phases de *dégradation* et d'*amélioration* subies par les protagonistes rythme leur destin, mais il s'agit là d'un effet secondaire, d'un contrecoup de l'action. Le ressort dramatique est dans le jeu des prestations (méritoires et non méritoires) et des contreprestations (méritées ou non, méritoires ou non), des agressions (méritoires ou non) et des contreagressions (méritées ou non, méritoires ou démeritoires).⁶³

De hecho, al seguir únicamente el análisis lineal de Paulme, en un cuento como éste nos encontramos que su lectura se reduciría a la explicación de la sucesión de los movimientos (mejora → deterioro, o al revés) sin tener en cuenta

(63).-*Ibid.*

que estas fases van revestidas de valoraciones éticas que se plasman en castigos y/o recompensas. De esta forma, el cuento que, según el esquema de Paulme, se representaría

I FASE

Equilibrio
(niño)

mejora
(encuentro
con el niño)

desequilibrio
(niño)



equilibrio
(caimán)

deterioro
(encuentro
con caimán)

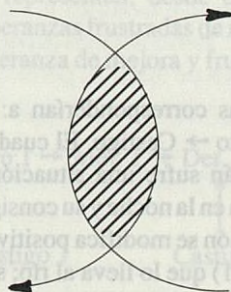
desequilibrio
(caimán)

II FASE

equilibrio
(caimán)

mejora
(intervención
de Leuck)

desequilibrio
(caimán)



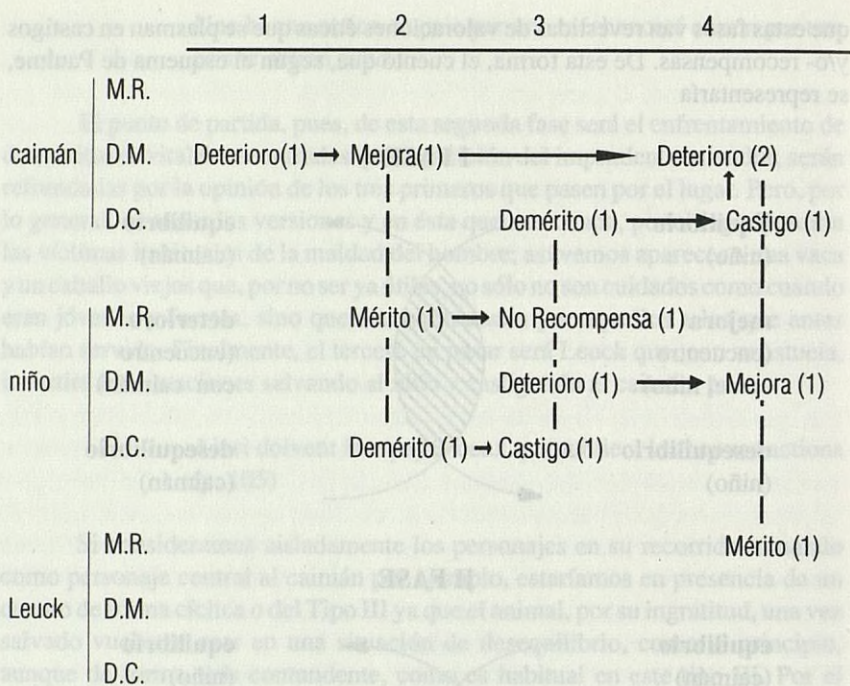
equilibrio
(niño)

deterioro
(intervención
de Leuck)

desequilibrio
(niño)

deja precisamente sin aclarar los puntos de intersección (mejora/deterioro) de ambos recorridos narrativos con su juego interior de acciones meritorias o no y por tanto castigadas y premiadas. En este esquema tampoco se tendría en cuenta la presencia de un tercer personaje que decide el resultado de la historia erigiéndose en justiciero: elemento decisivo de la segunda fase.

Bremond, por su parte, propone un esquema por movimientos en el que se tendrían en cuenta los elementos anteriormente citados por él. De esta forma el esquema de este cuento representaría el por qué de las modificaciones de la situación según que las acciones hayan sido merecedoras o no y hayan recibido o no la retribución correspondiente:



Las tres líneas paralelas corresponderían a: Mérito → Recompensa; Deterioro → Mejora y Demérito → Castigo. El cuadro se leería como sigue:

Movimiento 1: el caimán sufre una situación inicial de desequilibrio (deterioro 1) debida a su pérdida en la noche y su consiguiente alejamiento del río.

Movimiento 2: su situación se modifica positivamente (mejora 1) gracias a la actuación del niño (mérito 1) que lo lleva al río; sin embargo esta acción es simultánea a una falta de prudencia (demérito 1), ya que el niño comete el error de ayudar a un animal tradicionalmente malvado.

Movimiento 3: En efecto, el caimán actúa contra el niño (deterioro 1): no sólo no lo premia (no recompensa 1) por la ayuda que le ha prestado, sino que lo amenaza con comérselo (deterioro 1). Esta modificación negativa en la situación del niño es el resultado (castigo 1) de su imprudencia.

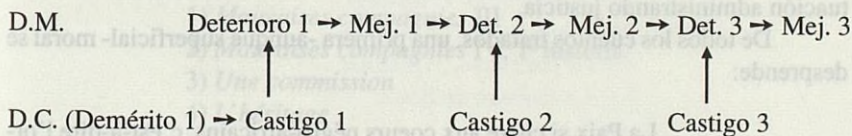
Movimiento 4: La intervención de Leuck (mérito 1) desencadena la situación final; con una jugada astuta este tercer personaje invierte las situaciones: fingiendo no creer la historia que el caimán le cuenta sobre su salvación, Leuck insite en comprobar de qué manera un niño puede transportar a un caimán, insite en ver para creer. Así el niño vuelve a envolver y a atar al caimán y a ponérselo sobre su cabeza, pero

Quand l'enfant eut soulevé natte et Caïman et les eut posés sur sa tête, Leuck-le-lièvre lui demanda:

- Goné, tes parents sont-ils forgerons?
- Que non pas!
- Diassigue n'est donc pas ton parent? Ce n'est pas ton totem?
- Non, pas du tout!
- Emporte donc ton charge chez toi, ton père et ta mère et tous tes parents et leurs amis te remercieront, puisque vous en mangez à la maison. Ainsi doivent être payés ceux qui oublient les bonnes actions (p. 105).

Así, la astucia de Leuck se ha encaminado por una parte a darle su merecido (castigo 1) al animal ingrato, llevándolo a una situación de peligro (deterioro 2), y por otra parte, a salvar (mejora 1) al niño de una muerte segura y recompensarlo con un posible banquete familiar.⁶⁴

En este cuarto movimiento observamos la aparición de un procedimiento usual en la técnica del cuento: la inserción de un episodio suplementario que, desde el punto de vista del desarrollo dramático, retrasa la acción, manteniendo el "suspense" en el público. Así vemos que Leuck es el último, de una serie de tres animales, en pasar. La vaca y el caballo, cuyas experiencias con el género humano son negativas, representan, desde el punto de vista del recorrido narrativo del niño dos esperanzas frustradas de mejora de la situación. De hecho, esta alternancia entre esperanza de mejora y frustración podría ser representada como sigue:



La acción demeritoria inicial (demérito 1) recubriría en este caso, no sólo la falta de prudencia cometida por el niño -en cuanto que sujeto individual- sino también la ingratitud del género humano, al que representa de una manera general. El castigo que recibe en un primer momento es la amenaza del caimán, animal ingrato pero que, a través de esta lectura, lo vemos representar el orden natural roto por el hombre; por ello no es de extrañar que los animales que pasan

(64).-Ya hemos hablado del carácter mítico de los herreros, sin embargo es la primera vez que encontramos una relación explícita entre este clan y Diassigue, el caimán-rey de las aguas; la presupuesta prohibición alimenticia apunta a una evidente relación, en otros tiempos, entre estos personajes.

por allí quieran aplicarle al niño la misma ley que se les ha aplicado a ellos. A cada esperanza de solución (mejora 1 y mejora 2) le sigue pues un resultado negativo (deterioro 2 y deterioro 3) fruto de la penalización que la vaca y el caballo infligen al representante de la ley humana (castigo 2 y castigo 3).⁶⁵ En este sentido, la única intervención que no sería fácil de comprender sería la de Leuck que toma abiertamente partido por el niño, en contra de los animales. Sin embargo, en nuestra opinión, esta actitud de Leuck no es a favor del género humano en general sino del sujeto individual que es el niño; como hemos visto en otras ocasiones, la astucia es el elemento compensador de la debilidad y la falta de protección, es el arma del débil contra el poder del fuerte.

En este cuento la astucia no forma parte de la competencia del Sujeto sino que es actualizada por el personaje-arquetipo que la encarna en los cuentos tradicionales de animales, cumpliendo, sin embargo, la misma función restablecedora del orden que no tenía que haberse roto; función moralizante propia de los cuentos didácticos que, aunque no van dirigidos a un público exclusivamente formado por niños, cuentan con ellos entre su auditorio. La lección de *Le Salaire* es, pues, una doble lección de prudencia y gratitud encaminadas ambas a la preservación del equilibrio basado en intercambios justos.

En otro cuento de este mismo tipo, *Le Cercueil de Maka-kouli (C.L.)* es también la astucia del morabito la que modifica la situación al auxiliar al joven indefenso e imprudente contra el abuso del más fuerte. Este cuento presentaría, pues, el mismo problema a la hora de hacer su perfil tipológico: la presencia de un tercer personaje, de un árbitro sabio y astuto cuya función es modificar la situación administrando justicia.

De todos los cuentos tratados, una primera -aunque superficial- moral se desprende:

La Paix si chère aux coeurs négro-africains, c'est-à-dire l'ordre, finit toujours par triompher.⁶⁶

(65).-Desde el punto de vista de la intriga, este episodio sólo tiene un efecto retardador como ya hemos dicho, sin embargo,

Du point de vue de la leçon morale, de la "philosophie" du conte, en revanche, la différence est considérable. Le sauveteur n'est plus un individu innocent ou seulement coupable d'irréflexion, mais le représentant du genre humain mis en accusation par la création entière. Il a bafoué la loi naturelle qui régit le cycle des prestations. Il est juste que, pris au piège de la bonté comme l'ont été avant lui ses victimes, il trouve plus cynique que lui pour lui appliquer la loi contre nature qu'il a instaurée. Notons ici le souci légaliste de l'animal ingrat: se sentant investi d'une fonction judiciaire, il consent à ne manger l'homme qu'à l'issue d'un procès en règle qu'il sait devoir gagner. (BREMOND (1979), p.491)

(66).-SENGHOR (1958), p.18

APENDICE

En este apéndice reseñaremos la clasificación tipológica de todos los cuentos de Birago Diop, pues dado su número nos ha sido imposible tratarlos cada uno de ellos aisladamente en este apartado.

TIPO I. ASCENDENTE

I *LES CONTES D'AMADOU KOUMBA*

- 1) *Mauvaises compagnies* III
- 2) *Mauvaises compagnies* IV, 1ª historia
- 3) *Une commission*
- 4) *L'héritage*

II *LES NOUVEAUX CONTES D'AMADOU KOUMBA*

- 5) *Le prétexte*
- 6) *Dof-Diop*
- 7) *Djabou N'daw*
- 8) *Liguidi-Malgam*

III *CONTES ET LAVANES*

- 9) *Bouki et son oeuf*
- 10) *Les courses de M' Bam-Hal*
- 11) *La peau de Bouki*
- 12) *Le fou du marabout*, 1ª historia
- 13) *Le fou du marabout* 2ª historia

- 14) *Une journée de beau-père*
- 15) *Le tam-tam de Lion*, 1^a historia
- 16) *Le prix du chameau*
- 17) *Serigne Khali et le voleur*

IV CONTES D'AWA

- 18) *Le débiteur*

TIPO II. DESCENDENTE

I LES CONTES D'AMADOU KOUMBA

- 1) *Un jugement*
- 2) *N'gor-Niébé*, 1^a historia
- 3) *N'gor-Niébé*, 2^a historia
- 3) *Maman-Caïman*
- 5) *Mauvaises compagnies II*
- 6) *La lance de l'hyène*
- 7) *Petit-mari*
- 8) *La biche et les deux chasseurs*, 1^a historia
- 9) *Sarzan*

II LES NOUVEAUX CONTES D'AMADOU KOUMBA

- 10) *La roussette*, 1^a historia
- 11) *La roussette*, 2^a historia
- 12) *La roussette*, 3^a historia
- 13) *La taureau de Bouki*

III CONTES ET LAVANES

- 14) *Vérités inutiles*
- 15) *La mort de l'âne*
- 16) *Bouki et ses tablettes*
- 17) *Bouki herbivore*
- 18) *La Tabaski de Bouki*
- 19) *Bouki orphéline*, 1^a historia
- 20) *Bouki orphéline*, 2^a historia
- 21) *Woundou El Hadji*
- 22) *Tel Sa M'Baye*
- 23) *Le tam-tam de Lion*, 2^a historia
- 24) *Sa Dagg*

IV CONTES D'AWA

- 25) *Les proies de Bouki*
- 26) *Le compte*

TIPO III. CICLICO

I LES CONTES D'AMADOU KOUMBA

- 1) *Fari-l'anesse*
- 2) *Mauvaises compagnies I*
- 3) *Mauvaises compagnies IV, 2^a historia*
- 4) *La Biche et les deux chasseurs, 2^a historia*
- 5) *La Biche et les deux chasseurs, 3^a historia*

II LES NOUVEAUX CONTES D'AMADOU KOUMBA

- 6) *Le boli*
- 7) *Khary-Gaye*
- 8) *Les deux gendres*
- 9) *Bouki pensionnaire*

III CONTES ET LAVANES

- 10) *Le poisson grappilleur*

IV CONTES D'AWA

- 11) *Le fils de N'gor*

TIPO IV. EN ESPIRAL

I LES CONTES D'AMADOU KOUMBA

- 1) *Tours de Lièvre*

TIPO V. EN ESPEJO

I LES CONTES D'AMADOU KOUMBA

- 1) *Les Mamelles*
- 2) *Vérité et Mensonge*
- 3) *Les calebasses de Kouss*

II *LES NOUVEAUX CONTES D'AMADOU KOUMBA*

4) *La cuiller sale*

III *CONTES D'AWA*

5) *Envie et Bonté*

TIPO VI. EN ASPA

I *LES CONTES D'AMADOU KOUMBA*

1) *Le salaire*

II *LES NOUVEAUX CONTES D'AMADOU KOUMBA*

2) *L'os*

3) *Samba-de-la-nuit*

III *CONTES ET LAVANES*

4) *Le cercueil de Maka-kouli*

CAPITULO SEGUNDO

ANALISIS DEL MODELO ACTANCIAL

Le micro-univers sémantique ne peut être défini comme univers, c'est-à-dire comme un tout de signification, que dans la mesure où il peut surgir à tout moment devant nous comme un spectacle simple, comme une structure actantielle.

A. J. Greimas

Antes de pasar al estudio del esquema actancial en los cuentos de Diop, queremos aclarar una vez más que nuestro análisis está basado en la macro-estructura del relato y no en los micro-relatos que en su interior se puedan desarrollar.¹ Dado que nuestro objetivo es descubrir las líneas de fuerza que informan estos relatos para así verificar su semejanza funcional con la literatura tradicional, nos limitaremos a presentar estas líneas de fuerza traducidas en los ejes narrativos básicos que sustentan estos textos y que se desprenden de la aplicación del modelo actancial de Greimas.

Un trabajo previo nos ha venido impuesto por la dinámica propia de la sintaxis narrativa: reconocer y determinar los actantes funcionales implica el reconocimiento y la determinación, a su vez de los actantes sintácticos, de aquellos que favorecen y provocan el cambio de la situación, definidos como:

(1).—Hacemos referencia aquí a la concepción que Greimas tiene de macro-relato como correspondiente a las dimensiones del texto narrativo en su conjunto y no como la sucesión de micro-relatos. Se trata, en definitiva, de concepciones que difieren en su naturaleza, no en su dimensión. (Cfr. GREIMAS (1976b.), p.14)

des sortes d'indicateurs syntaxiques des *modi operandi et significandi*, qui permettent de calculer les opérations effectuées par différents actants et de mesurer leur "être" en augmentation et/ou diminution constante lors du déroulement du récit.²

En efecto, nuestro trabajo presentará los resultados del análisis efectuado en el esquema narrativo del que dependen los actantes funcionales; esquema narrativo que en el plano sintagmático se podría definir como

una especie de marco formal en el que se inscribe el "sentido de la vida" con sus tres instancias esenciales: la calificación del sujeto que lo introduce en la vida, su "realización" por algo que "hace" y, finalmente, la "sanción" –retribución y, a la vez, reconocimiento– que garantiza el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el ser.³

No entraremos, pues, en la presentación del análisis detallado de todos los programas narrativos ni de los recorridos narrativos,⁴ fase preparatoria e indis-

(2).–*Id.*, pp. 14–15

(3).–GREIMAS & COURTES (1979), p.275

Más adelante, ambos teóricos analizan las regularidades del esquema narrativo, entre las que se destacan, en el plano paradigmático, su organización contractual y la estructura polémica subyacente, para llegar al discurso narrativo entendido como "un lugar de representaciones figurativas de las diferentes formas de la comunicación humana, hecha de tensiones y de retornos al equilibrio." (*Id.*, p.277)

(4).–Entendemos por *recorrido narrativo* la serie hipotáctica de programas narrativos, el encadenamiento lógico en que un programa narrativo está presupuesto por otro anterior presuponiendo. (*Cfr. Id.*, pp.275–278)

Por *programa narrativo* comprendemos

un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado

O, lo que es igual, el programa narrativo debe ser interpretado como un cambio de estado efectuado por un sujeto cualquier (S1) que afecta a otro sujeto cualquiera (S2). De esta forma podría representarse como sigue:

PN = F [S1 → (S2 Ov)]

cuya lectura sería:

F = función

S1 = sujeto de hacer

S2 = sujeto de estado

O = objeto (susceptible de sufrir un vertimiento semántico en formado v: valor)

[] = enunciado de hacer

() = enunciado de estado

→ = función de hacer (resultante de la conversión de la transformación)

∪ = junción (conjunción o disjunción) que indica el estado final, la consecuencia del hacer (*Cfr. Id.*, pp. 320–322)

pensable de nuestro trabajo. Centraremos únicamente nuestra atención en la macro-estructura del relato y en su base sustentora, los actantes funcionales,⁵ asumiendo así la jerarquía sintáctica actancial:

Los actantes sintácticos, *stricto sensu*, son los constituyentes de los programas narrativos, los roles actanciales son calculables dentro de los recorridos narrativos, mientras que los actantes funcionales dependen del esquema narrativo del conjunto.⁶

Nuestro objetivo es aplicar el sistema actancial para detectar la articulación interna de los cuentos de Diop⁷ y determinar así si esta articulación corresponde a lo que, a nuestro entender, caracteriza la producción de este autor: su vinculación por una parte a una realidad tradicional (literatura oral) y su inclusión, por otra, en la literatura de negritud (literatura escrita). Para ello nos centraremos en los tres ejes del relato (querer/saber/poder)⁸ que configuran la competencia y la performance del Sujeto⁹ y, por tanto, su hacer transformador de la situación, basándonos en el estudio de las parejas actanciales que actualizan dichos ejes.

La categoría actancial “Sujeto vs Objeto” está presente en el reparto de las esferas proprianas, representada en “héroe vs personaje buscado” (la prince-

(5).— La contrainte superficielle de la présence d'actants humains et d'actions ne peut qu'être déterminée par des structures textuelles profondes: le récit n'a pas une présence occasionnelle (stylistique superficielle) de “personnages” mais une permanente dominance d'actants humains. (DIJK (1973), p.204)

(6).—GREIMAS & COURTÉS (1979), p.279

(7).—Con respecto a la reducción en la aplicación de esta metodología, Bobes dice:

El método semiológico, tanto en lo que se refiere a la definición de unidades, como a su clasificación posterior (...) puede considerarse de momento como un conjunto de presupuestos más o menos generales, de posibilidades teóricas, de modelos explicativos, entre los que el investigador puede elegir el más adecuado (en conjunto o en partes determinadas) para el texto que analice, o para el aspecto que quiere conocer. (BOBES (1976), p.11)

(8).— Con respecto a estas modalidades, Cfr. GREIMAS (1976d)

(9).— La narration (...) dans la mesure même où elle est la projection, imaginaire, des situations “réelles”, se fait fort d'expliciter ces présupposés en manifestant successivement et les compétences et les performances du sujet. Elle fait même plus. Si, par exemple, la compétence du sujet parlant peut être conçue comme le syncrétisme des modalités du vouloir + pouvoir + savoir-dire, la narration, tout en manifestant ces diverses compétences comme des compétences d'un faire sémiotique, peut les disjoindre en même temps, soit en attribuant les modalités du savoir-faire ou du pouvoir-faire à des actants différents, soit en faisant acquérir ces différentes modalités séparément et successivement par un seul actant au cours d'un même programme narratif. (GREIMAS (1973), p.164)

sa). En la terminología de Souriau aparece explicitada en la relación “León o fuerza temática vs Sol o Bien o Valor deseado”.

Partiendo de las definiciones de Propp y Souriau, Greimas aclara que el recorrido narrativo del Sujeto es el núcleo del esquema narrativo. O, dicho de otra forma, no habría narración si no existiese un Sujeto que, a través de la modalidad del querer, buscara un Objeto; de tal forma esta pareja actancial es básica que Greimas afirma:

El querer, como el deber, parecen constituir una condición previa virtual que condiciona la producción de los enunciados de hacer o de estado.¹⁰

Y, como ya hemos dicho anteriormente, los enunciados de hacer y de estado son las unidades mínimas que constituyen los programas narrativos, sintagmas elementales de la narración.

De ello se deduce que el principal objetivo, a la hora de analizar un texto sea el de determinar cuál es su Sujeto y qué Objeto desea. En realidad, como afirma Ubersfeld:

La détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet. A proprement parler, il n'y a pas de sujet autonome dans un texte, mais un *axe sujet-objet*. Nous dirons alors qu'est sujet dans un texte littéraire, ce ou celui autour du *désir* de qui l'action, c'est-à-dire le modèle actantiel s'organise, celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actantielle, celui dont la positivité du désir avec les obstacles qu'elle rencontre entraîne le mouvement de tout le texte.¹¹

Este eje apunta vectorialmente hacia un Objeto que, sintácticamente es definido por Greimas como

posiciones actanciales, susceptibles de recibir vertimientos, ya sea de los proyectos de los sujetos (se hablará, entonces, de objetos de hacer), o bien de sus determinaciones (objetos de estado) (...) El objeto –u objeto de valor– se define, entonces,

(10).—GREIMAS & COURTES (1979), p.330

En otro lugar hablan del deseo –lexicalización de la modalidad/querer– como sigue:

Il est frappant, il faut le noter dès maintenant, que la relation entre le sujet et l'objet (...) apparaisse avec un investissement sémantique (...) celui de “désir”. Il semble possible de concevoir que la transitivité, ou la *relation téléologique* (...) apparaisse (...) comme un sémème réalisant l'effet de sens “désir”. (GREIMAS (1966), pp. 176–177)

(11).—UBERSFELD (1977), p.79

como el lugar del vertimiento de los valores (o de las determinaciones) con los que el sujeto está conjunto o disjunto.¹²

La determinación del Sujeto o, mejor dicho, del eje del deseo o del querer, en los cuentos de Birago Diop no nos ha planteado, en general, grandes dificultades. Al provenir estos cuentos de fondos tradicionales y tener, por tanto, una función lúdica y didáctica al mismo tiempo, la “búsqueda” es explícita; otro problema es la lectura figurativa que se pueda hacer del recorrido narrativo del Sujeto y de su conjunción con el Objeto deseado. Así, por ejemplo, en un cuento iniciático como *La cuiller sale (N.C.)* en su primer movimiento está claro que Binta es el Sujeto, y el Objeto, encontrar el Mar de Danyane donde tiene que lavar una cuchara de madera; sin embargo, teniendo en cuenta el desarrollo del recorrido narrativo del Sujeto podemos pensar que Binta, una niña huérfana y maltratada por su madrastra y por tanto en una situación inicial de carencia social ya que le falta la madre transmisora del conocimiento, parte a un viaje iniciático donde irá demostrando su competencia sucesivamente hasta conseguir el Objeto. Lavar la cuchara en el Mar de Danyane, espacio mítico y maravilloso donde encuentra a la madre de todos los animales salvajes,¹³ significará la culminación de la infancia y su reintegración social, habida cuenta, sobre todo, del valor simbólico de la cuchara¹⁴ y del re-conocimiento final de Binta.

Resumiendo, podríamos decir que en los cuentos que analizamos, siempre hay un “Sujeto que quiere algo” de una manera clara y en torno al cual se organiza la acción. Aunque para la detección de esta pareja actancial haya que tener presente su determinación por el eje de la comunicación o del saber.

El eje de la comunicación, “Destinador vs Destinatario”, es la categoría actancial de más difícil determinación y ambigüedad debido, según Greimas¹⁵ a

(12).—GREIMAS & COURTES (1979), p.289

(13).— No insistiremos en la confluencia simbólica de mar/madre que tan claramente aparece aquí representada; en este sentido diremos solamente que en el ciclo temático de las huérfanas, es la madre muerta quien aparece para ayudar a la hija, como sucede, por ejemplo, en *Le pagne noir* de Dadié. Sin embargo en la versión de Diop se dice:

Celle-ci n'avait jamais pu répondre, on ne sait pourquoi, aux appels de sa fille. (p.177)

El personaje de la vieja, madre de los animales, en la que confluyen los roles actanciales de Destinador (impone las pruebas) y de Adyuvante (le ofrece las claves para el éxito), es en definitiva, la representación de la madre ya que actúa, en última instancia, como transmisora de los “conocimientos” que la llevarán a su reintegración en el orden social.

(14).— En efecto, lavar la cuchara no es otra cosa que asumir la fase de adulto dado que la cuchara es uno de los símbolos económicos del mundo femenino.

(15).—Cfr. GREIMAS (1966a) pp.177-178

la sincretización frecuente de los actantes que nos lleva a encontrar a veces que un sólo actor representa a dos actantes. El ejemplo, ya clásico, que este autor propone –una simple historia de amor– nos habla por sí solo del problema aludido.

La indeterminación de esta categoría actancial está ya presente en el análisis de Propp: el Destinador es a la vez *el mandatario y el padre de la princesa* (incluido en la esfera de acción del objeto); el Destinatario, en los cuentos rusos, parece coincidir con el Sujeto. La distorsión de este análisis es evidente: no sólo las categorías son ambiguas sino que se mezclan distintos niveles al igualar actores y actantes.

En el análisis de Soriau, sin embargo, esta determinación no presenta dificultad: “Balanza vs Tierra”, siendo Balanza el Arbitro, atribuidor del Bien y Tierra, el astro receptor, que virtualmente puede obtener dicho Bien.

Greimas define al Destinador en función de su estatuto modal incoativo y de su posición sintagmática:

(...) alors que le sujet sémiotique est défini comme un sujet de faire, par sa capacité d’agir, de “faire-être” les choses, le Destinateur, considéré de ce même point de vue, est celui qui “fait faire”, c’est-à-dire qui exerce un faire visant à provoquer le faire du sujet.¹⁶

La introducción de la pareja Destinador (D1)/Destinatario (D2) dentro del modelo actancial lleva a Ubersfeld a plantearse la autonomía del Sujeto. En efecto, considerando el Destinador como el promotor de la acción, como aquel o aquello que hace al Sujeto emprender una acción con vistas a la obtención de un Objeto deseado, esta autora llega a la conclusión de que la proposición “S desea O” es una proposición incrustada en otra “D1 quiere (X) para D2”, siendo X= “S desea O”.¹⁷

De esta forma, podemos observar que la inclusión de la pareja Destinador/Destinatario en el modelo actancial viene justificada por el Objeto. Aunque éste se sitúa en el eje del deseo, en la relación Sujeto/Objeto, sin embargo, se

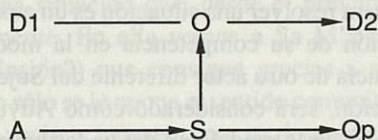
(16).–GREIMAS (1976b), p.23

En otro lugar perfila:

El Destinador, con frecuencia planteado como perteneciente al universo trascendente, es el que comunica al Destinatario–sujeto (perteneciente al universo inmanente) no sólo los elementos de la competencia modal, sino también el conjunto de los valores en juego; es también aquel a quien es comunicado el resultado de la performance del Destinatario–sujeto, que le corresponde sancionar. (GREIMAS & COURTES (1979), p.118)

(17).–Cfr. UBERSFELD (1977), p.81

inscribe, al mismo tiempo, en el eje de comunicación.¹⁸ Recordemos la representación gráfica de este modelo actancial, donde se explicita la doble posición del Objeto:



El Destinatador es una categoría actancial que puede presentar un carácter abstracto, de motivación del Sujeto sin que ésto conlleve un sentido psicológico interiorizado. En los cuentos que nos ocupan, en efecto, la determinación del Destinatador ha venido inducida por este carácter abstracto que, generalmente, se ha concretado en una motivación natural del Sujeto, una tendencia a la conservación (o destrucción) del orden vital en sus diversas manifestaciones dentro de una sociedad tradicional y colectiva.

A veces el Destinatador entra en conflicto con el Oponente, caso éste bastante frecuente, teniendo en cuenta que el Oponente se manifiesta, en algunas ocasiones, como un Sujeto del querer, opuesto al deseo del Sujeto del esquema actancial del relato, y por tanto, a la “motivación” que impulsa la acción de dicho Sujeto.

El eje de la lucha (Aduyante vs Oponente), correspondiente a la modalidad del poder, aparece en el modelo proppiano representado el Aduyante por *el donante* y *el auxiliar*, y el Oponente por *el agresor*; mientras que Souriau, más ajustado a lo que será el modelo actancial definitivo, considera como Aduyante a la *Luna* y como Oponente a *Marte*.

En su *Sémantique Structurale*, Greimas define a esta pareja como “circunstantes”

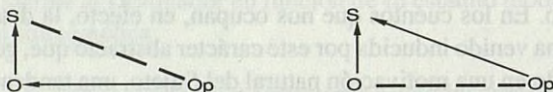
(..) dans la mesure où les fonctions sont considérées comme constitutives des actants, on ne voit pas pourquoi l'on ne pourrait pas admettre que les catégories aspectuelles puissent se constituer en *circonstants*, qui seraient les formulations hypotaxiques de l'actant-Sujet.¹⁹

(18).—Cfr. COURTÉS (1976), p.67

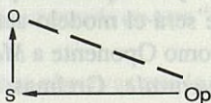
(19).—GREIMAS (1966a), p.180

Sin embargo, en trabajos posteriores, esta categoría actancial queda claramente definida²⁰ por lo que consideraremos como Adyuvante y Oponente aquellos auxiliares que, en la déxis positiva y negativa sean desempeñados por actores diferentes del Sujeto. De esta forma, por ejemplo, veremos cómo la astucia del Sujeto para resolver una situación es un auxiliar positivo de dicho Sujeto, manifestación de su competencia en la modalidad del saber-hacer; mientras que la astucia de otro actor diferente del Sujeto que le ayuda también a resolver la situación, será considerado como Adyuvante, que transmite al Sujeto la competencia en la modalidad del poder-hacer.

A este propósito, recordemos la doble incidencia²¹ (sobre el Sujeto o el Objeto) que Ubersfeld consideraba que tenía esta pareja actancial. De ahí que la configuración de su triángulo activo presente esta doble modalidad.



Sin embargo nosotros, en este análisis, seguiremos los trabajos de la escuela greimasiana y consideraremos al Adyuvante y Oponente como auxiliares del Sujeto para la realización de su programa narrativo ya que, a nuestro entender, está claro que alude a la competencia modal del Sujeto, a su capacidad final de poder o no-poder-hacer. De esta forma adoptaremos la formulación, en triángulos, de las relaciones actanciales que Ubersfeld propone, si bien reduciendo el triángulo activo y adaptando dicha formulación a la posición del eje del deseo propuesta por Greimas. Representado, pues, como sigue

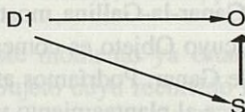


(20).- El auxiliar que alude a la competencia modal del sujeto, equivale a la modalidad del *poder-hacer* o del *no-poder-hacer*, ya se manifieste ésta por un actor coincidente con el sujeto o por un actor diferente; en este último caso, el actor individualizado (en su estatuto de auxiliar) se denominará adyuvante u oponente, según que se inscriba en la déxis positiva o negativa. (GREIMAS & COURTÉS (1979), p.44

(21).- Nous remarquons que les actants se distribuent en couples positionnels: sujet/objet, destinataire/destinataire, et couples oppositionnels adjuvant/opposant dont la flèche peut fonctionner dans les deux sens, le conflit apparaissant souvent comme une collision, un combat entre ces deux actants. Là encore on peut distinguer le cas où l'aide de l'adjuvant porte directement sur l'action du sujet, des cas où le travail de l'adjuvant est de rendre l'objet accessible. (UBERSFELD (1977), p.71)

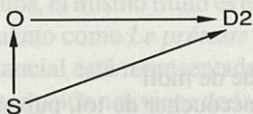
este triángulo es considerado el núcleo central de la acción; su no presencia marcará, pues, una ausencia de conflicto externo, reduciéndose éste a un conflicto en el interior del propio Destinator. En *TelSaM'Baye* (C.L.), por poner un ejemplo, observamos cómo no existe una acción propiamente dicha sino más bien la exposición de una situación que, desde el principio al final sólo se transforma cuantitativamente. En ella vemos a Sa M'Baye desear su total independencia (autoexclusión?) que consigue gracias a sus posesiones -su poder-hacer- y a quien no sólo se le opone el sentido comunitario, manifiesto en la preocupación que sus vecinos muestran por su desaparición. En realidad el conflicto surge a un nivel interno entre el egoísmo (D1 de la acción de Sa M'Baye) y el sentimiento colectivo de la sociedad.

El egoísmo (D1) se inserta así, a su vez, en el triángulo psicológico



configurando así la doble determinación de la elección del Objeto, deseado por el Sujeto (determinación psicológica) pero en función de la relación de Destinator-Sujeto (determinación ideológica). Así el hecho de que Sa M'Baye opte por su total independencia viene provocado por su autosuficiencia (competencia); la determinación ideológica supone su negación de los principios colectivos.

El Destinatario, coincidente en este caso con el Sujeto, marca definitivamente el carácter ideológico del modelo actancial al devolver la acción al eje del saber o de la comunicación, dando lugar al triángulo ideológico



Así representado, determinaremos la consecuencia de la acción emprendida por el Sujeto para la obtención del Objeto. *TelSaM'Baye* constituirá, de esta forma, un ejemplo claro en el que el Destinatario del Objeto es el propio Sujeto ya que la consecuencia de la acción ha recaído sobre él.

Sujeto vs Objeto: Eje del deseo

En los cuentos de Birago Diop esta pareja actancial es fácilmente rastreable y no presenta dificultades a la hora de su determinación. Generalmente, desde el inicio de la narración, está claramente definido el eje del deseo al configurarse un Sujeto, realizador de un acto volitivo encaminado a la obtención de un Objeto. No obstante, observamos cómo, en algunos cuentos, la fase introductoria o bien la descripción del medio o de las características de algún personaje entretienen al narrador que terminará por plantear la intriga de forma apresurada y rápida; hecho éste poco frecuente en un autor que, como hemos dicho anteriormente, cuida la compensación entre la descripción y la acción. Un ejemplo claro de relatos en los que la acción narrativa se reduce a unas líneas, lo tenemos en *Mauvaises compagnies* III (C.A.K.) en el que se detallan las costumbres de Khatj-el-Perro y de Ganar-la-Gallina, mostrándonos rápidamente a Khatj como Sujeto competente cuyo Objeto es comerse lo mejor del plato aprovechándose de la estupidez de Ganar. Podríamos afirmar que en un caso como éste, la fase narrativa se reduce al planteamiento y desarrollo del eje del deseo en su unidad mínima o Programa narrativo. La composición desproporcionada de este cuento, en la que Kane percibe “une impression de piétinement”²² se basa en la descripción detallada de las costumbres de estos animales, a través de las que el autor nos presenta un claro retrato moral. Sin embargo, como es lo usual, el eje del deseo, es fácilmente determinable, convirtiéndose el recorrido narrativo del Sujeto, no en la base del relato, sino en el relato mismo. Sin embargo, esta técnica no es la usual en los cuentos de Birago Diop donde la descripción y la acción se conjugan, por lo general, con maestría.

En cualquier caso la determinación de la pareja actancial Sujeto/Objeto queda claramente expresada: en algunos casos la presencia y configuración del Sujeto inaugura el relato:

-Mère accouche de moi!
-Et comment accoucher de toi, puisque tu n'es pas encore à terme?
(...)

(22).—Cfr. KANE (1968), p.171

Más adelante, a propósito de este cuento, continúa diciendo:

Ce conte permet de tirer un enseignement de portée générale sur les portraits des “Contes d'Amadou Coumba”; ils se ressentent tout à la fois d'une certaine iconoclastie et des exigences de l'oralité (...) de soutenir l'action. Le portrait vise moins à camper l'animal au physique qu'à donner connaissance précise de ses moeurs d'où l'on tire ensuite ses traits moraux. (*Ibid.*)

-Eh bien! je m'accouche tout seul fit l'enfant au premier chant du coq.

(*Samba de la nuit*, N.C., p. 109)

ya que como dijimos en el apartado anterior, el nacimiento milagroso es una de las marcas del héroe de los cuentos maravillosos.

En otras ocasiones serán las palabras del propio Amadou Koumba las que nos den la clave para el descubrimiento del Sujeto:

J'avais dit: "Pauvres ânes! qu'est ce qu'ils endurent!

-Tu les plains, toi aussi? Avait répliqué Amadou Koumba. C'est bien de leur faute pourtant s'ils en sont là aujourd'hui; s'ils sont les esclaves des esclaves... (...) Si l'âne en est aujourd'hui où il en est, c'est qu'il l'a bien cherché.

(*Fari-l'ânesse*, C.A.K., p. 14.)

A partir de este momento ya estamos en disposición de seguir las peripecias del asno, Sujeto cuyo recorrido narrativo intuimos que terminará, como en efecto sucede, en un enunciado de estado disjunto ($S \cup O$) ya que Amadou Koumba nos previene del resultado del hacer transformador. En ocasiones esta demarcación inicial actancial y la anticipación del final del relato, vienen dadas por las palabras del narrador -que en esta ocasión no pasa por el intermediario Amadou Koumba- que inician así el relato:

Tout le monde sait, et a toujours su que la langue de Leuck-le Lièvre est bien à lui, que c'est là son seul bien, parce que sa seule arme.

(*La mort de l'âne*, C.L., p. 28)

En algunos cuentos, el mismo título es el encargado de delimitar este eje. De esta forma, en un cuento como *Le prétexte* (N.C.), podríamos pensar que el Sujeto del esquema actancial está representado por Serigne Fall, primer personaje en escena, cuya descripción nos viene dada con todo detalle y cuyo recorrido narrativo nos lo muestra como un Sujeto que desea un Objeto (aprovecharse de la conocida hospitalidad de Mar N'Diaye). Sin embargo, en el esquema actancial observamos cómo el Sujeto es precisamente Mar N'Diaye cuyo Objeto es encontrar un "pretexto" para desembarazarse de un huésped parásito, glotón y maleducado. De esta forma el título del cuento (= Objeto deseado) nos encamina hacia el auténtico eje que está indicado, al mismo tiempo, por las palabras de Amadou Koumba en la fase introductoria:

-Non, dit Amadou Koumba, point n'est besoin d'un gros appât pour piéger une grosse bête. Des prétextes? Qui veut peut en trouver. (p.39)

Algunas veces esta indicación viene implícita en el proverbio que abre el relato y condensa la moral. Este es el caso de *L'Os (N.C.)* en el que, desde el primer momento conocemos a uno de sus Sujetos—recordemos que *L'Os* es un cuento del tipo VI o en aspa— y las motivaciones que lo impulsarán a lo largo de su recorrido narrativo:

“S’il avait le ventre derrière lui, ce ventre le mettrait dans un trou”. Ainsi dit—on d’un gourmand impénitent.

A propos de Mor Lame l’on ajouta: “Si la cupidité ne t’a pas entièrement dépouillé, c’est que tu n’es vraiment pas cupide!” (p.25)

En cualquier caso, dadas las características propias de este género, sobre todo en su vertiente tradicional, la base del relato—el deseo de un Objeto por parte de un Sujeto— parece siempre de una forma clara y determinada:

Et Matar Goumba “vit” en ces propos la belle occasion qu’il cherchait, depuis des lunes et des lunes, d’infliger au vaniteux la leçon qu’il méritait et dont il se souviendrait, sans aucun doute, jusque dans sa descendance probable.

(*Une journée de beau-père, C.L.*, pp. 142–143)

Des jeunes gens de N’Diour, Birane était le plus vaillant à la lutte comme aux champs; il était aussi le plus beau. Quand son griot lui rapporta, avec ses cadeaux refusés, les conditions de Mor, le père de Penda, Birane se dit:

C’est moi qui aurai Penda dans ma couche

(*Une commission, C.A.K.*, p.95)

Je vais à la recherche de Sarvèt—le Pique—boeuf qui m’avait emprunté des mouches aux beaux jours et qui doit me les rendre maintenant en ces temps de soudure, haleta dans un souffle M’Bott-le—Crapaud.

(*Le débiteur, C.A.*, p. 12)

Estos ejemplos, tomados al azar, son representativos de todos los que podríamos seguir poniendo, tantos como relatos estudiados.

El rol actancial de Sujeto es siempre desempeñado por actores individuales aunque no individualizados. Es decir, dado que estos cuentos tienen una clara función didáctica y moralizadora, los personajes que en ellos aparecen representan un tipo de conducta generalizada, a seguir o a evitar, en la que cualquier lector—auditor puede verse reflejado e implicado. No debemos olvidar lo que ya hemos dicho en el apartado anterior: la literatura oral, en el medio tradicional africano, y especialmente, los cuentos constituyen la base del aprendizaje de la vida, de las normas asumidas que rigen la colectividad y su aplicación práctica y cotidiana.

Este efecto generalizador de los personajes se ve en su propia configura-

ción: no son nunca descritos por su aspecto ni cualidades físicas –lo que los individualizaría– sino por sus costumbres y rasgos morales, elevándolos así al nivel de arquetipo o de conducta parcial arquetípica. De esta forma, sin que medie una descripción física ni moral directa, nos es presentado Malick Gaye (*Le cercueil de Maka-Kouli, C.L.*):

Leur plus forte dispute avait eu lieu quand Malick Gaye, pour épouser une toute jeune femme avait répudié sa compagne des jours moins sereins et des heures pénibles qu'ils avaient parfois passés (p.150)

Sólo con esta alusión queda esbozado el rasgo fundamental del carácter del personaje a quien, a pesar de todo, su amigo, a la hora de la muerte, confía sus bienes en usufructo hasta la mayoría de edad de su hijo. La deslealtad de Malick Gaye queda patente, de nuevo de una forma indirecta, con una rápida descripción de la situación:

Malick Gaye, qui naguère ne quittait presque pas le jour durant la maison de son ami du vivant de Demba Sall, n'y venait plus que de loin en loin s'inquiéter des besoins et soucis de Fatou et de Seydou. Le plus souvent, c'était la veuve de Demba Sall qui, à sa grande gêne, allait ou envoyait son fils lui demander comme une aumône de quoi se nourrir et nourrir son enfant, se vêtir et vêtir son enfant, ne pouvant même plus remplir les obligations que leur imposait la mémoire du défunt ni tenir le rang qui fut celui de leur demeure.(pp.151–152)

Así configurado, este personaje resume la deslealtad, la avaricia, la hipocresía, en suma, toda una serie de características morales que determinan una conducta que debe ser evitada. Por ello, Malik Gaye, cuyo rol actancial es el de Sujeto de la deixis negativa de un cuento del tipo VI o en aspa, no sólo no consigue el Objeto que perseguía (quedarse con la herencia del hijo de su amigo) sino que su conducta es sansionada públicamente.

Si esta tipificación de los personajes es una constante de los cuentos tradicionales en general, sin embargo, la sobriedad con que se presenta es, según Colin específicamente africana:

Le conteur africain, avec une sobriété de moyens étonnante, à la différence du conteur hindou ou persan, fait vivre ces hommes, ces femmes, de quelques simples traits. Ainsi stylisés, (...) ces personnages humains entrent en communication directe avec l'âme de l'auditeur nègre et sa puissance d'émotion.²³

Esta significación de indudable carácter didáctico alcanza sus cotas más altas en los cuentos de animales.²⁴ Dado su carácter moral, estos cuentos, los más frecuentes en el repertorio negro-africano, estereotipan de tal forma la conducta de sus protagonistas que, en un momento determinado, podremos hablar de "abstracciones". Así, por ejemplo, el ciclo²⁵ de Leuck podría ser considerado como el ciclo de la astucia, su valor y utilidad en una sociedad jerarquizada y conservadora donde cada cual ocupa un lugar predeterminado. En esta sociedad tradicional de castas, los más débiles deberán recurrir a la astucia para salvaguardarse de las limitaciones impuestas por aquellos que detentan el poder. Es la moral de los cuentos protagonizados por Leuck, la liebre²⁶ Sujeto que viene determinado de antemano por el dicho protagonismo de su ciclo. De esta misma

(24).— La moralité y est, en général, plus nettement dessinée que dans les contes romanesques, la satire sociale y est plus virulente. Le conteur nous présente d'innombrables variations sur quelques thèmes: le triomphe de la ruse sur la force brutale, la revanche des petits, opprimés par les grands. Il y a là un véritable enseignement de morale et de conduite pratiques, à base d'expériences vivantes. (*Id.*, p.110)

(25).—Los cuentos de animales se organizan en ciclos alrededor de su personaje central. Estos ciclos presentan la ventaja, además de una clasificación temática, de localizar geográficamente el origen de estos cuentos. De esta forma vemos que el ciclo de la Liebre y la Hiena se extiende desde el sur del Sahara hasta Burkina Fasso (antiguo Alto Volta), mientras que el de la Araña recubre el área selvática costera aunque, curiosamente, remonta hasta la zona francesa de Níger "robándole" a liebre su compañera la hiena.

(26).—Magel considera que el papel desempeñado por Leuck es precisamente el de mantenimiento del orden social de castas al representar al griot, único individuo de esta sociedad al que le está permitido enfrentarse, verbalmente, con el poder establecido. Los puntos de coincidencia entre la liebre y el griot analizados por este autor son numerosos y convincentes, sin embargo, a nuestro entender, la conclusión a la que llega es, en cierto modo, aventurada:

It is not the symbolic masked man who is bent or balancing the psychological equilibrium for narrator or audience; rather, it is a symbolic manifestation in narrative form of the ideals and values to which *gewel* (griot) aspire. In these context it cannot represent the wolof Everymann but only the wolof *gewel*, exclusive of all other caste members. (MAGEL (1981), p.199)

En nuestra opinión, la astucia personificada por Leuck va encaminada a una enseñanza colectiva de moral práctica; de hecho, esta cualidad aparece también en muchos otros cuentos no pertenecientes a este ciclo. Además Leuck presenta, a veces, actuaciones que extralimitan su supuesta condición de griot y por las que arriesga su vida (*Cfr. Tours de Lièvre*). Esto no significa que no estemos de acuerdo con el rol conservador desempeñado por este personaje; el cuento tradicional africano, en general, y los cuentos de Diop, en especial, presentan un marcado carácter de mantenimiento de las leyes y principios que rigen la vida del grupo que los reactualiza. No consideramos que la astuta inteligencia de Leuck lo convierta en un personaje revolucionario; nunca se enfrenta directa y abiertamente al poder sino más bien es un elemento más del conservadurismo de esta sociedad: sus reglas se cumplirán siempre, la astucia sólo es el medio de mantenerlas salvaguardando, al mismo tiempo, y sin ponerlas nunca en cuestión, al más débil.

forma y por los mismos motivos el enunciado de estado final de este Sujeto siempre será de conjunción ($S \cap O$) ya que la astucia siempre triunfa en Africa. Por la misma razón la detección de Bouki, la hiena, como Sujeto es igualmente fácil, sólo que en este caso, el recorrido narrativo se inscribe en la defixis negativa, por lo que Bouki, torpe, glotona y carente de sentido comunitario, la víctima tradicional, nunca alcanzará el Objeto deseado y su actuación se verá siempre sancionada. En raras ocasiones Bouki se presentará como un Sujeto competente; por lo general su falta de inteligencia y su glotonería le impedirán que consiga el objetivo propuesto. En nuestro corpus, sólo en una ocasión, (*Bouki orphéline, C.L.*), la hiena sabe y puede hacer. Pero, incluso en esta ocasión, Bouki será castigada de la forma más contundente: su expulsión de la comunidad de los vivos y de los muertos. En efecto, la consecución de su Objeto supone una transgresión de las reglas del grupo como era de esperar de un Sujeto cuya actuación tipifica la conducta que nunca hay que seguir.

Esta cualidad globalizante, de tipificación moral o de carácter, que define a los personajes-Sujeto es corroborada por la presencia, en el interior de los cuentos, de los proverbios y los dichos. No insistiremos aquí en la función de este género de la literatura oral que Diop ha sabido mantener en sus cuentos, siguiendo fielmente la características propias del género en el medio tradicional; mencionaremos aquí, solamente, su capacidad para, sintetizando la moral del cuento, elevar la actuación del Sujeto a la categoría de regla de conducta. De esta forma cuando a propósito de Demba (*Un jugement, C.A.K.*) se dice: "l'hyène qui veut manger son petit trouve qu'il sent la chèvre" (p.22), el proverbio nos confirma que la actuación de Demba es improcedente e injusta, fruto de un no saber-hacer cuyo resultado será nefasto para el Sujeto -y por tanto para todo aquel que actúe como él-; resultado que queda manifiesto de nuevo bajo la forma de proverbio ("l'on ne connaît l'utilité des fesses que quand vient l'heure de s'asseoir", p. 23) que, por si no está lo suficientemente claro, se explica a continuación recorriendo la trayectoria inversa, de la generalidad a la concreción de la historia: "Demba commençait à savoir ce qu'était une femme dans une maison" (*Ibid.*). A partir de estos proverbios sabemos que el Sujeto ha actuado injustamente, lo que le ha provocado una situación de carencia (la pérdida de Koumba, su mujer) e intuimos, ya, que el Objeto de esta acción será la recuperación de Koumba para eliminar así la carencia.

De la misma forma que, como estamos viendo, los Sujetos son individuales pero con capacidad -moral o de conducta- globalizadora, los Objetos, en estos cuentos, se presentan también de forma concreta y precisa pero resumen los deseos y apetencias, aconsejables o no, del hombre en general.

Los Objetos no forman parte de abstracciones ni de conceptos exteriores a las tendencias del hombre en su conducta cotidiana; al contrario, se basan en las necesidades (o excesos) del Sujeto dentro de las delimitaciones de un orden

(o desorden) natural y social previamente establecidos y encaminados a la conservación del grupo y de sus leyes, en vista a un equilibrio colectivo. Así, por ejemplo, en *Une commission* (C.A.K.) vemos que el Objeto de Birane es casarse con Penda, consiguiendo así su propio equilibrio natural y social y el de la muchacha “car elle avait peur de vieillir, ayant dépassé ses seize ans, sans avoir un époux”(p.93). Sin embargo, la condición impuesta por el padre de Penda, para entregar a su hija en matrimonio:

Je donnerai Penda, sans réclamer ni dot ni cadeaux, à l'homme qui tuera un boeuf, qui m'enverra la viande par l'intermédiaire d'une hyène; et que celle-ci, arrivée chez moi, il ne manque pas un morceau de la bête abattue.(p.94),

hace que todo el relato se centre en la consecución del Objeto modal (engañar a la hiena) que propiciará el Objeto de valor final. Este Objeto modal, instaurado en la categoría del deber, está igualmente inserto en un equilibrio social o colectivo ya que, según la tradición, el padre de Penda tiene todos los derechos para imponer las condiciones para el matrimonio de su hija y Birane se ve forzado, por tanto, a engañar a la hiena. Pero, esta acción que, en otras circunstancias, podrá ser considerada deshonesta, aquí está plenamente justificada por ser la víctima la hiena y por tratarse, además, de una ocasión en la que, para triunfar, hay que demostrar astucia.

En general, tenemos que destacar que, exceptuando algunos cuentos que trataremos después, si partimos de una abstracción de los cuentos de Diop, la categoría actancial “Objeto” se resume en dos grandes grupos: aquellos Objetos encaminados a satisfacer el equilibrio del propio Sujeto (comer, salvar la vida, etc.) y aquellos que están destinados a regular la convivencia en el interior del grupo (dar una lección al orgulloso o al malvado, reclamar lo que es justo, etc.).

Llegados a este punto es cuando vemos de qué manera el eje del deseo es conformado y determinado por el Destinador del esquema narrativo, pues, tanto en el desarrollo y conclusión de dicho esquema narrativo como, evidentemente en la lectura cultural del cuento, se deja sentir la influencia del eje de la comunicación. En este sentido tendremos que distinguir, por ejemplo, cuando un Sujeto pretende “comer”, en tanto que esto supone la eliminación de una carencia, el restablecimiento de un equilibrio natural, de cuando ese deseo de comer conlleva un elemento desequilibrador como es la gula, la glotonería o el

egoísmo.²⁷ Así vemos cómo Fari (*Fari-f'ânesse, C.A.K.*), en el primer movimiento del relato, se plantea la necesidad de “comer”, ella y sus burras, como resultado de un periodo de hambre y sequía:

Toujours est-il qu'un jour une grande sécheresse dévasta le pays sur lequel s'abattit la famine. Après des conseils et des palabres interminables, il fut décidé que la reine Fari et des courtisanes s'en iraient à la recherche de terres moins désolées, de régions plus hospitalières, de pays plus nourriciers.(p.14)

Un planteamiento y desarrollo diferentes contemplamos en aquellos cuentos en que el Sujeto, igualmente víctima de una situación de carencia, desea comer –para equilibrar dicha situación– pero su acción viene informada por la gula o la avaricia. Este es el caso de *L'Os (N.C.)* en donde a pesar de que su deseo se vea justificado por una situación de carencia real, la consecución del Objeto no se llevará a cabo porque la acción viene informada por un Destinador de determinación desequilibradora: la codicia y el egoísmo que condicionan el hecho de querer–comer en querer comer sin compartir.

Si en estos ejemplos se ve clara la determinación del Destinador en el eje del deseo, donde realmente es patente, es en el ciclo de cuentos protagonizados por Bouki, la hiena. En la mayor parte de ellos, Bouki sólo persigue un objetivo: comer. A veces este deseo es fruto de una situación de carencia, otras, sólo es producto de su gula legendaria; en cualquier caso este deseo se reviste de la glotonería y la codicia que configuran este personaje; lo cual no es de extrañar. Si tenemos en cuenta, como ya hemos dicho, lo importante que es para esta sociedad la medida con respecto a los alimentos, es lógico que al animal considerado más dañino y destructor, en las sociedades del Oeste Africa, le sean atribuidos todos los trazos culturales negativos de esas sociedades que han hecho de él el arquetipo de la conducta que nunca se ha de seguir.²⁸

Son también numerosos aquellos cuentos en los que el desarrollo del recorrido narrativo del Sujeto pone en evidencia una acción encaminada a la

(27).—Hay que señalar que estos cuentos pertenecen a un área de cultura sedentaria, de civilización agrícola, sujeto a un régimen climatológico especial: las épocas de sequía, que duran largos meses, reduce a la población a una escasez de alimentos considerable; de ahí que la falta de medida en el comer sea considerada por esta sociedad colectivista, como un grave defecto que atenta contra el interés de todos.

(28).—Con respecto a los miedos y repulsiones que este animal provoca en el oeste africano, Cfr. COLIN (1957), pp.130–135, donde encontramos afirmaciones como la siguiente:

L'Hyène est un animal craint, en Afrique, car elle vole le bétail et sait se montrer dangereuse. Elle est pleine de mauvais sorts. Si un chasseur a tué une hyène, il doit aller se précipiter dans le fleuve ou le marigot, et la tête de l'animal sera enterrée dans un endroit secret par de vieux chasseurs. C'est pour cela qu'on la charge de tous les défauts imaginables. (*Id.*, p.132)

corrección de otro, a dar una lección a aquel que, por pura maldad o inconsciencia, pone en peligro la armonía colectiva. Los Objetos configurados de tal modo son, generalmente, alcanzados por el Sujeto, planteando, en la situación final, un enunciado de estado conjunto. La explicación cultural nos parece evidente dado, por una parte, el carácter didáctico de estos cuentos y, por otra, que la astucia—medio empleado normalmente para la consecución del Objeto— es favorecida en el tratamiento de la situación transformadora y final, ya que el mensaje que de estos relatos se desprende es de moral práctica. De esta manera Golo, el mono, y Thile, el chacal consiguen vengarse de Bouki que, en su ausencia, “avait complètement abîmé leur peau. Entendez par là que Bouki—l’hyène avait terni leur réputation” (*La peau de Bouki*, C.L., p. 104)

Mención aparte merecen aquellos cuentos en los que el eje del deseo pone en juego un Objeto cuya comprensión requiere, por parte del lector - auditorio, un conocimiento antropológico y etnológico de la sociedad que los produce. Nos estamos refiriendo a los cuentos iniciáticos en los que la función simbólica atraviesa diferentes planos hasta llegar a un nivel comprensible sólo por una parte de la sociedad; tema éste del que ya hemos hablado en el primer capítulo de este trabajo cuando tratamos del poder simbólico de la palabra en Africa. Un ejemplo claro de este tipo de Objetos es el planteado en *La cuiller sale* (N.C.) en donde vemos que el Objeto referencial (lavar una cuchara en el Mar de Danyane) simbolizaba en un primer momento, la prueba iniciática de la heroína, su adscripción al mundo de los adultos después y su plena integración social con el reconocimiento que su triunfo significa.

Estos cuentos iniciáticos no son frecuentes en la obra de Diop cuya tendencia parece ser, fundamentalmente, la de divertir y transmitir una lección encaminada al buen hacer cotidiano; a pesar de su frecuencia poco relevante, nos detendremos a examinar aquí uno de estos cuentos pues, a nuestro entender, es representativo de una clase de “palabra” africana: *L’héritage* (C.A.K.). En este cuento la búsqueda del Objeto referencial (el significado de la herencia dejada por Samba a sus tres hijos) se convierte en una auténtica búsqueda del conocimiento, recorrido iniciático que es seguido por el Sujeto múltiple.

Para empezar, el primer problema en la aplicación del modelo actancial, surge con la aparición de un “doble” Objeto que, como ya hemos visto en otros cuentos (Cfr., por ejemplo *Fari-l’ânesse*, C.A.K.) se desdobra en su obtención, por ser uno de ellos, el Objeto modal, necesario para la consecución del Objeto de valor (descubrir el significado de la herencia). Efectivamente, cuando los tres hermanos acuden a los ancianos para que les expliquen qué significan los tres recipientes (uno con oro, otro con tierra y el tercero con cuerdas) de su herencia y cómo se los deben repartir, los envían de un lado a otro hasta que el más viejo de todos los viejos de Niane les dice:

Je ne sais pas ce que votre père a voulu vous ordonner par l'intermédiaire de ces trois autres, et je ne sais qui pourrait vous le dire dans ce pays, où je suis celui qui a vu le plus de jours se lever et plus de lunes croître et décroître; mais, du temps où je n'étais qu'un bambin, j'entendais la grand-mère de ma grand-mère parler de Kém Tanne, l'homme qui savait tout. Allez à sa recherche et que votre route soit douce (p.165)

De esta forma queda enunciado el Objeto modal (la búsqueda de Kém Tanne) sin el cual no se alcanzará el Objeto de valor; el relato está, así, construido sobre la búsqueda de Kém Tanne que no sólo interpretará²⁹ la última voluntad de Moussa sino que también les descubrirá el valor simbólico de todo lo que han presenciado en el camino. Como decíamos antes, el Objeto referencial se reviste de varios planos de lectura simbólicos: descubrir el significado de la herencia se constituirá en un descubrimiento de la vida, primero, y después, de la armonía y cohesión que debe reinar en una familia, valores que sustentan la mentalidad africana y hacen que Mohamadou Kane considere este tipo de cuentos inserto en el dominio de lo maravilloso sagrado porque tiende a la pervivencia de los valores religiosos. Con respecto a *L'héritage*, este autor afirma:

Il s'agit bien plus d'une interprétation que d'une explication, dans le sens premier du mot. Cela permet au conteur, de faire appel à des croyances fortement ancrées dans l'âme africaine du fait de leur valeur religieuse, telles celles ayant trait à la pluralité et à la hiérarchie des mondes, telles celles ouvrant la voie au symbolisme, et établissant l'existence de correspondances entre le monde des vivants et celui des forces vitales se situant à un niveau supérieur.³⁰

(29).—Según Kane, la actitud de Kém Tanne es la misma que mantienen los sabios de las regiones de donde provienen estos cuentos, el recurso de la explicación por las analogías:

Kém Tann n'explique pas, il interprète. Il ne réduit pas le mystère, il ne l'anéantit pas sous la lumière du savoir ou la vérité. Il tire de son expérience plusieurs fois centenaire la sagesse qui lui permet de donner un sens au mystère qu'on lui demande d'élucider. On peut dire que son interprétation —qui n'a encore une fois rien de scientifique— ne réduit pas toute l'énigme. Elle permet de le pénétrer et elle satisfait l'esprit.

Mais la "biche à trois pattes", si elle symbolise l'imperfection du monde, peut aussi signifier autre chose; c'est précisément cette ouverture de l'interprétation qui permet d'y recourir dans un nombre infini de cas. (KANE (1971), p.165)

(30).—KANE (1968), p.146

La búsqueda de Kém Tanne (Objeto modal) se plantea como un enigma que será resuelto al final. Este planteamiento formal de la búsqueda como enigma nos lleva a pensar en otro intento de simbolización; de hecho, es sabido que parte de los ritos de iniciación se basan en la elucidación de enigmas y adivinanzas, como géneros transmisores de sabiduría. De esta forma los tres hermanos son sometidos al “misterio”, aunque siguiendo la regla de sabiduría popular—”l’homme ne doit s’étonner, ni montrer son étonnement que devant qui peut le reinsegner”(p.166)—continúan su camino sin extrañarse ante las cosas que ven y que más tarde serán interpretadas por Kém Tanne, enunciando en pocas líneas los fundamentos de la ética africana.

Kém Tanne, Objeto procurador de conocimiento, es en sí mismo otro elemento simbólico. A lo largo del relato, se ha hecho referencia a él como el más viejo de todos; la asimilación de la sabiduría y la vejez es usual en las sociedades tradicionales y por ello está en consonancia con la presentación de Kém Tanne; sin embargo, llegado el momento, este personaje resulta ser un niño, el más pequeño del lugar, que reconcilia la juventud y la sabiduría, hecho que Kane comenta de la siguiente manera:

Autre symbole: celui de la réconciliation du savoir et de la jeunesse. Kém Tanne dont le nom signifie, étonnement, Merveille, que la vieille dit être d’un grand âge—quelques centaines d’années—se présente sous les traits d’un enfant. La sagesse de ses propos et leur profondeur s’accordent aux dires de la vieille. Il faut comprendre que seul l’esprit le plus jeune, le plus ouvert, doit se mettre au service du savoir.³¹

De hecho esta conjunción es frecuente en los cuentos maravillosos, recordemos, por ejemplo, *Samba-de-la Nuit (N.C.)*, *Djabou d’Daw (N.C.)* e incluso *Le prix du chameau (C.L.)*.

Para terminar esta somera aproximación a la “palabra simbólica”, a la “palabra grave” que este cuento-enigma pone en juego, observamos cómo el significado de la herencia, Objeto de la búsqueda que configura la base del esquema narrativo es también interpretable e interpretado, en el relato, como una llamada a la cohesión y armonía:

(31).—KANE (1971), p.163

Moussa, ton père, ou mieux le sort, te laisse tout son or. Que feras-tu de l'or qui ne se mange pas? Que désirerais-tu que tu ne trouves dans la case de ton père si tes frères veulent partager avec toi leur héritage? Car toi, Momar, tu prendras si tu veux tout ce qui est bâti sur vos terres et tout ce qui pousse dans vos champs; pour toi, Birame, tout ce qui s'attache avec une corde, tout le troupeau, boeufs, ânes, chevaux.

Qu'irez-vous donc chercher ailleurs que l'un ne trouverait chez les autres?

Retournez chez vous, rependez vos outres, qui ne referment que l'image des vrais biens (p.171)

De esta manera la búsqueda del significado de la herencia se convierte en una búsqueda del Conocimiento, del descubrimiento y reconocimiento de los valores básicos para la pervivencia de la familia. Sin la interpretación de Kém Tanne, el misterio, planteado con los recipientes, se hubiese resuelto también de forma satisfactoria; enunciado como una adivinanza el cuento podía haber acabado con el descubrimiento de que el recipiente que contenía arena, significaba los bienes inmuebles y el que contenía las cuerdas, el ganado. Sin embargo, el planteamiento del relato como enigma conlleva necesariamente una explicación de carácter simbólico, iniciático.

A pesar de los diferentes niveles de lectura a que , en algunas ocasiones, el Objeto está sometido, su determinación actancial sigue siendo fácil de llevar a cabo, ya que el carácter didáctico de estos cuentos dirigidos a un público no restringido y en el que están presentes los niños, hace que, como generalmente los cuentos tradicionales de todas las culturas, huyan de abstracciones y presenten unas estructuras de base claramente determinables.

El conflicto en el eje del querer se plantea cuando el Sujeto desea un Objeto no permitido por el orden natural y social. Evidentemente, la determinación del Destinador es básica en el acto volitivo y de ella hablaremos más adelante. Ahora nos centraremos únicamente en el desarrollo de los relatos dependiendo de si el Objeto deseado se ajusta o no al orden establecido.

Los cuentos basados en una tipología ascendente (Tipo I) presentan un eje del deseo centrado en la rehabilitación del equilibrio o en el mantenimiento del mismo. Entre ellos, ya sean de carácter maravilloso o cuentos de animales, el esquema narrativo se basa en la consecución de un Objeto que, representado por un bien material o individual como la comida o por un bien colectivo y moral como darle una lección al insaciable, se manifiesta como restablecedor –para el Sujeto y para el grupo que actualiza el cuento– de una situación inicial de carencia o desequilibrio. De esta forma, como veíamos en *Le Prétexxe* (N.C.), la consecución del Objeto (un pretexto para desembarazarse del huesped molesto)

rehabilita la situación de equilibrio de Mar N'Diaye que la aparición y abuso del morabito³² habían deteriorado. Encontrar el pretexto y librarse del huesped inoportuno y mal educado no sólo conlleva el restablecimiento del equilibrio individual sino que, dado el carácter globalizante de estos cuentos, representa también la recuperación del equilibrio del grupo, pues como dice el relato, el morabito pertenecía a una especie bien conocida:

L'espèce est toujours la même: pleine de fausse onction et insinuante, parasite-type, inconstante et vagabonde.
Si tu veux les couvrir, tu resteras les fesses à l'air (p.41)

Y como afirma la sabiduría popular:

(...) chacun doit savoir que tout a une limite, même l'hospitalité. Donner tout et rester nu, c'est plus que de l'imprudence, c'est de l'imprévoyance. Et puis, avant de soigner, il faut guérir... (N.C., pp.85-86)

De igual forma, los cuentos de animales cuyo Objeto se cifra en la aplicación de un castigo, son también representativos de estos cuentos ascendentes con capacidad equilibradora. La lección dada por Thile-le-Chacal y Golo-le-Singe a Bouki en *La Peau de Bouki* (C.L.) o la de M'Bott-le-Crapaud y Kakatar-le-Camaleon a M'Bam-Hal-le-Phacochère en *Les courses de M'Bam-Hal* (C.L.) conllevan una clara intención equilibradora: corregir al maleducado, al insociable o al traidor repercute en beneficio del grupo, al tiempo que "arregla las cuentas" entre individuos.

Este carácter equilibrador del eje del deseo en los cuentos ascendentes se hace patente en un relato como *Djabou N'Daw* (N.C.). En él, el Objeto de Djabou-Sujeto del esquema actancial—es dar una lección a Gharr-le-Dragon y terminar así con la situación de desequilibrio de todo el pueblo.

Djabou posee la marca del héroe, no es un niño como los demás:

Et sa mère, qui, plus d'une fois au crépuscule, avait été chercher son fils au pied du tamarinier où personne ne s'arrêtait jamais, et dont personne n'osait toucher les goussets sacrés, sa mère, en pensant que cet enfant ne devait pas être comme les autres enfants s'inquiétait plus que tout le monde (p.102);

(32).—Nyembwe ve, en este cuento como en otros, la voluntad del autor de ridiculizar la figura del morabito; sátira que se inserta en la tendencia general de los cuentos populares de criticar las figuras institucionalmente emparentadas con el poder. Este mismo autor afirma que, en este cuento,

(...) c'est surtout le contraste entre les apparences que le marabout affiche et ses réactions dans les situations d'épreuve qui est générateur du rire. (NYEMBWE (1972/73), p.73).

e incluso el propio Djabou pone de manifiesto sus cualidades excepcionales cuando afirma:

Mâye sama mamou mamath!
(Je suis mon arrière-arrière- grand-père!)
(p.104)

Estas cualidades extraordinarias no sólo se hacen visibles en la presentación y en la competencia del Sujeto sino también en la performance; de hecho el hacer transformador que invierte la situación merece ser comentado. Djabou N'Daw se enfrenta al Dragón de forma poco corriente en estos cuentos: en un duelo de canibalismo. Esta referencia temática, el engullimiento reiterado y respectivo de dos genios o fuerzas sobrenaturales, aparece con frecuencia en los mitos de creación,³³ en los que funciona como motivo sexual y conlleva siempre un mensaje del fundamento jerárquico sexual de la sociedad. Sin embargo en *Djabou N'Daw* este tema no conlleva un enfrentamiento sexual y no puede ser, por tanto, incluido en los mitos de creación. En este caso, lo que queda patente es un enfrentamiento de poderes del que Djabou, el "hombre", sale victorioso con respecto al Dragón, representante del reino animal, primer antepasado del León. La transformación se lleva al cabo en el contexto del engullimiento: cada vez que el dragón era tragado por Djabou perdía alguna de sus características físicas, hasta que

(...) il (Djabou) se baissa, retire le noyau de jujube qui lui bouchait l'anús et lâcha, au milieu du cercle de vieillards, de gens mûrs et de jeunes gens, à l'ombre de l'arbre à palabres... Gayndé-le-Lion, qui reçut, à son premier bond, sur l'échine et dans un immense éclat de rire des vieillards, des hommes mûrs et des jeunes gens, un grand coup de bâton du vieillard...(p.108)

De esta forma el relato da cuenta del origen de Gayndé, el león, de su realeza y también de la demarcación de su territorio; para mantenerlo alejado –la moral del cuento– sólo bastará el recuerdo de la vergüenza sufrida (*Ibid*).

(33).-Cfr. a este propósito el capítulo X de PAULME (1976) en el que, a través del estudio de diferentes versiones, presenta el mito de origen africano: el de la calabaza y el carnero. En algunas de las versiones analizadas, entra en juego este tema del devoramiento y defecamiento mutuo y sucesivo de las dos fuerzas (femenina y masculina) simbolizadas. Según CALAME-GRIAULE (1972) éste es un motivo frecuente, manifestación de fantasmas ancestrales (concepción por la boca, confusión entre alumbramiento y defecación, etc.).

Djabou al conseguir el Objeto que quería libera, así, al pueblo de la opresión a la que estaba sometido a la vez que configura el pacto con el reino animal, marcando los límites y las atribuciones. El equilibrio natural y la salvaguarda del grupo quedan, de esta manera, restituidos y afianzados.³⁴

En los cuentos descendentes (Tipo II) el Objeto deseado por el Sujeto nunca será alcanzado ya que, mediatizado por el Destinador, el eje del deseo no se conforma al orden natural y social. Planteado de esta forma, el Sujeto de los cuentos descendentes será, en relación con su deseo, un Sujeto desequilibrador y en relación con el estado de disjunción final ($S \cup O$), un Sujeto no competente, carente de las modalidades del saber o poder-hacer.

En los cuentos de Diop, la forma descendente aparece en un elevado porcentaje y podríamos afirmar que, por lo general, el desequilibrio que conllevan atenta más al orden social que al propiamente natural o individual. Con ello queremos decir que, aunque la consecución del Objeto deseado por el Sujeto se encamine a su propia satisfacción, el hacer transformador incide directamente en la armonía colectiva y la consecución del Objeto, pues, marcaría un estado de desequilibrio en el grupo; por ello el Objeto no será conseguido.

Así, por ejemplo, un cuento que ilustra esta confluencia de lo individual y lo colectivo es *N'Gor-Niébé* (C.A.K.); en él se relata la aspiración de N'Dèné por conseguir las joyas y riquezas que los amigos de N'Gor, su novio, le han prometido, aspiración legítima si para alcanzarla no tuviese que traicionar a N'Gor. El cuentista sabe captar de una forma divertida nuestra atención al cifrar el Objeto modal en el intento de N'Dèné de forzar a N'Gor a comer judías, sobre todo cuando este rechazo no parece justificado por razones clínicas (C.A.K., p. 45). Planteado de esta forma, la obtención del Objeto no parece, a primera vista, que ponga en conflicto el interés individual y el bienestar colectivo, sin embargo este cuento es la ilustración de una máxima de Kotya Barma, sabio legendario senegalés cuyas sentencias fundamentan, en buena medida, la filosofía de este

(34).—Según M. Kane, cuando el poder sobrenatural aparece encarnado en niños u hombres, su actuación va siempre encaminada a la defensa del grupo; mientras que cuando se encarna en mujeres, actúa destructoramente, con claro carácter maléfico. (Cfr. KANE (1968), p.144). Sin embargo, a nuestro entender, la encarnación del poder sobrenatural en mujeres no siempre denota maldad pues, si bien es verdad que encontramos casos como *Samba-de-la-Nuit*, también otros, de sentido contrario, como *La cuiller sale*, en el que el papel de la vieja, madre de todos los animales, es de una clara influencia benéfica, en su rol de mediadora.

pueblo.³⁵ Este hecho demuestra, pues, que el cuento va más allá de los límites individuales: la indiscreción de la mujer es algo que está penalizado socialmente pues pone en peligro el equilibrio del grupo (recordemos, por ejemplo, *Khary–Gaye* o *Liguidi–Malgam*). El relato, enfocado hacia la crítica de la mujer, como es usual en estos cuentos, termina en consecuencia con una moral, esta vez, directa:

Et dans la nuit, N’Gor Sène s’en retourna dans sa case, pensant que c’est le premier toupet de Kotj Barma qui avait raison: “Donne ton amour à la femme, mais non ta confiance”. (p.47)

Existen ocasiones en las que encontramos algunos cuentos en los que el propio grupo se manifiesta abiertamente contra aquel que hace peligrar su equilibrio. En esta línea destacaremos *Petit–mari* (C.A.K.) cuyo funcionamiento morfológico ya vimos y que nos parece un claro ejemplo de protección de las normas del grupo a partir de sus componentes. Khary es una neta ilustración de Sujeto desequilibrador que cifra su deseo en la consecución del amor de su hermano; amor incestuoso, no permisible cuya materialización iría contra unas determinadas leyes que sustentan la sociedad y su funcionamiento. De hecho, como veíamos en la versión peulh de Equilbecq, *L’origine des pagnes*, este amor no debe tener nunca lugar y por eso las mujeres deben ir vestidas. Desde el primer momento, N’Diongane, actor que desempeña el rol actancial de Objeto, se opone al deseo del Sujeto por lo que de desequilibrador de su propio orden natural y social tiene, realizando de esta forma dos roles actanciales a lo largo de su recorrido narrativo:

–Mère, défens à Khary de m’appeler “petit–mari” parce que mes camarades...

Khary interrompit en chantant:

Je le dis et le redis:

Petit–mari! Petit–mari!

N’Diongane s’en alla en pleurant (pp. 120–121)

(35).—Este personaje legendario parece, según afirma Monteil, haber vivido entre 1584 y 1654 en Kayor; nació en Palmew (Kayor) y fue jefe del pueblo de Dyamatil. Sobre su cabeza rasurada, conservaba cuatro mechones de pelo representando las cuatro verdades fundamentales:

1. Un roi n’est pas un parent
2. Un fils d’un premier lit n’est pas un fils: c’est la guerre
3. Aime ta femme et ne t’y fie pas
4. Un vieillard doit être laissé dans un pays.

Cfr., a propósito de Kotya Barma, BOILAT(1853), pp.345–354 y MONTEIL(1964), pp.31–33.

El deseo de Khary rompe el equilibrio de N'Diongane, su equilibrio de niño igual que los demás que ve comó es objeto de burla por una situación que le viene impuesta desde fuera, que provoca en él un estado de carencia; carencia de una relación filial "normal" que lo convierte en un ser diferente de los demás.

Pero la burla de sus compañeros sólo viene a añadirse al desequilibrio natural en este momento; será más tarde, cuando N'Diongane alcanza la edad de adulto, tras los ritos de iniciación, cuando la burla adquiere carácter institucional, reflejando el sentir del grupo hacia una situación desequilibradora. El hecho de que esta actitud tenga lugar en el "árbol de las palabras" es lo que le confiere su carácter colectivo y lo que hace, por lo tanto, que N'Diongane adopte la única solución adecuada para él: la muerte, exclusión definitiva del grupo en el que ya no es posible buscar el equilibrio:

Elle alla, et tous les jours comme avant, le chercher aux champs et sous l'arbre—des—palabres:

—Petit— mari, mère t'appelle.

Tous ceux qui étaient à l'ombre du baobab, jeunes et vieux, se mirent à rire, alors N'Diongane répondit à sa soeur:

—Khary, tu diras à ma mère que je ne rentre pas à la maison, que je n'y rentrerai plus jamais, je m'en vais. (p.123)

Y el lugar a donde va, para no volver, es el mar, la muerte en el mar.

Pero finalmente quien sintetiza el rechazo, tanto natural como social, es la madre—Oponente del eje del deseo y del propio Sujeto— que, representante de la familia y por tanto de la sociedad, intenta evitar la situación final de desequilibrio, sin conseguirlo.

Khary no sólo no logra su Objeto sino que es castigada por su madre—que cumple así su misión de salvaguardar la sociedad— a la muerte, a la exclusión y separación para siempre del cuerpo colectivo contra el que ha atentado. De esta forma, se consigue el objetivo fundamental del cuento: mantener el orden, reivindicar el equilibrio. A este respecto, Görög dice:

Il est évident que les contes sans méfait et les contes avec méfait vont dans le même sens: d'une manière ou d'une autre, ils tendent à faire admettre, reconnaître et respecter les règles morales fondamentales(...) Les récits n'en (méfait) comportant pas visent à prouver que la bonne conduite est "payante" en soi, alors que les autres suggèrent davantage que le châtement est inévitable lorsqu'on agit mal. L'éclairage dans ces deux cas est différent, mais le message est essentiellement le même.³⁶

(36).—GÖRÖG (1979), p.11

Como veíamos anteriormente, hay un grupo de cuentos cuya enseñanza va encaminada, fundamentalmente, a mostrar cuál es la conducta que hay que evitar y cuáles son los defectos de los que hay que huir. Estos cuentos, por lo general, se incluyen dentro del tipo descendente pues el Sujeto —y su recorrido— al ser encarnado por Bouki, viene determinado de antemano. Aunque Bouki, la hiena, es conocida por su torpeza y sus malas artes, lo que realmente la caracteriza es su glotonería.

La glotonería, o mejor su evitación, es tan importante en esta sociedad que se constituye en rol temático. La explicación nos la da Kesteloot al situar el problema en el régimen económico de la sociedad wolof, del que se deduce:

(...) l'importance de savoir modérer son appétit, qui est passé dans le code du savoir vivre. Ce n'est pas un hasard si la gourmandise est si souvent critiquée, dans une économie où la nourriture est rare, et dans une société où l'on est obligé d'inviter le visiteur qui arrive à l'heure du repas.³⁷

Este rol temático —el glotón— es encarnado por diferentes actores (recordemos, por ejemplo, *L'Os* o *Le prétexte*) pero el que con más asiduidad lo hace es la hiena, víctima tradicional pues reúne no sólo la avidez y el egoísmo sino también la falta de astucia, defecto a evitar en el código del saber vivir africano. Por ello, los cuentos cuyo eje del deseo viene determinado por la presencia de Bouki-Sujeto, son cuentos que, de antemano y con muy pocos riesgos de fracaso, podemos clasificar dentro del tipo II ya que Bouki siempre será un Sujeto desestabilizador en potencia y la consecución del Objeto deseado traería, pues, como consecuencia un desequilibrio imposible en la trayectoria general de los cuentos tradicionales, y por tanto, de los cuentos de Diop. A este grupo pertenecen cuentos como *La tabaski de Bouki (C.L.)*, *La lance de l'hyène (C.A.K.)*, la 2ª y 3ª historia de *La Roussete (N.C.)*, *Les proies de Bouki (C.A.)*, etc.

La alternancia que observamos entre Sujetos equilibradores y desequilibradores es, a nuestro entender, determinante del tipo morfológico de los cuentos ya que, como estamos viendo, el eje del deseo configura el recorrido narrativo del Sujeto y éste, a su vez la matriz de base del relato. Esta misma tendencia, del Sujeto, hacia o contra el equilibrio se da, evidentemente, en los cuentos cíclicos y en espiral, sólo que alternativamente; es decir, al configurarse el perfil tipológico de estos relatos sobre la base de secuencias complejas, en ellos se dan tantos ejes del querer como secuencias simples de tal forma que en los cuentos cíclicos contaremos con la presencia de dos ejes y, en los en espiral, al menos tres.

(37).—KESTELOOT & M'BODJ (1983), p.13

En este sentido, no se puede generalizar y afirmar que los cuentos cíclicos, por ejemplo, manifiesten la actuación de un Sujeto equilibrador o desequilibrador sino que habrá que matizar y particularizar según el relato.

En los cuentos de Birago Diop las estructuras cíclicas se agrupan tomando como punto de referencia el Sujeto y su recorrido. Podemos afirmar que estos cuentos se organizan en dos grandes grupos:

- aquellos cuyo esquema actancial presente un Sujeto que después de conseguir un primer Objeto y llegar a una fase de equilibrio, inicia un nuevo recorrido narrativo cuyo eje del deseo se basa en la transgresión de una norma o en la violación de una prohibición. En este grupo situaremos *Fari-l'ânesse* (C.A.K.), *Khary-Gaye* (N.C.), *Les deux gendres* (N.C.), *Bouki pensionnaire* (N.C.), *Le fils de N'Gor* (C.A.) y la 2ª y 3ª historia de *La biche et les deux chasseurs* (C.A.K.)

- aquellos en los que la transgresión o violación se da en un primer momento; el Sujeto no llega, pues a alcanzar el Objeto y, aprendida la lección inicia un segundo recorrido en el que actuará como Sujeto equilibrador. En este segundo grupo encontramos *Mauvaises compagnies I*, la segunda historia de *Mauvaises compagnies IV*, *Le Boli* (N.C.) y *Le poisson grappilleur* (C.L.).

Pero, quizás, en los cuentos en los que mejor se aprecie este papel equilibrador/desequilibrador del Sujeto y del eje del deseo, sea en aquellos cuya estructura morfológica se centra en el recorrido narrativo de dos Sujetos. En efecto la aparición simultánea (tipo VI) o inmediatamente sucesiva (tipo V) de dos recorridos narrativos de signo contrario, muestran la conformidad o disconformidad del eje del deseo—mediatizado siempre por el Destinador—con el orden social, con el equilibrio natural del individuo, integrado y dependiente del equilibrio del grupo especificado en las leyes, normas y valores cuya pervivencia canaliza el cuento tradicional. Esta conformidad o disconformidad que, hasta ahora, hemos estudiado por separado, adquiere en los cuentos en espejo y en aspa un valor claramente didáctico; no sólo por el desarrollo temático sino también por el doble esquema actancial, estos relatos ejemplifican, sin dejar lugar a la interpretación, cuál es la conducta que se debe seguir y, por contraste, aquella que se debe rechazar.

Nos parece innecesario detenernos aquí en el estudio de estos cuentos ya que han sido analizados anteriormente desde el punto de vista morfológico y de él se desprende con facilidad cuáles son los ejes del deseo, cuáles son los Sujetos y Objetos que lo configuran y cuáles siguen la tendencia equilibradora o la ponen en peligro. No obstante, mencionaremos que existe una particularidad en el doble esquema actancial de estos cuentos: el solapamiento, en ambos, del Objeto ya que tanto el Sujeto equilibrador como el desequilibrador desean el mismo Objeto.

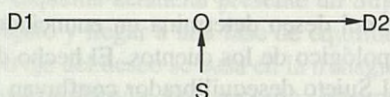
En estos dos tipos de cuentos es donde se aprecia, pues, con mayor facilidad la relación total de dependencia del Objeto con respecto al Sujeto o, lo que es igual, la configuración conjunta del eje del deseo. En efecto, si bien es cierto, desde el punto de vista semio-narrativo, que sin la presencia de un Objeto deseado por un Sujeto no habría esquema narrativo, dicha presencia no es determinante de la interpretación del mensaje que el relato canaliza a nivel discursivo, ni a nivel narrativo; pues, como venimos viendo, la función equilibradora o no del eje del deseo determina un enunciado de estado final que configura el perfil tipológico de los cuentos. El hecho de que tanto el Sujeto equilibrador como el Sujeto desequilibrador confluyan en su deseo hacia un mismo Objeto viene a demostrar el carácter decisivo del Sujeto y de sus motivaciones (Destinador) en el esquema narrativo y en la valoración del propio Objeto. El conflicto, pues, surge cuando el Sujeto manifiesta unas tendencias o motivaciones que hacen que su deseo –y por tanto el Objeto de su deseo– sea considerado “peligroso” para el orden general y, consiguientemente, no alcanzable.

Para concluir el estudio de este eje del deseo, podemos afirmar que, en un último grado de abstracción, la presencia de la categoría sémica equilibrio/desequilibrio es la que determina no sólo la configuración del eje sino el esquema narrativo en general del que depende finalmente la estructura morfológica del relato. Apuntaremos también que en los pocos cuentos (cinco en las formas de un sólo personaje) en los que el caso actancial Sujeto es asumido por un actor femenino, éste siempre será un Sujeto desequilibrador. Nos parece innecesario detenernos en la explicación de esta característica, habida cuenta que la misoginia es un elemento constante de los cuentos tradicionales africanos que reproducen un fenómeno social que no sólo se da en las culturas primitivas. Birago Diop, con su tendencia fielmente “transcriptora” no hace sino reflejar esta realidad tradicional: la mujer, guardiana del orden y del conservadurismo social es también –y quizás por este motivo– objeto de una mirada demasiado atenta o de una crítica exacerbada por parte de la colectividad.

Destinador vs Destinario: Eje de la Comunicación

Como ya hemos apuntado en el estudio del eje del deseo, el eje del conocimiento y, más concretamente, el Destinador es quien mediatiza y determina el deseo del Sujeto y la valoración del Objeto, configurando por esta razón el esquema narrativo del relato que genera a su vez una determinada tipología. En efecto, al ser el actante que “manda hacer”, el que realmente propulsa e inicia la acción, ésta depende, en última instancia, de él, ya que se manifiesta como

sujeto primero que desea un Objeto, a la intención del Destinatario, aunque necesite de un Sujeto operante que lleve a cabo el hacer transformador. El recorrido del Destinador podría ser, como decíamos anteriormente, D1 quiere X para D2, siendo $X=S$ quiere 0. La representación que Greimas hace del esquema actancial es aún mucho más explícita ya que interconexiona ambos ejes por mediación del Objeto:



De esta forma en un cuento como *Le prix du chameau* (C.L.) vemos que Mor-le-Vieux envía a su hijo Barane a vender el camello, ante la situación de desgracia en la que ha caído el pueblo, para que la familia pueda así seguir viviendo algún tiempo hasta que se acostumbren a la ceguera que les ha sobrevenido:

–Barane, dit le père, d’ici que nous retrouvions le sentier des champs il nous faudra un long apprentissage. Avant que les greniers ne soient complètement vides, va vendre le chameau qui nous reste. Va, et vends-le avec de la chance (p. 185)

En este caso –raro en los cuentos de Birago Diop– el Destinador se sitúa fuera del Sujeto y diferenciado claramente de él pues son diferentes actores los que asumen ambas categorías actanciales; en él distinguimos con facilidad:

- Mor, el padre, es el propulsor de la acción (D1)
- La acción, en sí misma, está constituida por la venta del camello.
- El resultado de la venta repercutirá en beneficio de la familia(D2)
- Mor necesita un Sujeto operante que realice la acción (S)
- Barane, el único de la familia que no ha quedado ciego, se revela, pues, como Sujeto competente que podrá llevar a cabo el hacer transformador de la situación.
- Por lo tanto, el Objeto (la venta del camello) es el caso actancial que interrelaciona el eje de la comunicación (dicha venta está destinada a la familia) y el del deseo ya que Barane asume el deseo de su padre.

En estas observaciones tendríamos que resaltar que la acción de Barane se instaura, a nuestro entender, más que en la modalidad del querer en la del deber, modalidad alternativa de este eje del deseo.³⁸

Estas apresuradas puntualizaciones nos han servido para observar la localización y funcionamiento del Destinador dentro del esquema actancial, sin embargo, su determinación no siempre es igualmente clara.

El problema de la ambigüedad o indeterminación del Destinador ha sido tratado por la práctica totalidad de los autores (Propp, Greimas, Courtés, Ubersfeld, etc.) como veíamos al principio de este capítulo. Su carácter modal incoactivo y su posición sintagmática son los datos de los que disponemos para su detección en el relato.

En los cuentos de Birago Diop la dificultad para la determinación de esta categoría actancial nos ha venido dada por dos fenómenos ya apuntados por Greimas: por una parte la sincretización que este caso actancial y el Sujeto presentan a nivel actorial, y, por otra parte, el que, al caracterizarse este caso actancial por su modalidad incoactiva, su manifestación se realiza abstractamente por motivaciones o pulsiones –de carácter positivo o negativo– que desencadenan el deseo del Sujeto y su hacer transformador. En los cuentos que nos ocupan ambos fenómenos se dan conjuntamente, en una relación sintagmática de interdependencia; es decir, generalmente, el Destinador en estos cuentos tiene un carácter abstracto, es una motivación o tendencia del Sujeto sin la cual, evidentemente, no existiría, o lo que es lo mismo, un único actor cubre las dos categorías actanciales aunque desde una doble perspectiva, la de la motivación y la del hacer realizador. Así, por ejemplo, en *Les courses de M' Bam-Hal (C.L.)* tanto Kakatar como M'Bott (Sujetos) deciden dar una lección a M'Bam-Hal (O) llevando a cabo un plan astutamente ideado; pero la acción en sí misma, la configuración del eje del deseo viene impulsada y determinada por un sentimiento compensatorio de venganza (D1) contra aquel que no mantiene la conducta adecuada. El sentimiento de venganza –que, en último extremo, podría ser con-

(38).—Con respecto a la relación entre la modalidad del querer (hacer) y del deber(hacer), Greimas y Courtés aclaran:

(...) el deber parece constituir junto con el querer una especie de cuestión previa, es decir, las condiciones mínimas para un hacer o para un estado, y en el plano de la producción del enunciado, una fase que virtualiza un enunciado de hacer o de estado. (GREIMAS & COURTÉS (1979), P.101)

Más adelante, continúan diciendo:

La estructura modal del *deber-hacer* tiene, indiscutiblemente, afinidades semánticas con la del *querer-hacer*, hasta tal punto que uno muchas veces se pregunta si no será posible –y oportuno– reducirlas a una sola estructura modal virtualizante. (*Id.*, p.102)

siderado como una motivación conservadora del orden ya que se encamina a castigar a aquel que lo ignora— aunque de carácter abstracto, proviene de los mismos actores que asumen el caso actancial Sujeto. La sincretización actorial así como la abstracción del Destinador son patentes y entre ambas se crea esa relación de interdependencia.

En nuestro trabajo la detección del Destinador y, consiguientemente del eje de la comunicación nos ha venido favorecida por su modalidad incoativa fundamentalmente sin tener en cuenta si esta categoría era asumida por un actor diferente o no de otra categoría. Tras el estudio particularizado de estos cuentos, hemos obtenido los siguientes datos:

De los cuarenta y cuatro relatos clasificados de estructura simple (Tipos I y II o formas ascendentes y descendentes), sólo tres presentan un Destinador no coincidente actorialmente con el Sujeto. En los otros cuarenta y uno restantes el Destinador representa una motivación del Sujeto.

Con respecto a las estructuras complejas basadas en el recorrido de un sólo personaje (Tipos III y IV o formas cíclicas y en espiral), de los doce relatos clasificados, sólo uno presenta un Destinador actorialmente diferente del Sujeto. Y, en este caso hay que tener, además, en cuenta que al tratarse de estructuras complejas contamos con la presencia de, al menos, dos esquemas actanciales.

En los nueve relatos clasificados dentro de las estructuras complejas con recorrido de dos personajes (Tipos V y VI o formas en espejo y en aspa) encontramos hasta cuatro Destinadores diferenciados actorialmente del Sujeto aunque haciendo la salvedad de que se tratan de estructuras complejas y por tanto conllevan la posibilidad de un mayor número de esquemas actanciales.

Estos datos, a nuestro entender significativos, merecen que nos detengamos en algunas consideraciones. Para empezar destaquemos —aunque las cifras hablan por sí solas— que la gran mayoría de los cuentos de estructura simple presentan un Destinador manifestado por una motivación del Sujeto; sólo en tres casos es otro actor distinto del Sujeto el que desempeña el rol actancial de Destinador. Ya hemos hablado de *Le prix du chameau*; los otros dos cuentos de estructura simple que contemplan esta salvedad en el Destinador son *N'Gor-Niébé* (C.A.K.) y *Sarzan* (C.A.K.). En *N'Gor-Niébé* son los amigos de N'Gor quienes convencen a N'Dèné para que emprenda su acción:

—N'Dèné, nous te donnerons tout ce que tu voudras : boubous, pagnes, argent et colliers, si tu arrives à faire manger des niébés à N'Gor qui commence vraiment à nous étonner, nous, ses frères, car il ne nous explique même pas les raisons de son refus. Aucun interdit n'a touché sa famille concernant les haricots.

Promettre à une femme jeune et jolie, à une coquette, pagnes et bijoux! Que ne ferait-elle pour les mériter? Jusqu'où n'irait elle pas? (p.45)

De este texto se desprende con facilidad el carácter incoativo del Destinador y la dependencia que el Sujeto tiene respecto de él, realidad que ha llevado, por otra parte, a Ubersfeld a cuestionarse la autonomía del Sujeto.³⁹ En él observamos cómo el Destinador actúa como “verdadero sujeto” del esquema en el sentido que es él el que desea un Objeto y promueve la acción; el Sujeto actancial se reduciría así a ser el ejecutor material del Destinador. En este sentido vemos cómo son los amigos de N’Gor (D1) quienes se proponen que éste coma judías (O) y cómo N’Dèné (S) queda reducida a mera ejecutante de dicho deseo. De ahí, quizás, el carácter no autónomo del Sujeto pues, hasta este momento, N’Dèné no se había planteado la cuestión; sólo lo hará cuando, motivada por los amigos y los regalos ofrecidos, asuma el querer del Destinador,⁴⁰ realizando así la acción que deberá repercutir, beneficiosamente, en el propio Sujeto.

En lo que respecta a *Sarzan*, tenemos que decir que no forma parte –ni por su temática ni por su técnica– del conjunto homogéneo de los cuentos tradicionales de Diop; es una “nouvelle” con la que el autor toma abiertamente partido por la pervivencia de los valores tradicionales del mundo africano poniendo de manifiesto, al mismo tiempo, lo pernicioso que puede resultar el fenómeno de la asimilación cultural, llevado a sus últimas consecuencias: la aniquilación de los rasgos culturales propios. Por ello no es de extrañar –y en este sentido interpretamos el relato– que el Destinador de la acción sea la propia Administración francesa que “devuelve” a su pueblo a Thiémoko Kéita, uno de los célebres soldados senegaleses, con una nueva misión:

Tu rendras davantage service à l’Administration en retournant dans ton village. Toi qui as beaucoup voyagé et beaucoup vu, tu apprendras un peu aux autres comment vivent les blancs. Tu les “civiliseras” un peu. (p.174)

De esta forma Thiémoko Kéita se convierte en el Sujeto que debe llevar a cabo el objetivo de un determinado sector, la nación ocupante. El carácter desequilibrador del Destinador determinará el eje del deseo y el recorrido del Sujeto. Como es norma en estos cuentos, se configurará un relato de forma

(39).–De hecho, esta autora considera el esquema actancial como “un *ensemble* dont tous les éléments sont interdépendants, et dont aucun n’est isolable.” (UBERSFELD (1977), p.81)

Con respecto a la autonomía del Sujeto –siempre dentro del análisis teatral– afirma: “quand celle-ci apparaît, elle ne peut être qu’illusion ou truquage au service d’une idéologie réductrice.” (*Id.*, p.82)

(40).–En este sentido, nos parece conveniente aclarar que tanto en este caso como en aquellos en los que el Sujeto se instaura en la modalidad del deber (*Cfr. Le prix du chameau*), al decir que el Sujeto “asume” el *querer* del Destinador, no hacemos alusión al fenómeno de la transferencia al que alude la práctica psicológica. Con respecto a esta cuestión, *Cfr. GREIMAS & COURTES (1979)*, p.102.

descendente en el que el enunciado de estado final será disjunto y el Sujeto castigado por su acción: no alcanzará la modalidad del poder-hacer porque se le opondrá una fuerza mayor, de carácter sobrenatural, los Antepasados que velan por la colectividad desde el más allá.

Con respecto a las estructuras complejas ya hemos afirmado que la proporción de Destinadores diferenciados actorialmente del Sujeto es igualmente poco significativa, sobre todo teniendo en cuenta la peculiaridad de estas estructuras. En efecto, al estar compuestas de, al menos, dos secuencias simples (cuentos cíclicos) comportan también, al menos, dos esquemas actanciales que varían sensiblemente al pasar de una fase ascendente a una descendente o, al contrario.

En las estructuras complejas basadas en el recorrido narrativo de un solo Sujeto, los esquemas actanciales varían porque el Destinador cambia. Así vemos cómo un Sujeto que en un primer momento es impulsado por el desconocimiento, por la inexperiencia, tras recibir un castigo a su ignorancia, adquiere la modalidad del saber-hacer que se traduce en un saber vivir cotidiano; impulsado por un deseo de “justa” venganza, se desquita del adversario ruín (*Cfr.* el ciclo temático de *Mauvaises compagnies*, (C.A.K.)). O bien aquellos casos en los que el Sujeto, después de conseguir el Objeto deseado, es asaltado por la gula (*Le fils de N' Gor*, C.A.) o el desagrado (*Bouki pensionnaire*, C.L) o su propio temperamento (*Fari-l'ânesse*, C.A.K.); en este momento es el Destinador el que cambia dando lugar a un nuevo esquema actancial. Así, se plantea el único caso, como decíamos anteriormente, en el que el Destinador no coincide con el Sujeto. El cuento es *Khary-Gaye* (N.C.) y en él podemos observar que en un primer momento, el Objeto de Khary (S) que, en definitiva, no es sino su integración en el medio familiar y social, mediante el matrimonio, viene motivado por un deseo, por una necesidad de equilibrio (D1) que determinará una fase ascendente. Una vez conseguido dicho estado de equilibrio con la consecución del Objeto, el Destinador cambia situándose fuera del Sujeto. En este momento será la Tradición la que imponga sus deberes de educadora a Khary; Objeto que no alcanzará, demostrando su no-saber-hacer. El Destinador, en este segundo movimiento, es complejo y de determinación difícil. Por una parte se observa la peculiaridad de ser un doble Destinador: es la Tradición la que determina que Khary cumpla su rol de mujer-madre, al tiempo que este mismo Destinador viene representado por el Príncipe-Serpiente (Objeto de la búsqueda de Khary en el primer movimiento) ya que es el que enuncia la prueba y sanciona el resultado. Por otra parte, estamos en presencia de un Destinador que escapa a nuestras conclusiones generales: las obligaciones que la Tradición impone no son desequilibradoras y, sin embargo el Sujeto no llega a alcanzar el Objeto deseado, produciéndose así un estado de desequilibrio. Este resultado nos ha

llevado a profundizar de manera especial en los cuentos iniciáticos (como éste que nos ocupa) apreciando que son estos relatos –sea cual fuere el perfil tipológico en el que se inserten– los que funcionan de manera diferente.

En este punto enlazamos con los cuentos de estructura compleja basados en el doble recorrido de dos Sujetos entre los cuales hemos encontrado cuatro Destinadores cuyos roles actanciales son desempeñados por actores diferenciados de aquellos que asumen el rol actancial de Sujeto. Coincidentemente, estos cuentos (*Les calebasses de Kouss*, –C.A.K.–, y *La cuiller sale*, –N.C.–) de carácter, como decíamos, claramente iniciáticos, presentan –en lo que al actante Destinador se refiere– un funcionamiento atípico con respecto al conjunto de los cuentos que estamos estudiando.

En *Les calebasses de Kouss* los dos Destinadores están encarnados por dos mujeres (un mismo rol temático) que envían a sus maridos a buscar riquezas. No nos detendremos en las diferentes lecturas del eje del deseo, señalemos sólo que un Sujeto consigue su Objeto y el otro no, independientemente del Destinador que los determina por igual. En *La cuiller sale* es el mismo actor el que desempeña los dos Destinadores pero los tematizado de manera diferente: con respecto a Binta será la madrastra y con respecto a Penda, la madre. ¿Dos roles temáticos diferentes o las dos versiones complementarias de la misma realidad como apunta el psicoanálisis?.⁴¹ El resultado es que en este cuento como en los antes citados, tanto el recorrido narrativo del Sujeto como el resultado de la acción emprendida por él para la consecución del Objeto, funcionan y se realizan con independencia del carácter equilibrador/desequilibrador del Destinador.

El Destinador en estos casos sigue funcionando como Sujeto primero, como aquél que manda–hacer, que mediatiza y provoca el eje del deseo pero en estos cuentos el Destinador permanece al margen –en el nivel temático– del hacer del Sujeto.

La conclusión que se deduce es doble. Por una parte, la configuración y actuación del Destinador es hasta tal punto determinante en los cuentos que nos ocupan que apunta hacia un rasgo clasificador. Por otra parte y consiguientemente, hemos distinguido en estos cuentos dos grupos: los cuentos morales en los que la oposición sémica equilibrio/desequilibrio aparece ya en el Destinador mediatizando, en este sentido, todo el relato; y los cuentos iniciáticos en donde el Sujeto se sitúa ante una situación de prueba que debe asumir por el valor ritual de la prueba en sí y por el reconocimiento que su realización le proporcionará; el Sujeto no se cuestionará la pertinencia de qué o quién le empuja a ello. Lo que verdaderamente cuenta es la realización de la prueba y ello depende sólo de la competencia del que la lleva a cabo; de su resultado dependerá la integración en

(41).–Cfr. BETTELHEIM (1975), pp.94–104

la colectividad o su exclusión. La madrastra de Binta o la madre de Penda, la mujer de Leuck o la de Bouki son, pues, Destinadores que se limitan a plantear la prueba e impulsar, de una u otra forma, al Sujeto a realizarla. En cambio, en *Le Prix du chameau* veíamos cómo la voluntad del padre (D1), como si de un hilo conductor se tratase, guiaba y determinaba el hacer transformador de Barane.

En los cuentos que reflejan esta situación, el Sujeto no se caracterizará, pues por un hacer equilibrador o desequilibrador sino, simplemente, por su saber o no-saber-hacer. En el caso de *Khary-Gaye* el Sujeto realiza con éxito diferentes pruebas; Khary es reconocida como buena hija y buena esposa, pero su excesiva indulgencia le impide superar la última prueba al no ser una buena educadora. El castigo será la pérdida de su situación de integración conseguida.

En los cuentos basados en el doble recorrido narrativo de dos Sujetos, esta lectura es aún más evidente ya que ambos Sujetos representan, en contrapunto, las dos realidades posibles y excluyentes a las que aludimos: la competencia y la no-competencia, el saber-hacer y el no-saber-hacer. Ante la misma prueba y en las mismas circunstancias —planteadas una y otras por el Destinador—, uno consigue superarla con el consiguiente reconocimiento social y, el otro, no lo consigue recibiendo por tanto el castigo público. Así mientras Leuk alcanza la fortuna que le valdrá la aceptación social representada por su mujer, Bouki sólo conseguirá una buena paliza y el desprecio de los suyos; y mientras Binta recibe joyas, riquezas y un ejército con el que entra victoriosa en el pueblo, su hermanastra, Penda, será devorada por las fieras que entregarán su corazón a su madre.

Pero, como ya vimos, estos casos son excepcionales en los cuentos de Birago Diop. Pasaremos, por tanto, a analizar ahora la gran mayoría que configura la casi totalidad de su obra. Estos cuentos, que anteriormente hemos clasificado como cuentos morales, presentan un Destinador cuyas características y funcionamiento son invariables.

Esta categoría está siempre representada de manera abstracta por una tendencia, o una motivación. El eje del deseo se configura a partir de aquí y, en este sentido, es mediatizado por su intervención. Así, por ejemplo, la actitud inconscientemente irreverente de Tiéni en *Le Boli (N.C.)* lo lleva a no respetar las prácticas de su clan y competir con las fuerzas sobrenaturales hasta el límite de poner en peligro su vida y la de los demás. En ningún momento del hacer transformador, el Sujeto cambiará de actitud: informado por el Destinador —su acción una vez iniciada— la lleva hasta el final sin plantearse la virtualidad de acción de la que hablaba Bremond al comentar el determinismo de ciertos análisis semióticos. El movimiento de la acción cambiará cuando, culminada una primera fase, el Destinador cambie, inaugurándose una nueva secuencia. De esta forma Tiéni, por temor a perder su vida aprende la lección y reconsidera su

postura. El miedo y el arrepentimiento serán, pues, el nuevo Destinador que informe su actuación encaminada a conseguir una situación de equilibrio.

En este cuento como en los demás, verificamos, además, otra constante: entre el Destinador y el Sujeto se da un sincretismo actorial ya que el motor propulsor de la acción siempre es una tendencia del Sujeto; en unos casos será la necesidad, en otros un deseo de venganza pero, en todos ellos, esta información que motiva la acción proviene del Sujeto.

Llegados a este punto, se nos ha planteado otra cuestión: ¿de qué tipo es la motivación que representa el Destinador?, ¿qué tendencia tiene en el recorrido actancial del relato?, ¿y en el temático?

Tras el estudio pormenorizado de los Destinadores de estos cuentos, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1) Los Destinadores pueden dividirse en dos grandes grupos: aquellos cuya motivación se encamina al restablecimiento del equilibrio roto, generalmente, por alguna circunstancia exterior al Sujeto, y aquellos que representan una tendencia hacia la destrucción del equilibrio.

Esta primera conclusión puede fácilmente ilustrarse con los cuentos del tipo III que componen los ciclos temáticos de *Mauvaises compagnies* (C.A.K.) y *Mauvaises rencontres* (C.L.). En la primera fase, los animales –actores de estos ciclos– por su inexperiencia o ignorancia manifiestan una tendencia desequilibradora del orden general endogámico de estas sociedades tradicionales. De esta forma vemos a un Sapo casarse con un antepasado de las serpientes, sus mayores enemigos; a un pez dejarse convencer por una perdiz para saquear los campos cultivados o al camaleón aceptar la compañía del más desvergonzado de los animales, el mono. Estas actitudes, a simple vista inofensivas, representan no obstante, una amenaza para el buen funcionamiento de la sociedad que cuenta entre sus normas la de no mezclarse o la de ignorar o aceptar a ciertos individuos. El propio relato nos pone en guardia contra estas actitudes desequilibradoras. Konko, el pez no tendría que haber frecuentado a la insolente de la perdiz (C.L., pp.48–49). El camaleón, si hubiese sido más sociable, habría conocido la fama del mono y no lo habría aceptado como compañero (C.A.K., p.59). Y el antepasado de M'Bott si no hubiese sido demasiado ambicioso no se habría casado con la hija de Calao, poniendo en peligro a los suyos (C.A.K., p.79).

Una vez aprendida la lección se inaugura una nueva fase en la que el Destinador cambia, presentando, esta vez, una clara tendencia equilibradora. En efecto, la venganza actúa en estos cuentos como recomposición del orden destruido; nunca se mostrará como una tendencia negativa para el grupo o para el individuo, sino para el deceptor; al castigar a éste último se recompone y prevalece la armonía inicial. Así M'Bott cuando aprende que no se debe entablar conversación con cualquiera porque puede encontrarse con un desaprensivo como la Abeja, decide vengarse de ella con sus mismas armas, “et depuis ce

temps-là, elle ne répond plus au salut de M'Bott-le-Crapaud”(C.A.K., p. 85). En el mismo sentido actúa Kakatar, el Camaleón con respecto al mono:

On attrapa Golo, qui se souvient encore certainement de la correction qu'il reçut et qui, depuis ce temps-là, ne fréquente plus jamais Kakatar-le-Caméléon (*Id.*, p. 64)

Esta división entre Destinatadores que representan una tendencia equilibradora o desequilibradora es una constante básica que conlleva además otra serie de implicaciones que trataremos más adelante.

2) Los Destinatadores encarnados por motivaciones de carácter equilibrador denotan un estado de carencia –provocado desde el exterior– en el Sujeto. Los que lo son por motivaciones desequilibradoras, denotan un efecto o vicio del Sujeto.

Efectivamente encontramos en estos cuentos que el Sujeto ya sea por su ignorancia o imprudencia o debido a un tercero –persona, desgracia o suceso– se ve inmerso en una situación de carencia o desequilibrio de la que intentará salir. Lo que le impulsará a emprender la acción (D1) será, pues, un intento restablecedor del orden, manifestado en necesidad, hambre, deseo de justicia, etc. En *Le débiteur* (C.A.), por ejemplo, M'Bott, acuciado por la carestía, decide reclamar lo que es suyo, la mosca prestada en otro tiempo a Sarvèt:

Les jours durs et le temps de la disette étaient revenus (...) M'Bott-le-Crapaud tirait désespérément la langue qui ne trouvait plus à happer ni mouches ni moustiques. M'Bott avait donc décidé d'aller vers le haut-pays réclamer son dû à Sarvèt-le Pique-boeuf. (p.11).

El texto, como podemos ver, deja bien claro que la decisión de M'Bott sólo surge porque se encuentra acuciado, en una situación de carencia real en la que él no ha participado.

Igualmente vemos, en ocasiones, que el Sujeto se hace eco de un desequilibrio general que afecta a todo el grupo. Asume la situación de carencia de la colectividad y motivado por un deseo de justicia o de venganza emprende la acción; en este caso, la peculiaridad se presenta a nivel del Destinatario que estará representado por un actor distinto del Sujeto. Así, por ejemplo, en *Djabou N'Daw* (N.C.) el niño –héroe con los marcas maravillosas– se enfrenta al Dragón que atemorizaba a todo el pueblo. Pero donde se ve claramente esta situación y el papel equilibrador del Destinatador es en *Une journée de beau-père* (C.L.) en donde Matar Goumba (Sujeto) se hace eco del malestar de todo el pueblo hacia Mor Yacine e impulsado por su sabiduría ya que “vivant dans son éternelle nuit, Matar Goumba “voyait” ce que les voyants ne voient(...)”, encuentra la ocasión

de darle una lección al orgulloso de Mor y, de esta forma restablecer el orden en el pueblo que todos llamaban “Keur-Mougne, le Village-de-Patience” y que por la vanidad provocadora de Mor, esa paciencia empezaba a flaquear.

Diferentes son los casos en los que el Sujeto no se encuentra en una situación de desequilibrio proveniente del exterior, sino que dicha situación se manifiesta en el interior mismo del Sujeto. En estos casos los Destinadores son manifestados por un vicio o un defecto, desencadenando una acción de carácter desequilibrador. Tal es el caso de Demba (*Un judgement, C.A.K.*) que por una razón de comodidad y orgullo quiere recuperar a su mujer, sin reconocer su error ni arrepentirse de él; o el caso de innumerables relatos del ciclo de la hiena en los que el apetito voraz y desmesurado, su insaciable glotonería impulsa siempre su acción de forma desequilibradora no sólo para ella mismo sino también para con las reglas del grupo, ya que, como hemos repetido en varias ocasiones, la gula y la codicia sólo son comparables al abuso en el poder, defectos tan negativos en el medio agrícola africano. En algunas ocasiones Bouki –figurativización de lo negativo y amenazador del orden– llega, incluso, a desafiar las normas explícitas de la colectividad (Cfr. la 3ª historia de *Larousette, N.C.*, o la 1ª historia de *Bouki orphéline, C.L.*) impulsada siempre por la gula, la holgazanería o cualquier otro vicio (D1) que tradicionalmente la definen.

3) Cuando el Destinador está representado por una tendencia equilibradora, el enunciado de estado final es conjunto, esto es, el Sujeto alcanza el Objeto deseado; mientras que si el Destinador tiene un carácter desequilibrador, el enunciado de estado final será disjunto.

En efecto, analizando los recorridos actanciales observamos que, invariablemente, hay una relación estrecha, incluso determinante –a nuestro entender– entre el desenlace de la acción y su motivación, es decir, entre el estado final y el Destinador. Sólo hay dos posibles estados finales ($S \cup 0$; $S \cap 0$) y, en estos cuentos, sólo hay dos tipos de Destinadores, si dejamos a un lado los cuentos iniciáticos en los que vemos que el estado final dependía sólo del hacer transformador del Sujeto o realización de la prueba. Sistemáticamente cuando el Destinador es de carácter equilibrador, el Sujeto adquiere la competencia y transforma la situación positivamente; sin embargo, cuando el Destinador es desequilibrador, el Sujeto o no adquiere la competencia y por lo tanto no consigue el Objeto, como en la gran mayoría de los casos, o bien, aunque consiga su Objeto es excluido de la sociedad, como es el caso de *Bouki orphéline (C.L.)* o de *Tel sa M'Baye (C.L.)*.

Esta incidencia en el recorrido actancial se manifestará también, por lo tanto, en el perfil tipológico de los cuentos ya que, como hemos visto, los Destinadores equilibradores se dan cuando hay una situación inicial de carencia que será eliminada al final, constituyéndose, así, una estructura ascendente. De la misma forma, cuando los Destinadores son desequilibradores significa que el

Sujeto, motivado por su vicio emprenderá una acción que lo llevará a su propio desequilibrio final, dando lugar, con su acción a un deterioro de la situación inicial y por tanto a una estructura de carácter descendente.

4) La incidencia del Destinador en el recorrido temático es pues evidente: los Sujetos que, mediatizados por el Destinador, son equilibradores, conseguirán su Objeto eliminándose así el estado de carencia inicial y restableciéndose el equilibrio. Los Sujetos desequilibradores no sólo no conseguirán el Objeto sino que recibirán un castigo. En uno y otro caso el recorrido temático viene determinado ya que, a partir del Destinador sabremos si el Sujeto realizará positivamente o no su acción. Así se constituye, por ejemplo, el tema de la glotonería y la estupidez o ciclo de Bouki, o de la astucia o ciclo de Leuck; si un cuento se inicia, por ejemplo, así:

Les bêtes les plus bêtes des bêtes qui volent, marchent et nagent, vivent sous la terre, dans l'eau et dans l'air, ce sont assurément les caïmans qui rampent sur terre et marchent au fond de l'eau (*Maman-Caiman, C.A.K., p.49*),

podemos afirmar que si el Destinador se perfila conforme a este inicio, si la acción es motivada por la estupidez, sea cual sea el Objeto que desee el Sujeto, la fase final de su estructura será descendente pues la falta de astucia o de sabiduría provocará un desequilibrio final en el Sujeto. De esta forma y desde la determinación del Destinador las grandes líneas del recorrido temático y su consecuencia final están fijadas de antemano. Ello nos lleva quizás a preguntarnos de nuevo qué papel juega la intriga en este tipo de cuentos, por qué se siguen contando si se sabe qué va a ocurrir. En este sentido tenemos que referirnos otra vez al carácter tradicional de estos cuentos en los que la intriga se sustenta sobre unas estructuras invariables propiciadoras de la transmisión y de la moral que el cuento canaliza. La reactualización del cuento, en el medio tradicional, encuentra su sentido en la función social inter-activa y en el propio gusto por la Palabra que Birago Diop, fiel a la tradición, recoge en sus cuentos escritos.

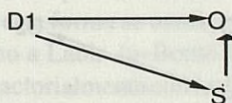
5) Finalmente, consideramos que, planteada la realidad de los Destinadores y basándonos en una lectura polisémica de estos relatos, se puede llegar a formular el recorrido figurativo de los cuentos de Diop como la preservación o consecución del equilibrio; tendencia concordante con el conservadurismo de los cuentos tradicionales y con los principios que animaron la literatura de la Negritud.

En el medio tradicional, como ya vimos, el cuento es el vehículo más apropiado para seguir manteniendo el orden y las reglas con las que funciona la sociedad y en las que se sustenta; aún cuando el cuento sirva en ocasiones para enfrentarse al poder establecido (por ejemplo, *Tours de Lièvre, C.A.K.*) a través

de su función liberadora, una vez finalizada la velada, todo vuelve a su cauce; el cuento actúa como válvula de escape únicamente.

Por otra parte los principios que animaron el movimiento de la Negritud y que se plasmaron en la literatura que en esos años surgió, se basaban fundamentalmente en una reivindicación de los valores tradicionales negro-africanos que habían sido sustituidos por otros de "importación occidental". En este doble sentido consideramos que, después de hacer una lectura polisémica de los recorridos actanciales de figuras como el morabito glotón o la astuta liebre o la inconsciente cabra, el mantenimiento del equilibrio podría estar en la base del recorrido figurativo de los cuentos de Diop. Efectivamente, ya sea mediante la acción equilibradora del Sujeto o el consiguiente castigo, en caso contrario al final siempre prevalece la noción de orden.

Resumiendo, estamos plenamente de acuerdo con Ubersfeld cuando considera que el triángulo psicológico



muestra claramente cómo la caracterización psicológica del eje del deseo depende estrechamente de la determinación ideológica:

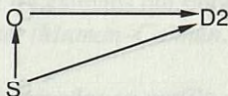
En particulier, c'est ce triangle que l'on pourra interroger pour la détermination psycho-idéologique de l'objet: le *choix de l'objet* ne peut se comprendre comme on le fait traditionnellement en fonction des seules déterminations psychologiques du sujet S, mais en fonction du rapport D1-S.⁴²

Esta determinación ideológica, ya lo hemos repetido, proviene del carácter equilibrador o desequilibrador que subyace en la configuración actorial del Destinador. Ubersfeld cita, como ejemplo, un Objeto de amor en el que no sólo confluyen los sentimientos del Sujeto, sino que también su elección está en función de determinantes sociales, históricos, etc. Aunque muy frecuentes en la obra de Diop y para evitar una reiteración excesiva en esta exposición nos limitaremos a señalar que en un cuento como *L'Os(N.C.)* en la determinación del Objeto de Moussa (obligar a Mor Lame a compartir su comida) no sólo influye, pues, el hambre del Sujeto sino también el hecho de que según la Tradición,

(42).-UBERSFELD (1977), p.87

Plus forte que l'amour fraternel, plus tyrannique que l'amour paternel, la fraternité de "case" soumet l'homme digne de ce nom à des règles, à des obligations, à des lois qu'il ne peut transgresser sans déchoir aux yeux de tous. (...) De ce droit, que coutumes et traditions lui octroyaient sur Mor Lame, Moussa entendait user et même abuser en ce jour du Tong-Tong (p.30).

Sin embargo habría que añadir que el carácter ideológico del esquema actancial lo marca definitivamente la relación del eje del deseo con el Destinatario. Esta categoría actancial se relaciona, pues con el Sujeto-Objeto directamente mediante este último pero ideológicamente lo hace también por el Sujeto ya que, impulsado por el Destinador, el Sujeto realiza la acción para conseguir un Objeto a la intención del Destinatario. De esta forma se configura el triángulo ideológico



que determina pues hacia qué tipo de beneficiario (social o individual) se encamina la acción, relacionando esta acción individual del Sujeto con sus consecuencias.

Al estudiar la categoría actancial de Destinatario en los cuentos de Diop, llegamos a la conclusión que sólo cuatro de los cuentos de estructura simple presentan un Destinatario diferente actorialmente del Sujeto; por lo que respecta a las estructuras complejas, tres cuentos en aspa manifiestan esta excepción.

Analizados estos Destinatarios en el interior de su esquema actancial describiremos resumidamente su funcionamiento:

- Tanto en *Une journée de beau-père* (C.L.) como en *Le prix du chameau* y en *Sarzan* (C.A.K.) el Destinatario será el grupo. En los tres, el Destinador merece un tratamiento especial, ya que en dos de ellos el Destinador no coincide en el Sujeto y en *Une journée de beau-père* Mata Goumba (S) aunque desde una motivación personal, representa, no obstante, el sentir de toda la colectividad.

- En *Djabou N' Daw* (N.C.) el Destinatario es el pueblo entero atemorizado por la presencia de un dragón al que se enfrentará el Sujeto. Tenemos que destacar que este cuento, como dijimos anteriormente, presenta una serie de características que lo emparentan con el mito etiológico, y por tanto la moral que en él se canaliza es de proporciones comunitarias.

- En *Samba-de-la-Nuit* (N.C.) contamos de nuevo con la presencia de un Sujeto que por su competencia y su performance revela la misma configuración maravillosa que Djabou. El Destinatario, en este relato, son los hermanos de

Samba, quien nace sólo para protergerlos, alumbrándose a sí mismo y creciendo en segundos.

• *Le salaire* (C.A.K.), como *Samba-de-la-Nuit*, presenta un Destinatario coincidente actorialmente con el Objeto ya que la acción—ayudar al caimán—que lleva a cabo Goné, el niño, va en beneficio del propio Caimán. Como veíamos al tratar los cuentos en aspa, *Le salaire* presenta un perfil tipológico difícilmente clasificable, según Bremond, en la tipología propuesta por Paulme. Desde el punto de vista del esquema actancial observamos que hay una contradicción en el Destinador pues si bien es considerado como desequilibrador—puesto que la imprudencia lo es—el Sujeto, al mismo tiempo, está impulsado por una tendencia equilibradora hacia el Destinatario como se puede apreciar en el recorrido narrativo y en la inserción de la acción en el triángulo ideológico.

• Finalmente, *Envie et Bonté* (C.A.) es un cuento alegórico con un recorrido temático y un esquema actancial excepcionales. Como ya es sabido se trata de un cuento en espejo en el que se simultanean la aparición y actuación de dos conductas opuestas. De esta forma se configuran dos esquemas actanciales teniendo como Sujeto de uno a Labir-la-Bonté y del otro a Kaniane-l'Envie. Los Destinadores coinciden actorialmente con los Sujetos y todo el relato, a nivel figurativo, viene orientado por la onomástica de los actores que encarnan los Sujetos; así el Objeto de la Bondad será, lógicamente, hacer el bien, mientras que el de la Envidia será hacer el mal. Tanto en uno como en otro caso, el Destinatario será de carácter colectivo, los “otros” en general.

Decíamos que este cuento tiene un carácter especial porque no sólo resume la moral y la lección global de los cuentos de Birago Diop, sino que es el relato que clausura la obra narrativa en forma de cuento de este autor. En él se muestran, de forma extrapolada como es característico en los cuentos, las dos conductas que se pueden mantener: la equilibradora—hacia sí mismo y por tanto hacia la colectividad—y la desequilibradora. El corolario es siempre el mismo: recompensa para los “buenos” y castigado para los “malos”.

Resumiendo este apresurado recuento de las raras muestras en las que aparece un Destinatario diferenciado actorialmente del Sujeto, llegamos a la conclusión de que estos esquemas actanciales o bien encierran algún elemento “atípico” con respecto al funcionamiento general del resto de los cuentos, fundamentalmente a nivel del Destinador complejo. O bien este Destinador se sitúa fuera del Sujeto, lo cual es ya una excepción, o bien se plantea de forma excepcional como en *Le Salaire* y sobre todo en *Djabou N'Daw* y *Samba-de-la-Nuit* donde ambos Destinadores, además de por la tendencia equilibradora parecen estar asumidos por un elemento sobrenatural manifestado en el Conocimiento—no sólo en el saber—hacer—que motiva al Sujeto.

Al margen de estas contadas excepciones, podemos afirmar que la

categoría actancial Destinatario en estos cuentos coincide siempre, actorialmente, con el Sujeto. A este respecto, Anne Ubersfeld considera que un esquema actancial presentado de esta forma traduce, invariablemente, un acción individualista sin transcendencia social. Lejos de esta opinión, consideramos que de la misma forma que hablábamos de Sujetos representados por actores individuales pero no individualizados, en el Destinatario el comportamiento es semejante ya que coincide con el Sujeto. Lo que queremos decir es que, independientemente del actor que asuma la categoría actancial de Sujeto, la función del cuento –por su moral colectiva– es la de representar en dicho Sujeto a todos y cada uno de los miembros del grupo que deben asumir un comportamiento universal con respecto a las normas dictadas por dicho grupo. De esta forma, no es que la acción se individualice al estar dirigida a un Destinatario–Sujeto sino que el propio Sujeto individual –y por tanto el Destinatario– son colectivos, en su sentido global.

Para terminar, diremos que los cuentos de Diop son cuentos conservadores que transmiten una moral práctica –a veces casi oculta por el divertimento–, una lección de saber vivir cotidiano siguiendo, eso sí, las reglas que marca el grupo y a las cuales el individuo no debe nunca oponerse so pena de entrar en conflicto con la colectividad y recibir, como ejemplifican los cuentos, el castigo merecido.

Por su carácter de conservadurismo y, al mismo tiempo, de moral práctica, estos cuentos ilustran casos cotidianos, en su mayoría “intrascendentes”, que se dirigen a cada individuo del grupo. El que el Destinatario esté representado por una tendencia del propio Sujeto que, a su vez, coincide con el Destinatario, no hace sino abundar en ese matiz personal que colectiviza al mismo tiempo.

En este sentido destaquemos, por ejemplo, que la venganza (Destinatario individual) se convierte en un acto de justicia (Destinatario social) repercutiendo en el equilibrio general del grupo.

Eje de la Lucha: Adyudante vs Oponente

Esta pareja actancial que constituye el eje de la lucha y que alude a la competencia modal del Sujeto del poder o no–poder hacer influye, por lo tanto, en la realización del programa narrativo de dicho Sujeto, posibilitándolo o impidiéndolo.

Como ya hemos dicho en otra ocasión esta pareja actancial, de difícil determinación por su característica aspectual, ha provocado enfoques sustancialmente diferentes en autores como Ubersfeld. Sin embargo la ambigüedad de conceptualización con que aparecía descrita en *Sémantique Structurale* que

provocó las discrepancias, se resuelve en trabajos posteriores que, a nuestro entender, clarifican la determinación actancial de esta pareja así como su funcionamiento. Nos hemos decidido, pues, a emplear, como método de análisis en nuestro trabajo, las directrices propugnadas por la escuela greimasiana por considerarlas de más coherencia dentro de un análisis de la sintaxis narrativa de superficie. En esta línea nos parece evidente considerar los actantes Adyuvante y Oponente como incidentes no sobre el Sujeto o el Objeto sino sobre la relación de ambos, o sea, sobre la realización del programa narrativo. Formulación, en nuestra opinión, clara ya que por una parte, esta pareja actancial alude a la modalidad del poder-hacer que forma parte de la competencia del Sujeto y de la que depende su performance para llevar a cabo el recorrido narrativo, y por otra parte y consiguientemente, la incidencia del Ayudante u Oponente se efectuará no sobre el Sujeto u Objeto sino sobre la función constitutiva del enunciado de la que ambos dependen.

En nuestro análisis hemos distinguidos entre Auxiliares—tanto positivos como negativos— y Adyuvantes/Oponentes porque nos ha parecido importante y significativo destacar y contrastar la modalidad del poder-hacer en los cuentos de Birago Diop ya que de ello hemos extraído una serie de conclusiones que pasamos a comentar:

1) Son numerosos los cuentos en los que encontramos que la modalidad del poder es adquirida mediante un Auxiliar, es decir, sin que exista un actor diferenciado del actor-Sujeto que propicie o impida la realización del recorrido narrativo.

Tras el estudio de estos cuentos podemos concluir que este fenómeno se debe quizás a la propia función del cuento ya que al plantear una lección de moral cotidiana, de saber vivir, su ejemplificación no es presentada de manera conflictiva. Las cualidades ensalzadas o los vicios repudiados pertenecen a esta moral de todos los días, anecdótica.

En un cuento como *Le prétexte(N.C.)* lo único que se pretende es poner de manifiesto que la glotonería es un vicio que, no sólo es dañino para el grupo, sino que también puede serlo para el propio individuo. De esta forma el hacer del Sujeto se presenta de forma equilibradora pues encuentra en la glotonería del morabito la excusa para desembarazarse de este individuo holgazán, maleducado y glotón, que abusaba de su hospitalidad. La no aparición de un Oponente indica que la acción en sí no es conflictiva, la ausencia de Adyuvante testifica el carácter anecdótico de la situación que será transformada por el saber-hacer del Sujeto. La astucia de éste se manifiesta así como un auxiliar positivo haciéndole encontrar el pretexto adecuado para desprenderse del huésped indeseado.

Este auxiliar positivo generalmente aparece bajo la forma de la astucia del Sujeto, siempre que esta astucia, evidentemente, esté de acuerdo con la moral general. En los cuentos de estructura simple la astucia suele ser una modalidad

que el Sujeto posee de antemano; sin embargo, en los cuentos cíclicos, por ejemplo, es el resultado de una mala experiencia lo que lleva al Sujeto a la adquisición del saber-hacer. Tal es el caso de *Mauvaises compagnies* (C.A.K.) en el que Kakatar, después de haber sido inculcado por Golo de un acto cometido por éste, aguza su ingenio y decide darle una lección y así vengarse. El saber-hacer del Sujeto (Kakatar) es pues una modalidad adquirida en el transcurso de la acción marcando la segunda fase –fase ascendente– de este cuento del Tipo III.

En ocasiones el saber-hacer del Sujeto se manifiesta por la astucia o sabiduría práctica para ser capaz de observar las cosas que lo rodean y sacar de ellas el máximo provecho. Este es el caso de Khatj, el perro, que conociendo la estupidez de Ganar, la gallina, y su comportamiento irreflexivo, se dispone a comer con ella de la misma olla porque:

Khatj, qui savait ce qu'il en était, avait, dès son arrivée, enfoncé son museau tout au-dedans et se délectait des grains gras et ruisselants d'huile. Ganar-la-Poule, elle, ne picorait que les grains secs de dessus.

(*Mauvaises compaignes*, III, C.A.K., p.77)

En otras ocasiones, esa misma astucia se revela en saber aprovechar los principios que la Tradición impone en la vida comunitaria. De esta forma Moussa (*L'Os, N.C.*) consigue alcanzar su objetivo (comer la comida de Mor Lame) al defender, con su actitud, los derechos tradicionales.

Sin embargo el auxiliante no siempre es de carácter positivo. A veces un vicio, un defecto, la ignorancia del Sujeto se revela como auxiliante negativo de su querer-hacer impidiéndole la realización de la acción y la consecución del Objeto. En el cuento que sirve de introducción a *La biche et les deux chasseurs* (C.A.K.), un morabito afamado por su devoción y sabiduría, pasa tres días sin comer porque desconocía el bambará, lengua de su anfitrión. El relato pone de manifiesto que el no hacerse comprender es fuente de conflictos y problemas:

Trop parler est toujours mauvais; ne point se faire entendre est souvent source de désagrément, de même que ne pas comprendre ce que dit une autre bouche (p.137).

El desconocimiento de la lengua provoca una situación difícil para el morabito; su no-saber hace que el Sujeto no consiga su deseo más inmediato y necesario.

Diop utiliza la vena humorística de los cuentos tradicionales para presentar el “conflicto”:

Quand le bambin, en bambara, disait au Marabout:

– Ki ka na(On t’appelle).

Serigne comprenait:

– Ki ka na? (Qui est-ce? en woloff)

Et lorsque le Marabout répondait en woloff:

– Mana! (C’est moi)

L’enfant entendait:

– Ma na! (Je ne viens pas, en bambara).(p.139)

Hemos visto en otros cuentos cómo la ignorancia aparecía siempre justificada: M’Bott, el sapo, era demasiado joven para conocer ciertas historias; Kakatar, el camaleón, demasiado huraño para saber que Golo, el mono, no era la mejor compañía y Béye, la cabra, algo alocada y sin nadie que la educase y le enseñase lo que no hay que hacer. Sin embargo, en este cuento, el morabito no sólo no tiene disculpa para su ignorancia, sino que el cuentista emplea esta ocasión para presentar satíricamente —como es la constante de sus cuentos— este personaje:

Serigne ne comprenait pas, lui qui possédait mieux qu’un savant de Tombouctou, l’arabe littéraire, un mot de bambara (*Ibid.*)

Il se demandait enfin combien de fois par lune on mangeait dans ce pays.

Sa dignité de grand Marabout lui interdisait, cependant, de réclamer de la nourriture (*Ibid.*)

El auxiliante negativo por excelencia en estos cuentos, podemos afirmar que es la gula o la glotonería y que, como venimos viendo, aparece fundamentalmente en los relatos cuyo Sujeto del esquema actancial es desempeñado por Bouki, la hiena.

En estas historias se plantea sólo si el hacer transformador de la situación está de acuerdo o no con la moral asumida y preconizada por la colectividad, y si el Sujeto, mediatizado por el Destinador, actúa de acuerdo con dicha moral. Así hemos visto cómo la astucia, la sabiduría, la lección aprendida, la interpretación de la leyes del grupo, actúan como auxiliantes positivos; mientras que la glotonería, la ignorancia, la violación de las reglas, etc., lo hacen como auxiliantes negativos. La realización del auxiliante, tanto en la deixis positiva como negativa, coincide, en el recorrido figurativo, con la tendencia equilibradora o desequilibradora del Destinador.

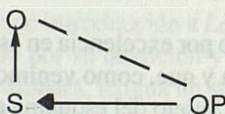
2) Señalaremos que generalmente en las formas ascendentes el hacer

transformador se lleva a cabo con la presencia de un auxiliante de la déixis positiva, mientras que en las formas descendentes es donde aparece con mayor frecuencia el actante–Oponente que impide la realización desequilibradora del Sujeto.

La organización interna del esquema actancial coincide pues con el sentido global equilibrador de estos cuentos. Los Sujetos que, motivados por una tendencia equilibradora, encaminan su acción a restablecer el orden interrumpido o amenazado –recorrido figurativo de las formas ascendentes– son Sujetos que adquieren la modalidad del poder–hacer a través de su saber–hacer. Por esto es por lo que en este Tipo I sólo aparece el actante–Adyuvante en cuatro ocasiones.

En su mayoría, pues, estos cuentos funcionan como *Dof–Diop (N.C.)* en el que el Sujeto –los hermanos de Dof– mediante su saber–hacer consigue su objetivo. Los hermanos de Dof, en efecto, deben y saben ingeniárselas astutamente para enfrentarse con el poder real y con la locura de Dof que los traiciona a cada momento. Sin la modalidad del saber, el Sujeto no podría llevar a cabo su doble Objeto –conservar el tesoro encontrado por Dof y salvar la propia vida– desencadenándose así una situación de desequilibrio que el grupo–receptor y creador del cuento– no aceptaría. No olvidemos que, aunque la figura del rey sea incuestionable fuera y dentro del cuento, con él se pretende criticar el abuso de poder que, provenga de donde provenga, es desestabilizador del grupo.

Por su parte, en las formas descendentes la frecuente aparición de Oponentes que, por lo general, representan de una u otra forma a la colectividad, impide la acción desestabilizadora del Sujeto. En estos casos se constituye claramente el triángulo activo



reflejando el conflicto surgido entre un individuo y el grupo.

Un ejemplo de estos cuentos lo encontramos en *Le compte (C.A.)* en el que un cazador se encuentra con tres cachorros de Pantera y los captura, pero, en ese momento, aparece la Pantera madre, impidiéndole su acción. N’diamane–le–Chasseur, ante los desastres del incendio y la consiguiente partida de los animales del lugar, no sólo no se une al trabajo común sino que

(...) en voulait lui aussi aux siens qui maintenant dessouchaient et défrichaient les champs recouverts de cendres(p.17)

Pero su hacer desequilibrador va más lejos al intentar matar a los cachorros, ya que todo el mundo sabe que

(...)les petits ténés ignoraient l'ennemi qu'était pour leur race l'homme qui s'approchait de l'arbre, le savoir et la sagesse ne leur venant qu'avec les taches noires de leur pelage fauve. (p. 18)

De esta forma la actuación de N'diamane se muestra destructora del orden ecológico que, ya hemos dicho, es un principio elemental en la mentalidad africana. Atentar contra el orden natural es atentar contra el propio grupo que exige su conservación. En este sentido, la Pantera no sólo representaría el orden natural al defender a sus cachorros, sino que se erige en representante de ese pacto ecológico que el africano tiene con la naturaleza. Y como representante de dicho orden es de destacar la actitud con la que es descrita: amenazante pero sin atacar, obliga al cazador a devolver los cachorros, impidiéndole su acción.

En resumen, podemos afirmar que todos los Oponentes de estas formas descendentes realizan una acción equilibradora –al contrarrestar e impedir la acción del Sujeto– actuando como representantes del Orden querido por la colectividad.

3) Hay que aclarar, no obstante, que en la mayor parte de las ocasiones coinciden, en el interior del mismo esquema actancial tanto Oponentes y/o Adyuvantes como auxiliares positivos y negativos, dando lugar a las siguientes realizaciones:

a) *Oponentes vs. auxiliar positivo*. En este caso estamos en presencia del enfrentamiento entre el Sujeto y el Oponente, de la rivalidad entre ambos actantes. En *Tours de Lièvre (C.A.K.)* vemos que Leuck para conseguir a la hija del rey y, después, salvar su vida, se vale de su astucia, de su saber-hacer (auxiliar positivo) que le facilita el poder-hacer. A él se opondrá el rey que cuenta, por definición y de entrada, con todo el poder-hacer que su rango le otorga. El conflicto, pues, se centra en el triángulo activo en el que observamos cómo el Oponente desarrolla, al igual que el Sujeto, un eje del deseo. La victoria del Sujeto sobre el Oponente viene a confirmar el funcionamiento del auxiliar positivo tal y como veíamos en las formas ascendentes.

b) *Adyuvantes + auxiliar positivo*. En estos casos es donde se aprecia realmente la adquisición de la modalidad del poder-hacer a través de un tercero. El sujeto quiere y sabe-hacer pero le falta esta modalidad; es un Sujeto equilibrador que por alguna razón se ve imposibilitado en la consecución de su Objeto. Tal es el caso de *Le cercueil de Maka-Kouli (C.L.)* en el que Seydou reclama sus bienes, fraudulentamente en posesión de Malick Gaye. Sin la intervención del morabito (Adyuvante) que planea una astucia para descubrir la verdad, Seydou no habría conseguido su Objeto. Sin embargo este Adyuvante no

actúa directamente en pro del Sujeto sino que lo hace en favor de aquel que tuviese la razón en la demanda, o sea, del Sujeto equilibrador. En efecto, el morabito reconoce al héroe y descubre al adversario sólo después de la prueba; hasta ese momento únicamente la búsqueda de la restauración del orden y la propia honestidad reconfortan a Seydou.

Un caso más claro sea, quizás, *Le débiteur* (C.A.) en donde Leuck (Adyuvante) propicia la consecución del Objeto (la devolución del préstamo) a M'Bott (Sujeto). En este caso Leuck toma abiertamente partido pues sin él M'Bott nunca hubiese conseguido lo que pretendía. Este Adyuvante funciona como un Sujeto de hacer ya que es él quien lleva a cabo el hacer transformador de la situación, limitando a M'Bott a su función de sujeto de estado. Quien está en posesión de la competencia y es performante es, en este caso, Leuck y no M'Bott. Adyuvante restablecedor del equilibrio de M'Bott, Leuck actúa en el relato como la cualidad que representa lo hace en la vida real: la astucia es el único arma del débil:

Je suis bon peut-être, mais j'ai surtout un faible pour les naïfs de ton espèce. L'innocence m'amollit. (p.12)

c) *Oponente + auxiliante negativo*. Este es el caso en el que el Sujeto es, en alguna medida, desequilibrador, de forma que el auxiliante negativo se manifiesta o bien por la torpeza del propio Sujeto o por sus vicios o por cualquiera de los elementos desestabilizadores que ya sabemos. En este tipo de cuentos, el auxiliante negativo no sólo dificulta la acción del Sujeto, sino que facilita la tarea del Oponente. Ejemplos de esta alternancia —Oponente y auxiliante negativo— son los cuentos en los que Bouki (Sujeto) tiene como Oponente a Leuck resultando que la astucia de éste se incrementa con la estupidez de Bouki, impidiendo que la acción se lleve a cabo; ejemplo característico de las formas descendentes.

d) *Adyuvante vs. auxiliante negativo*. Estamos en presencia del esquema que aparece en los cuentos iniciáticos que, como hemos visto al estudiar los otros ejes, también en éste presentan un comportamiento atípico dentro del conjunto. No nos detenemos en ellos pues, dado su especial tratamiento, serán estudiados a continuación en todas sus características y no sólo en ésta que estamos tratando.

4) Los cuentos basados en el doble recorrido narrativo de dos Sujetos presentan una organización actancial diferente en el eje de la lucha.

En los cuentos en aspa (Tipo VI), configurados según las acciones simultáneas y encontradas de dos Sujetos de signo contrario (equilibrador—desequilibrador), el eje del poder se manifiesta también en forma

de aspa; es decir, de igual manera que la fase de deterioro del recorrido narrativo de un Sujeto coincide con la fase de mejora del otro, el actor-Adyuvante del esquema actancial de un recorrido narrativo será actor-Oponente del contrario y viceversa.

En *Le Salaire* (C.A.K.) veíamos que los animales interrogados, el caballo y la vaca, actuaban como Adyuvantes de Diassigue, el caimán ya que su opinión corroboraba la intención de Diassigue de comerse al niño; evidentemente, en el recorrido narrativo del niño, estos animales desempeñaban el rol actancial de Oponente pues al provocar una frustración en la esperanza de mejora, incidían en la fase de deterioro que presumiblemente parecía destinada a acabar en la muerte. Con la misma actuación pero en sentido contrario, Leuk desempeña también ambos roles actanciales: Adyuvante del niño y Oponente del Caimán. Por otra parte consideramos que esta reversibilidad actancial, a nivel del eje de la lucha, encaja perfectamente con la interpretación que venimos haciendo del esquema actancial como sustentor de un recorrido figurativo hacia o contra el mantenimiento del orden. En efecto, es obvio que el Adyuvante de un Sujeto equilibrador deberá oponerse a la acción desestabilizadora del Sujeto contrario, siguiendo así la tendencia equilibradora de su recorrido.

En los cuentos de Diop que presentan una forma en espejo (Tipo V) la organización actancial de la pareja Adyuvante/Oponente varía sensiblemente. En este caso no se trata de la reversibilidad de actores-actantes de un recorrido narrativo al otro; en este caso, ambos Sujetos se encuentran en igualdad de condiciones en el eje de la lucha por la consecución del Objeto; dicha consecución dependerá exclusivamente de la competencia del Sujeto y de que su proyecto sea equilibrador o desequilibrador.

Destacaremos aquí, como ejemplos, los dos cuentos alegóricos de la obra de este autor.

Tanto en *Vérité et Mensonge* (C.A.K.) como en *Envie et Bonté* (C.A.) observamos que la consecución del Objeto depende sólo de la competencia de los Sujetos. En el primero de estos cuentos, la competencia se manifiesta, como es usual, en la modalidad del saber-hacer: Deug-la-Vérité ignora que a los hombres no les gusta oír las verdades porque éstas suelen ser desagradables y prefieren las mentiras que tranquilizan sus vidas y conciencias. Su ignorancia, su no-saber le lleva a no-poder-hacer, ya que el Objeto deseado, ser bien acogidos y albergados, nunca se conseguirá si se llega a una casa "con la verdad por delante". Lección que Deug aprende pero que Fène-le-Mensonge ya sabía y por eso su recorrido narrativo acaba en un estado final de conjunción. Pero quizás donde más claramente se aprecia la ausencia del eje de la lucha y el carácter determinante, pues, del Sujeto en la adquisición del poder, sea en *Envie et Bonté* donde ambos Sujetos actúan siguiendo las tendencias (Bien y Mal)

cuyos nombres representan sin que en sus recorridos narrativos interfieran ni Adyuvantes ni Oponentes. El triunfo final de Labir-la-Bonté y la derrota de Kaniane-l'Envie depende exclusivamente del hacer del Sujeto de cada esquema.

5) Dentro de estos cuentos en espejo es necesario, sin embargo, señalar el funcionamiento especial que el eje del poder manifiesta en los cuentos iniciáticos. Hay dos elementos constantes que llaman nuestra atención: por una parte los dos Sujetos se ven sometidos a las mismas pruebas y en las mismas circunstancias, con la diferencia de que en el segundo recorrido (el del héroe negativo) aparece como Adyuvante el Sujeto del primer recorrido; y, por otra parte, destacaremos el carácter justiciero que el elemento maravilloso conlleva al constituirse en dispensador de premios y castigos.

Con respecto a la primera constante vemos cómo de nuevo se reproduce, en el relato, el esquema ritualístico de la iniciación: las mismas pruebas, las mismas dificultades rodean la realización del héroe y del antihéroe, que representan la conducta a seguir y la conducta a rechazar, o mejor aún, las virtudes a imitar y los defectos a evitar. En realidad, el cuento como la iniciación no hacen sino determinar si el individuo en cuestión está capacitado para integrarse de pleno derecho al grupo, confiriéndosele así su estatuto de miembro activo de la comunidad. De esta forma el cuento ejemplifica cuál es la capacitación, cuáles son las competencias exigidas para ser aceptado en el grupo o, por el contrario, excluido de él. En este sentido —como veíamos al hablar de los Destinadores de estos cuentos— el hacer transformador del Sujeto se basará en su competencia y más específicamente en su saber o no-saber-hacer. Así, en *La Cuiller sale (N.C.)*, Binta será caracterizada, en cada ocasión, por su gentileza, su saber-hacer social:

La petite fille s'agenouilla et salua poliment le jububier.
(p.179)

Elle s'agenouilla et salua poliment les deux galletes (*Ibid.*)

Elle s'agenouilla et salua poliment la marmite. (p.180)

La petite fille s'agenouilla et salua poliment la vieille femme
(*Ibid.*)

Sigue los consejos y órdenes de la Mère-des-bêtes sin, en ningún momento, mostrarse remisa o desconfiada. En este mundo del absurdo (mundo maravilloso) en el que los personajes están inmersos a partir del momento en que salen de su casa y abandonan el mundo real, Binta no sólo no muestra extrañeza por nada sino que mantiene fielmente el seguimiento de unas normas sociales básicas. Es la prueba de los cuentos maravillosos o, como decíamos antes, la demostración

de su competencia, de su-saber-hacer, de su capacidad para integrarse en la colectividad.

Penda, por su lado, presenta un hacer contrario: se asombra y se muestra irrespetuosa con todo y todos los que encuentra en este mundo que no es el suyo manifestando, así, una conducta opuesta a la de Binta en cada ocasión:

Sans saluer, sans attendre qu'on l'interrogeât, elle s'étonna et battit des mains (p.185)

—Comment? s'écriait-elle sans dire un seul bonjour, et avec des éclats de rire et des claquements de mains (*Ibid.*)

—Incroyable, vraiment incroyable! s'ahurit la jeune fille en battant des mains, sans un mot de politesse. (*Ibid.*)

—Eh! la vieille femme, peux-tu me dire où se trouve la mer de Danyane?(p.186),

y, para terminar, se niega a cumplir las órdenes y consejos de la Mère-des-bêtes. Evidentemente Penda no es un individuo capacitado socialmente; las pruebas a las que ha sido sometida han demostrado su no-saber-hacer social y, por lo tanto, será excluida del grupo.

En estos cuentos vemos pues cómo el héroe positivo es premiado por su conducta acertada y el negativo, el envidioso que intenta imitar al primero, no lo consigue. Parece evidente —y en ello coinciden la mayoría de los estudiosos del cuento— que este tipo de relato, por su significación e incluso por su esquema narrativo, representa, con la oposición de conductas, una relación de complementariedad que traduce la realidad de la conducta humana en sus dos facetas. De hecho éste es un cuento de carácter universal (AT 480) que aparece en todas las latitudes y culturas. Sin embargo, ciertos autores, como Mohamodou Kane, quieren ver en este tipo de cuentos una exclusiva originalidad africana, interpretando el esquema narrativo como una ilustración del gusto africano por la palabra acertada:

Combien de fois un personnage de conte se voit-il puni parce qu'il n'aura pas su trouver le mot juste!

On peut même parler de l'existence du thème du verbe inopportun, du verbe inadéquat, qui serait exploité dans des contes tels *Les Calebasses de Kouss*, *Le Boli*, *La Cuiller sale*, où le personnage s'attire toutes sortes de désagréments parce

qu'il n'aura pas su conférer de plénitude à la parole ou que, par sottise ou par inadvertance, il en aura faussé la signification,⁴³

Aunque esta lectura encajaría en nuestro análisis sintáctico puesto que la “palabra inoportuna” respondería a la no adquisición de la modalidad del saber por parte del Sujeto, sin embargo, seguimos considerando que la interpretación dada por Kane no se ajusta a la realidad, teniendo en cuenta la universalidad de este cuento y, además, porque el motivo de la “palabra oportuna” es también una constante en otras culturas.⁴⁴ Estamos más de acuerdo con aquellos autores que ven en estas pruebas la determinación de las cualidades sociales del Sujeto, tales como la educación, la obediencia, etc.

La igualdad de circunstancias que rodean el hacer de los dos Sujetos se hace patente en cada prueba a la que se enfrentan:

Koumba, como Khary (*Les mamelles, C.A.K.*), sabe hacia dónde y cuándo debe dirigirse y qué hacer para desembarazarse de su joroba; Penda, como Binta, desconoce las pruebas a las que se va a someter, que serán idénticas en todo momento; Bouki conoce incluso las pruebas a las que será sometido al igual que Leuk y que no varían de un recorrido a otro. Es precisamente este factor, el de la invariabilidad de las pruebas el que demuestra —como en la iniciación— la capacidad o incapacidad del Sujeto para realizarlas y la consiguiente confirmación de su madurez o inmadurez social.

La invariabilidad, en cada recorrido, de las pruebas impuestas por seres maravillosos no coincide, sin embargo, con la actitud de dichos seres: se limitan al planteamiento idéntico de las pruebas pero reaccionan —como los seres del otro mundo, del real— ante las diferentes conductas de los Sujetos, convirtiéndose, de una u otra forma, en justicieros. En *La Cuiller sale* vemos cómo mientras Binta es siempre despedida con la frase: “Que le chemin de Dieu guide tes pas”, Penda lo es con “Que le chemin de Dieu ne guide jamais tes pas”. Con igual tratamiento, como si la Palabra, en este contexto, adquiriese todo el valor mágico y de creación del que hablábamos en el primer capítulo, observamos que en *Les Calebasses de Kouss*, mientras Leuck, después de haber elegido la calabaza más pequeña, como le había aconsejado el joven duende, es despedida con un “Va, et que ton chemin soit doux”, Bouki no sólo no es despedida sino que el duende no le indica la calabaza que debía escoger ya que:

(43).—KANE (1968), p.151

Cfr., a este propósito, BOURGEACQ (1979), p.220

(44).—Recordemos, a este respecto, los juegos y canciones infantiles e incluso historietas y chistes basados precisamente en este motivo de la palabra oportuna. Incluso podemos pensar en el valor de la adecuación de la palabra en situaciones contextuales determinadas, como el “santo y seña”.

Le petit Kouss, qui n'avait pas oublié les coups qu'il avait reçus dans les champs des gombos, se gardat-il bien d'indiquer à ce malatrou laquelle des calebasses il fallait choisir (pp. 160-161)

aunque el cuento nos aclara –como si quisiese justificar la actuación de Kouss– que

D'ailleurs, le lui eût-il indiqué, que certainement Bouki n'en eût pas tenu compte (p.161)

Pero donde realmente vemos con claridad esta “toma de partido” del elemento maravilloso es en *Les mamelles*, ya que mientras Koumba es elegida:

–Koumba, reprit la vieille femme, je connais ton bon coeur et ton grand mérite depuis que tu reconnais ta droite de ta gauche. Je veux te rendre un grand service, car je t'en sais digne.(p.37),

Khary es rechazada por los genios, procurándole el mayor de los castigos: dos jorobas. Aunque hasta ese momento la habían dejado realizar la prueba igual que a Koumba, Khary es rechazada por el elemento maravilloso que había elegido a su coesposa; de hecho mientras Koumba recibe las indicaciones a través del propio elemento maravilloso, Khary las recibe de Koumba.

Como apuntábamos anteriormente, el Sujeto del primer recorrido (que siempre es el de la deixis positiva) actúa como Adyuvante, de una u otra forma, del segundo recorrido. En el caso de *Les mamelles*, la presencia de Koumba en los dos recorridos es clara; tras finalizar, como Sujeto, el hacer transformador del primer recorrido, comunica a Khary su secreto y la ayuda a prepararse para la consecución del Objeto. En *Les Calebasses de Kouss*, Leuk le comunica a Bouki no sólo las pruebas que pasará sino la calabaza que debe elegir. Hay que decir, no obstante, que el secreto le es arrancado a Leuk por la fuerza, pues como hemos dicho en otra ocasión por su carácter iniciático, éste no debía ser transmitido.

En nuestro entender, el que el antihéroe posea, además de enfrentarse a las mismas pruebas que el héroe, una ayuda del exterior, abunda en su incapacitación y en su configuración negativa.

La movilidad actancial que hemos visto en estos cuentos iniciáticos aparece también, aunque con una frecuencia muy poco relevante, en las formas simples en las que tendríamos que hablar más que de movilidad (de un esquema actancial a otro), de reversibilidad. De esta forma observamos, en dos ocasiones, la presencia de un Objeto modal coincidente actorialmente con el Adyuvante. En efecto Guéwel M'Baye (*Le prétexte*, N.C.) cuyo Objeto es desembarazarse del

morabito busca un pretexto (Objeto modal) para llevar a cabo su acción; el pretexto se lo procura el propio morabito, capacitándolo así para el poder-hacer. Igualmente sucede en *L'héritage* (C.A.K.) en donde los tres hermanos para conocer el significado de la herencia de su padre deben encontrar, primero a Kém Tanne que recubre así el Objeto modal y el Adyuvante, pues él les dará la clave que buscaban para interpretar el enigma.

También en seis ocasiones encontramos que el mismo actor desempeña el rol actancial de Objeto y de Oponente. Caso claro de esta movilidad lo constituye la 1ª historia de *Le tam-tam de Lion* (C.L) en la que el Sujeto (las mujeres) quieren que el morabito participe en el tam-tam; este personaje (Objeto) es al mismo tiempo el Oponente de la realización del tam-tam. Otro ejemplo, para terminar, lo tenemos en *Les proies de Bouki* (C.A.), en el que el Objeto –los animales capturados por Bouki– se oponen a la culminación de la realización del Sujeto engañando astuta y progresivamente a Bouki.

Por otra parte, en algunos cuentos cíclicos observamos la movilidad del Adyuvante a Oponente. El que esto suceda no implica un conflicto del actante-Adyuvante sino que el Sujeto, en el interior del triángulo psicológico e ideológico, ha modificado su Objeto. Este es el caso de *Fari-l'ânesse* (C.A.K.) en el que el morabito, en el primer movimiento, actúa como Adyuvante de Fari ya que le descubre su presencia al rey, introduciéndola en la corte. Pero en el segundo movimiento, el mismo actor descubre el carácter animal de Fari, comunicándoselo al rey que la expulsará de la corte. La configuración psico-ideológica del morabito no ha cambiado: observa y transmite al rey lo que pasa en la corte, como es su obligación. El conflicto surge en el Sujeto que, determinado por su propia naturaleza (Destinador), no se contenta con vivir bien como mujer sino que quiere también hacerlo como animal, exponiéndose así a perder lo obtenido.

Resumiendo, podríamos afirmar que el funcionamiento del eje del poder se adecua como acabamos de ver a la motivación equilibradora del cuento; manifestándose esta modalidad del poder-hacer fundamentalmente por medio de auxiliares, ello nos viene a confirmar en nuestra división entre Sujetos –motivados por Destinadores-equilibradores o desequilibradores. Salvo en contadas ocasiones, el Sujeto estabilizador no necesita de Adyuvantes que tampoco aparecerán en los recorridos de los Sujetos desestabilizadores. Sin embargo, en el recorrido de estos últimos son frecuentes los Oponentes, como era de esperar en el hacer equilibrador, en términos generales, del cuento.

Intentaremos, para terminar este capítulo, resumir lo que, en nuestra opinión constituye la estructura profunda de los cuentos de Birago Diop, tomados de manera global, basándonos en el estudio hecho de su modelo actancial y del hacer transformador del Sujeto.

Estos cuentos de origen tradicional comportan siempre –sin perjuicio de su función lúdica– una enseñanza básica, una lección de saber vivir colectivo. Esta moral puede ser resumida en la conservación del orden.

En efecto, siguiendo el análisis realizado, vemos que, en general, estos cuentos plantean una situación inicial de desequilibrio. Este desequilibrio puede venir bien provocado desde el exterior –situándose pues fuera del Sujeto– lo que determinaría una situación de carencia, un Sujeto en desequilibrio, o bien el desequilibrio inicial puede darse en el interior del propio Sujeto, manifestándose y produciéndose por un vicio o un defecto de éste que se realizaría así como Sujeto desequilibrador. Así vemos como los Destinatarios podrían resumirse en una motivación positiva y otra negativa, una tendencia equilibradora y otra desequilibradora.

La tendencia equilibradora determinaría un eje del deseo cuyo Objeto sería la eliminación de la carencia inicial. La desequilibradora, por su parte, determinaría un eje del deseo de signo contrario al anterior en el que el Objeto sería la consumación de un defecto o vicio. Que la obtención del Objeto se encamine a un Destinatario–Sujeto no hace sino confirmar dicha motivación equilibradora o desequilibradora que tiende a eliminar la carencia del Sujeto o a consumir un defecto del mismo. En este sentido ya vimos que la individualidad –que no individualización– del Sujeto, técnica habitual de los cuentos, comportaba, no obstante, una capacidad de globalización de la colectividad.

Ahora bien, el estudio de la adquisición de la competencia del Sujeto, y más específicamente, de la modalidad del poder–hacer determina definitivamente el carácter de estos cuentos. En efecto, como hemos visto, los Sujetos equilibradores generalmente adquieren la competencia a partir de la modalidad del saber–hacer representada por auxiliares positivos. Sólo cuando estos auxiliares positivos no aparecen, el Adyuvante facilitará el poder–hacer. Mientras que en los esquemas de los Sujetos desequilibradores la aparición del actante–Oponente –además de los auxiliares negativos– es de mayor frecuencia y casi siempre representa al grupo e impide la consecución del Objeto.

En general podríamos decir que estos cuentos canalizan una lección de equilibrio y orden: los Sujetos en desequilibrio conseguirán su Objeto y el equilibrio consiguientemente se restablecerá; mientras que los sujetos desequilibradores no alcanzarán su Objeto bien por su propia incapacidad fruto de sus defectos, bien por la presencia de un Oponente que, impidiendo la realización de la acción, mantendrá el equilibrio configurándose así en Adyuvante de la colectividad. En palabras de Senghor:

La morale consiste à ne pas rompre la communion des vivants, des Morts, des génies et de Dieu. ⁴⁵

En efecto una sociedad de tipo comunitario debe ser regida por una serie de principios y normas que aseguren el mantenimiento del equilibrio entre todos sus miembros y garanticen la pervivencia y continuidad de sus valores e intereses. En este sentido actúa el cuento tradicional y de igual forma lo hace el cuento de Birago Diop. Este autor consigue, recreando el cuento tradicional tanto a nivel del genotexto como del fenotexto, aunar en su obra la doble realidad de la literatura africana de esta época: por una parte, instaurándose dentro de la literatura escrita de la Negritud, vuelve a los valores tradicionales; por otra, con los límites impuestos por la tradición "escritural", revela la peculiaridad de la literatura tradicional en donde poesía, canto y narración se mezclan dando lugar al cuento.

(45).—SENGHOR (1964), pp.26-27

CONCLUSIONES

ampliar la literatura africana.

CS. 10/1988

Las palabras de Abastado que encabezan estas páginas fueron pensadas igualmente aplicarse a la obra de Birago Diop que acabamos de analizar y que ilustra, a nuestro entender, perfectamente lo que se considera "literatura africana". En efecto, según se desprende de la aplicación del modelo actancial a los cuentos de este autor africano, una lectura figurativa de los mismos nos permite formular de forma generalizada que la organización de estos cuentos se fundamenta en el mantenimiento y la conservación del equilibrio. La adquisición, por parte del Sujeto equilibrador, del Objeto supone el restablecimiento del orden roto por causas ajenas a él, en la mayoría de los casos, o por una acción provocada por la inconsciencia o la ignorancia que se sabrá subsanar una vez aprendida la lección. La no adquisición del Objeto por parte del Sujeto desequilibrador conlleva igualmente el mantenimiento del orden ya que, al ser su deseo frustrado por una motivación desequilibradora, la consecución del Objeto supondría una ruptura del equilibrio. En ambos pues la pervivencia del orden y del equilibrio se ve corroborada.

La configuración del modelo actancial de estos cuentos viene a confirmar su perfil morfológico y, consiguientemente, su clasificación tipológica.

La morfología de estos cuentos contribuye igualmente a poner de relieve cuál es la conducta que se debe imitar y cuál es la que se debe rechazar. Las Birmas ascendentes muestran el ejemplo a seguir y las descendentes, los errores

Rejeter l'écriture au profit de l'oralité ou l'inverse, c'est
amputer la littérature africaine.

Cl. Abastado

Las palabras de Abastado que encabezan estas páginas finales podrían igualmente aplicarse a la obra de Birago Diop que acabamos de analizar y que ilustra, a nuestro entender, perfectamente lo que se considera "literatura africana". En efecto, según se desprende de la aplicación del modelo actancial a los cuentos de este autor africano, una lectura figurativa de los mismos nos lleva a formular de forma generalizada que la organización de estos cuentos se fundamenta en el mantenimiento y la conservación del equilibrio. La adquisición, por parte del Sujeto equilibrador, del Objeto supone el restablecimiento del orden roto por causas ajenas a él, en la mayoría de los casos, o por una acción provocada por la inconsciencia o la ignorancia que se sabrá subsanar una vez aprendida la lección. La no adquisición del Objeto por parte del Sujeto desequilibrador conlleva igualmente el mantenimiento del orden ya que, al ser su deseo informado por una motivación desequilibradora, la consecución del Objeto supondría una ruptura del equilibrio. En ambos pues la pervivencia del orden y del equilibrio se ve corroborada.

La configuración del modelo actancial de estos cuentos viene a confirmar su perfil morfológico y, consiguientemente, su clasificación tipológica.

La morfología de estos cuentos contribuye igualmente a poner de relieve cuál es la conducta que se debe imitar y cuál es la que se debe rechazar. Las formas ascendentes muestran el ejemplo a seguir y las descendentes, los defectos

o vicios que deben ser evitados. En las formas complejas basadas en el recorrido narrativo de dos personajes (Tipo V y VI o formas en espejo y en aspa) es donde se observa con mayor claridad las dos conductas que todo hombre puede seguir en cualquier situación. El cuento —dispensador de premios y castigos como toda literatura didáctica— ilustra cuál es el comportamiento a seguir: aquel que obedece a las normas del grupo.

En la sociedad tradicional africana todo está regulado. Desde la sabiduría práctica y popular a los valores religiosos y ancestrales, todo está sujeto a unas normas, a un saber—hacer, resultado de la experiencia y el conocimiento, que se transmiten de generación en generación. El cuento se constituye así en escuela de saber—vivir. El culto a los antepasados, el pacto con la naturaleza, el papel de la mujer como educadora son bases sobre las que se asienta y sobre las que se construye la sociedad tradicional; ponerlas en peligro, equivaldría a poner en peligro esta sociedad. La generosidad, la hospitalidad, el sentimiento comunitario son normas que regulan la convivencia. La astucia, la mesura, el buen carácter, aunque cualidades individuales, contribuyen a la buena marcha de la colectividad ya que, en este tipo de sociedad, el hacer individual no existe si no está enfocado hacia el grupo; el individuo se constituye como tal en cuanto que está integrado en él. Por ello, cualquier conflicto repercute directamente sobre la sociedad por lo que el cuento censura la glotonería, el egoísmo, la codicia, etc.

Los cuentos tradicionales son testigos, desde su interior, de la sociedad que los crea y re—actualiza en cada ocasión. Son el reflejo de esta sociedad y el vehículo de su “filosofía”. En este sentido, los cuentos de Birago Diop testimonian la realidad africana del momento: dividida entre dos culturas, la sociedad africana busca y reivindica una vía propia de solución que necesariamente pasa por una revalorización de sus fondos tradicionales, de su lengua, cultura y sentir propios.

La literatura escrita africana empieza su andadura mostrando el auténtico rostro de un continente infravalorado culturalmente. Para ello, se recurre a la literatura oral: temas, técnicas y géneros se traducen de unas lenguas a otra, de una modalidad a otra, configurándose de este modo una creación literaria específica, resultante de las dos culturas en simbiosis. Se recrean las epopeyas que tratan de los tiempos gloriosos, se cantan los valores olvidados y se proclama la diferenciación del “alma negra”. Al igual que la literatura oral, la literatura escrita africana asume diversas funciones: informar al público europeo de su pasado y de sus peculiaridades culturales y ontológicas; mostrar, por la escritura, las reivindicaciones de liberación de una sociedad dominada; enseñar, al propio africano, que sólo de la vuelta a los valores autóctonos dependerá el futuro del continente. Esta literatura retoma así el principio tradicional de búsqueda del equilibrio, roto por la dominación cultural; equilibrio que se traducirá, en la realidad, por asumir la encrucijada social y cultural.

En efecto, la especificidad de la literatura africana, a nuestro entender, se fundamenta en la simbiosis de la tradición oral y escrita que hace que la producción literaria se encuentre a mitad de camino entre la oralidad y la escritura, entre la cultura africana y la europea de adopción o formación. Esta simbiosis se manifiesta, ya en el nivel de la creación, en el proceso creador mismo pues el escritor, dividido entre dos tradiciones literarias diferentes, produce una obra necesariamente híbrida. En este sentido recordemos la célebre frase de Senghor, "Je pense en nègre mais je m'exprime en français", que resume esta problemática.

En los cuentos de Birago Diop, que utiliza las técnicas narrativas propias de una cultura de escritura en la que se ha formado intelectualmente, observamos la transposición de técnicas orales tales como la repetición, las imágenes concretas y los diálogos ritmados. Por tanto, dichos cuentos por sus técnicas de elaboración, temática y función, no pueden ser considerados como cuentos literarios de creación sino como cuentos folklóricos emparentados con los cuentos tradicionales de todas las culturas. En el caso Diop no nos encontramos, pues, ante un autor de cuentos tradicionales por lo que las marcas de su autoría se sitúan precisamente en el nivel de la recreación de las condiciones de oralidad, ateniéndose por tanto en sus historias a la temática tradicional lo que quizás justifique la reiteración y el casi inevitable maniqueísmo de los cuentos tradicionales que aparecen en nuestras conclusiones.

Esta simbiosis, origen de la especificidad de la literatura africana, se manifiesta asimismo en el destinatario de las obras. Si bien es cierto que esta producción se encamina fundamentalmente a un público europeo, también lo es que los escritores africanos se ven a sí mismos divididos entre dos públicos. De hecho, éste es un tema en el que se han centrado no pocos debates y publicaciones, como veíamos al hablar de la literatura de la Negritud.

Al dirigirse a un público doble, el escritor africano asume una doble función. Cuando lo hace al lector occidental, el escritor africano asume su papel de mediador entre dos culturas, manifestando que sólo se conseguirá el equilibrio en Africa cuando se asuman sus peculiaridades culturales. Al mismo tiempo se dirige al público africano preconizando la cohesión y la coherencia de los valores del grupo que no deben ser sustituidos por otros. En este sentido, un tema recurrente en la literatura africana es el que presenta al individuo entre las dos culturas cuyo final será siempre trágico por el desequilibrio que esta realidad conlleva.

Concluiremos reiterando que la literatura africana es el resultado de dos tradiciones literarias que se funden para dar lugar a una obra peculiar y específica. No se puede hablar de literatura africana escrita si no se tiene en cuenta su dimensión oral ya que ésta subyace en el interior de cualquier creación. En el caso de Birago Diop creemos que ello queda claramente de manifiesto ya

que si bien existe una elaboración literaria, ésta no obstante –y quizás sea aquí donde radique la originalidad de la obra de este autor– se fundamenta en una re–creación del género oral: las técnicas tradicionales del cuento, los temas recurrentes e incluso las circunstancias de emisión están presentes como si de una re–actualización se tratase. Es el propio Diop quien se define a sí mismo como un eslabón más en la cadena de la tradición oral:

Il faut jouer le Jeu de la Tradition, celui de la Société dans laquelle nous vivons. NOUS NE SOMMES PAS LIBRES.

Sus cuentos parecen confirmarlo.

BIBLIOGRAFIA

- AGRESTI, A. (1971): *The types of religion*. In: *Comparative Religion*, 1971, 1, 1-10.
- AGUIRRE, CL. (1983): "Representaciones sociales, estructuras sociales y psicología social", *Antropopsicología*, 3-3.
- AGUIRRE, J.M. (1983): "Las matrices de la Parola", *Argencia*, 13(10): 1-10.
- AGUIRRE, F.N. (1969): *Sociologie des sociétés africaines*. Paris: PUF.
- AGUIRRE, F.N. (1971): "Sociologie africaine et anthropologie africaine", *Argencia*, 11(10): 1-10.
- AGUIRRE, H. (1972): "Religions africaines: dernière étape de l'évolution africaine", *Colloque International sur les Religions africaines traditionnelles*, Pretoria: 1-10.
- AGUIRRE, H. (1977): "Percepciones y opiniones tradicionales africanas", en *Argencia*, 17(10): 1-10.
- AGUIRRE, R.M. (1959): *L'aventure intellectuelle de l'ère noire*. Paris: Mouton.
- AGUIRRE, P. (1967): *Langues et langage en Afrique noire*. Paris: PUF.
- AGUIRRE, B.M. & INNES, G. (1955): "Reflections on African oral literature", *Journal of Language-Languages africains*, 1.
- AGUIRRE, J.M. (1970): *Littérature africaine orale et comportement de lecture*. Paris: Mouton. Universidad de la Sorbona.

- AARNE, A. (1911): *The types of Folktale*, FF Communications, Helsinki, 1964
- ABASTADO, CL. (1980) : "Représentations sociales, littérature africaine, sémiotique textuelle", *Ethnopsychologie*, 2-3.
- ADIAFFI, J.M. (1983): "Les maîtres de la Parole", *Magazine Littéraire*, 195.
- AGBLEMAGNON, F.N. (1969): *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire*, Silex, Paris, 1984.
- AGBLEMAGNON, F.N. (1971): "Sociologie littéraire et artistique de l'Afrique", *Diogenes*, 74.
- AGUESSY, H. (1972): "Religions africaines comme effet et source de la civilisation de l'oralité", *Colloque International sur les Religions africaines traditionnelles*, Présence Africaine, Paris.
- AGUESSY, H. (1977): "Percepciones y opiniones tradicionales africanas", en SOW *et al* (1977).
- ALBERES, R.M. (1959): *L'aventure intellectuelle du XXe siècle*, Albin Michel, Paris.
- ALEXANDRE, P. (1967): *Langues et langage en Afrique noire*, Payot, Paris.
- ANDRZEJEWSKI, B.M. & INNES, G. (1975): "Reflections on African oral literature", *African Language-Langues africaines*, 1.
- AWOUMA, J.M. (1970): *Littérature africaine orale et comportements sociaux*, Tesis mecanografiada, Universidad de la Sorbona.

AWOUMA, J.M. (1976): L'épopée africaine, fonction et signification" en *Herméneutique de la littérature orale*, ed., Collège Libermann, Douala.

AWOUMA, J.M. (1979): *Contes et fables: étude et compréhension*, CLE, Yaoundé.

AWOUMA, J.M. & NOAH, J.I. (1976): *Contes et fables du Caméroun*, CLE, Yaoundé.

BALOGUN, O. (1977): "Forma y expresión de las artes africanas" en SOW *et al.* (1977).

BARATTE-ENO BELINGA, T. *et al.* (1974): *Bibliographie des auteurs africains de Langue Française*, Nathan, Paris.

BASCOM, W.R. (1954): "Four functions of folklore". *Journal of American Folklore*, 67.

BEDIER, J. (1893): *Les fabliaux*, Honoré Champion, Paris, 1982.

BELLEMIN-NOËL, J. (1971): "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", *Littérature*, 2.

BELLEMIN-NOËL, J.(1983): *Les contes et leurs fantômes*, P.U.F., Paris.

BERCHEL, CL. (1970): "Les contes de Birago Diop", *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, 3.

BERENGUER-FERAUD, L.J.B. (1879): *Les peuplades de la Sénégalie*, E.Leroux, Paris.

BERENGUER-FERAUD, L.J.B. (1885): *Recueil de contes populaires de la Sénégalie*, E. Leroux, Paris.

BERGEVIN, D. (1973): "Les grands écrivains africains: *Contes et Lévanes* par Birago Diop", *Dakar-martin*, 29 marzo.

BETTELHEIM, B. (1975) : *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica; Barcelona, 1983.

BLACHERE, J. CL. (1981): *Le modèle nègre*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar.

BLAIR, D. (1979): "Le bestiaire islamique de Birago Diop", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 31.

BLANCPAIN, M. (1976): "Géo-histoire du Français" en BLANCPAIN & REBOULLET (1976).

BLANCPAIN, M. & REBOULLET, A. (1976): *Une langue: le Français aujourd'hui dans le monde*, Hachette, Paris.

BOBES, C. (1976): Prólogo a HENDRICKS (1976).

BOILAT, D.(1853): *Esquisses Sénégalaises*, Karthala, Paris, 1984.

BOILAT, D. (1858): *Grammaire de la langue Woloffe*, Imprimerie Impériale, Paris.

BOURGEACQ, J. (1979): "Verbe et culture dans les *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop", *The French Review*, 53 (2).

BOUSSOUKOU-BOUMBA, D. (1978): "Traditions orales, sources privilégiées de l'histoire des sociétés sans écriture", *Cahiers Congolais d'anthropologie et d'histoire*, 2 (3).

BREMOND, CL. (1964): "Le message narratif", *Communications*, 4.

BREMOND, CL. (1966): "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8.

BREMOND, CL. (1968): "Spécificité du thème africain de l'impossible restitution", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 8 (2).

BREMOND, CL. (1972): "Le "Modèle" Constitutionnel de A.J. Greimas", *Semiotica*, 5 (4).

BREMOND, C.L. (1973a): *Logique du récit*, Seuil, Paris.

BREMOND, C.L. (1973b): "Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français", en CHABROL *et al.* (1973)

BREMOND, CL. (1979): "Morphologie d'un conte africain", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 19(4).

BREMOND, CL. (1985): "Concept et thème", *Poétique*, 64.

BRIGAUD, F. (1964): "Les contes du Sénégal", *Notes Africaines*, 101.

BROTHERSON, J.G. (1964): "Antonio Machado y Alvarez and the Positivism", *Bulletin of Hispanic Studies*, 41.

CALAME-GRIAULE, G. (1954): "Esotérisme et fabulation au Soudan", *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire*, Série B, 16 (3-4).

CALAME-GRIAULE, G. (1965): *Ethnologie et langage: La Parole chez les Dogon*, Gallimard, Paris.

CALAME-GRIAULE, G., ed. (1969 y 1970): *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, SELAF, Paris, 1980.

CALAME-GRIAULE, G. (1970): "Pour une étude ethno-linguistique des littératures orales africaines", *Langages*, 18

CALAME-GRIAULE, G. (1972): "Une affaire de famille", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 6.

CALAME-GRIAULE, G. (1981): "Blanche-Neige au soleil", en *Itinérances... en pays peul et ailleurs*. T.2: *Littératures et cultures*, Société des Africanistes, Paris.

CALAME-GRIAULE, G. (1982): "Ce qui donne du goût aux contes", *Littérature*, 45.

- CALAME-GRIAULE G. & GÖRÖG, V. (1972): La calebasse et le fouet": le thème des objets magiques en Afrique Occidentale", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 12 (1).
- CALVET, M. & DUMONT, P. (1969): "Le français au Sénégal", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 7 (1).
- CALVET, L.S. (1984): *La tradition orale*, P.U.F., Paris.
- CAMPBELL, J. (1959): *The masks of God Primitive Mythology*, The Viking press, New York, 1973.
- CAUVIN, J. (1980): *La Parole traditionnelle*, Saint Paul, Issy-les-Moulineaux.
- CAUVIN, J. (1981): *Les proverbes*, Saint Paul, Issy-les-Moulineaux.
- CENDRARS, B. (1947): *Anthologie nègre*, Livre de poche, Paris, 1980.
- CESAIRE, A. (1957): "Culture et colonisation", *Présence Africaine*, 8-9-10.
- CESAIRE, A. (1959): "L'homme de culture et ses responsabilités", *Présence Africaine*, 24-25.
- COLIN, R. (1957): *Les contes noirs de l'ouest africain*, Présence Africaine, Paris.
- COLLOQUE D'ABIDJAN (1972): *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Présence Africaine, Paris, 1975.
- CONDE, M. (1982): "Anglophones et francophones", *Notre Librairie*, 65.
- Contes d'Afrique* (1977): Hachette, Paris.
- COPANS, J. & COUTY, P.H. (1968): *Contes wolof du Baol*, Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre Mer, Centre Dakar-Hann
- CORNEVIN, R. (1976): *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, P.U.F., Paris.
- COURTES, J. (1976): *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, Paris.
- COURTES, J. (1982): "Motif et type dans la tradition folklorique", *Littérature*, 45.
- COURTES, J. (1986): *Le conte populaire: poétique et mythologie*, P.U.F., Paris.
- CHABROL, CL. et al. (1973): *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris.
- CHEVALIER-CHAMBERT, CH. (1982): "Birago Diop, poète de la négritude", *Culture française*, 24 (1).
- CHEVRIER, J. (1974): *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 1984.
- CHEVRIER, J. (1978): "Permanence de la tradition dans la littérature africaine", *Notre Librairie*, 42-43.

- CHEVRIER, J. (1980): "L'écrivain africain devant la langue française", *Notre Librairie*, 53.
- CHEVRIER, J. & BRULEY, H. (1977): "Le français en Afrique Noire", en REBOULLET, A. & TETU, M. (1977).
- DADIE, B. (1955): *Le pagne noir*, Présence Africaine, 1983.
- DEI-ANANG, D. (1959): "La culture africaine comme base d'une manière d'écriture originale", *Présence Africaine*, 27-28.
- DELAFOSSÉ, M. (1922): *L'âme nègre*, Payot, Paris.
- DELAFOSSÉ, M. (1927): *Les nègres*, Rieder, Paris.
- DELARUE, P. (1939): *Le folklore appliqué à l'éducation*, Confédération générale des oeuvres laïques.
- DELARUE, P. & TENEZE, M.L. (1957-64-76): *Le conte populaire français*, 3 tomos, Erasme, Paris.
- DEMERS, J. & GAUVIN, L. (1982): "Frontières du conte écrit", *Littérature*, 45.
- DERIVE, J. (1973): "La fixation de la littérature orale négro-africaine en langue française écrite" en *Négritude africaine. Négritude caribbe*, Centre d'Etudes Francophones, Universidad de París XIII.
- DERIVE, J. (1977): "La pluralité des versions et l'analyse des oeuvres du genre narratif oral d'après un exemple négro-africain" en *Langage et cultures africaines: essais d'ethnolinguistique*, Maspéro, Paris.
- DERIVE, J. (1980): "Le conte populaire et l'écrivain. Lecture d'un conte de Birago Diop, *Fari l'Anesse*", *Annales de l'Université d'Abidjan*, Serie D, 13.
- DERIVE, J. (1983): "La reformulation en littérature orale" en GÖRÖG (1983).
- DESALMAND, P. (1981): *25 romans clés de la littérature négro-africaine*, Hatier, Paris.
- DESALMAND, P. (1982): "Qu'est-ce que la littérature négro-africaine", *Notre Librairie*, 65.
- DESCHENES, M.O. (1967): *Les conteurs sénégalais d'expression française*, Tesis mecanografiada, Universidad de Vanderbilt (Tennessee).
- DIABATE, M.M. (1977): "Le style du Griot", *Recherche, Pédagogie et Culture*, 5 (29-30).
- DIAKHATE, L. (1955): "Sarzan, adaptation d'un conte de Birago Diop", *Traits d'Union*, 7.
- DIAZ NARBONA, I. (1986a): "L'Os ou la continuité de la tradition chez Birago Diop", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 0, Universidad de Cadiz.

DIAZ NARBONA I. (1986b): "Surrealismo y/o Negritud" en *Dada-Surrealismo: precursoros, marginales y heterodoxos*, Universidad de Cadiz.

DIAZ NARBONA, I. (1987): "*Le Fils de N'gor*. Un conte de Birago Diop", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 1, Universidad de Cádiz.

DIAZ NARBONA, I. (1988): "Los cuentos de Birago Diop en la literatura africana escrita" *Guiniguada*, 4, Universidad de La Laguna.

DIENG, B. (1985): "Apprivoiser le conte", *Notre Librairie*, 81.

DIJK, T.A. van (1973): "Grammaires textuelles et structures narratives" en CHABROL (1973).

DIOP, A.B. (1981): *La société Wolof*, Karthala, Paris.

DIOUF, M. (1985): "A L'image du Fleuve, le roman sénégalais de langue française", *Notre Librairie*, 81.

DOSSEVI, O. (1980): "Le conte et le merveilleux ou la promesse de l'âge d'or", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar*, 10.

DUNDES, A. (1964): "The morphology of North American Indian folktales", *FF Communications*, 195, Helsinki.

DUVIGNAUD, J. (1963): "Birago Diop, le poète de la brousse" *Jeune Afrique*, 140.

ELIADE, M. (1963): *Mito y realidad*, Guadarrama, Barcelona, 1981.

ENO-BELINGA, M.S. (1965): "*Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, Cujas, Paris.

ENO-BELINGA, M.S. (1978): *La littérature orale africaine*, Saint Paul, Issy-Les-Moulineaux.

EQUILBECQ, F.V. (1913) : *Contes populaires d'Afrique Occidentale*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1972.

EVANS-PRITCHARD, E.E. (1965): *Las teorías de la religión primitiva*, Siglo XXI, Madrid, 1973.

FANON, F. (1959): "Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération", *Présence Africaine*, 24-25.

FANON, F. (1961): *Les Damnés de la Terre*, Maspéro, Paris.

FANOUD-SIEFER, L. (1968): *Le mythe du nègre et de l'Afrique Noire dans la littérature française de 1800 à la 2ème Guerre Mondiale*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1980.

- FARES, N.(1982): "A propos du passage de l'oral à l'écrit" en *Littérature Orale*, Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, Alger.
- FAYE, S. (1985): "La spécificité Sérère", *Notre Librairie*, 81.
- FEDRY, J. (1977): "L'Afrique entre l'écriture et l'oralité", *Etudes*, mai.
- FELDMANN, S., ed. (1963): *African Myths and Tales*, Dell Publishing, New York, 1970.
- FERRY, M.P. (1976): "Pourquoi conter?", *Cahiers de littérature orale*, 1.
- FINNEGAN, R. (1974): "How oral is oral literature?", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 37 (1).
- FOUDA, B. (1976): "Le mythe dans la philosophie négro-africaine" en *Herméneutique de la littérature orale*, ed., Collège Libermann, Douala.
- FROBENIUS, L. (1936): *Histoire de la civilisation Africaine*, Gallimard, Paris.
- GARAUDY, R. (1973): "L'apport de la culture africaine à la civilisation universelle", *Présence Africaine*, 85.
- GASSAMA, M. (1978): *Kuma: interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar.
- GASSAMA, M. (1981): "Des sources négro-africaines de la littérature africaine de langue française", *Ethiopiennes*, 26.
- GASTINES, F. (1976): "Expérience d'utilisation actuelle des Contes et Proverbes" en *Herméneutique de la littérature Orale*, ed., Collège Libermann, Douala.
- GENNEP, A. van (1910): *Formation des Légendes*, Flammarion, Paris.
- GLISSANT, E. (1957): "Le romancier noir et son peuple" *Présence Africaine*, 16.
- GÖRÖG, V. (1968): "Pour une méthode d'analyse de la littérature orale africaine", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 8 (2).
- GÖRÖG, V. (1970): "L'arbre justicier" en CALAME-GRIAULE, ed. (1969 Y 1970).
- GÖRÖG, V. (1979): *Contes Bambara du Mali*, Publications Orientalistes de France, Paris.
- GÖRÖG, V. (1981): *Littérature orale d'Afrique Noire. Bibliographie analytique*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- GÖRÖG, V. (1983): *Essays en African Oral Literature*, MSH Paris – JASO Oxford.
- GÖRÖG, V. (1987): *Images féminines dans les constes africains*, CILF/EDICEF, Paris
- GÖRÖG, V. & BAUMGARDT, U. (1988): *L'enfant dans les contes africains*, CILF/EDICEF, Paris.

- GÖRÖG, V. & SEYDOU, Ch. (1982): "Conte, mon beau conte, de tous tes sens dis-nous quel est le vrai", *Littérature*, 45.
- GOTHOT-MERSCH, Cl. (1974): "L'analyse structurale du récit", *Cahiers d'analyse textuelle*, 16.
- GREGOIRE, H. (1808): *De la littérature des nègres*, Maradan, Paris, 1976.
- GREIMAS, A.J. (1966a): "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", *Communications*, 8.
- GREIMAS, A.J. (1966b): *Sémantique Structurale*, Larousse, Paris, 1976.
- GREIMAS, A.J. (1970): *Du sens*, Seuil, Paris.
- GREIMAS, A.J. (1973): "Les actants, les acteurs et les figures" en CHABROL (1973).
- GREIMAS, A.J. (1976a): *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris.
- GREIMAS, A.J. (1976b) Prólogo a COURTES (1976).
- GREIMAS, A.J. (1976c) *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Paidós, Barcelona, 1983.
- GREIMAS, A.J. (1976d): "Pour une théorie des modalités", *Langages*, 43.
- GREIMAS, A.J. & COURTES, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- GRIAULE, M. (1948): *Dieu d'eau*, Chêne, Paris.
- GUIJARRO MORALES, J.L. (1984) : "Estructuración sistémica del comportamiento comunitativo", *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1.
- HARRIS, M. (1970): *Introducción a la antropología general*, Alianza, Madrid, 1982.
- HELIAS, P.J. (1977): *Les autres et les miens*, Plon, Paris.
- HENDRICKS, W. (1976): *Sociología del discurso literario*, Cátedra, Madrid, 1976.
- HERSKOVITS, M.J. (1960): "Traditions et bouleversements de la culture en Afrique", *Présence Africaine*, 34.
- HERSKOVITS, M.J. (1962): "La structure des religions africaines" en *Colloque sur les religions*, Présence Africaine, Paris.
- HOUIS, M. (1971): *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, P.U.F., Paris.
- JAHN, J. (1957): *Muntu: l'homme africain et la culture néo-africaine*, Seuil, Paris.

JAHN, J. (1969): *Manuel des littératures néo-africaines du XVIème siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, Resma, Paris.

JEAN, G. (1981): *Le pouvoir des contes*, Casterman, Paris.

JOHN, E.E. (1977): "Things fall apart de Chinua Achebebe et Sarzan de Birago Diop. Défaite et triomphe de la civilisation traditionnelle africaine" *Neohelicon*, 5 (2)

JOLLES, A. (1930): *Les formes simples*, Seuil, Paris, 1972.

JULIEN, E. (1979): "L'Os de Mor Lam", *World Literature Today*, 53 (1)

KANE, M. (1968): *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1981.

KANE, M. (1971): *Birago Diop*, Présence Africaine, Paris.

KANE, M. (1972): "La littérature africaine à l'Université. Document pédagogique: L'héritage de Birago Diop", *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar*, 2.

KANE, M. (1982): *Roman africain et tradition*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar.

KANE, M. (1985): "Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal. 1850-1930", *Notre Librairie*, 81.

KESTELOOT, L. (1963): *Les écrivains noirs de langue française*, Université Libre de Bruxelles, 1983.

KESTELOOT, L. (1965): "Problèmes de critique littéraire en Afrique", *Abbia*, 8.

KESTELOOT, L. (1967): *Anthologie négro-africaine*, Nouvelles Editions Marabout, Verriers, 1981.

KESTELOOT, L. (1979/80): "Problématique de la littérature orale", *Afrique littéraire et artistique*, 54-55.

KESTELLOTT, L. & M'BODJ, C.H. (1983): *Contes et mythes wolof*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar.

KIRK, G.S. (1970): *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barral, Barcelona, 1973.

KI-ZERBO, J. (1972): *Historia del Africa Negra*, Alianza, Madrid, 1980.

LABRIE, V. (1984): "Cartographie et analyse graphique de l'univers physique du conte à odyssée" en *Le conte, pourquoi? comment?*, CNRS, Paris.

LALLEMAND, S. (1985): *L'apprentissage de la sexualité dans les contes d'Afrique de l'ouest*, L'Harmattan, Paris.

- LAMBERT, F. (1983): "La révolte contre les nouveaux maîtres", *Notre Librairie*, 68.
- LECOINTRE, S. & LE GALLIOT, J. (1973): "Le je(u) de l'énonciation", *Langages*, 31.
- LECHERBONNIER, B. (1977): *Iniciation à la littérature négro-africaine*, Nathan, Paris.
- LEE, S. (1976): "The image of the woman in the African folktale from the Sub-Saharan Francophone area", *Yale French Studies*, 53.
- Légitime Défense* (1932): Jean-Michel Place, Paris, 1979.
- LEVI-STRAUSS, CL. (1958): *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris.
- LEVY-BRUHL, L. (1935): *La mitología primitiva*, Península, Barcelona, 1978.
- LUMWAMU, F. (1977): "Le sens de la tradition", *Recherche, Pédagogie et Culture*, 5.
- MAGEL, E. (1981): "Caste identification of the Hare in Wolof Oral Narratives", *Research in African Literatures*, 12(2).
- MAGNIER, B. (1985): "Birago Diop: j'avais appris à lire pour pouvoir écrire" (entrevista), *Notre Librairie*, 81.
- MAKOUTA-M'BOUKU, J.P. (1980): *Introduction à l'étude du roman africain de langue française*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1984.
- MATESO, L. (1986): *La Littérature africaine et sa critique*, Karthala, Paris.
- MATHIEU, M. (1974): "Les acteurs du récit", *Poétique*, 19.
- MELETINSKI, E. (1968): "El estudio estructural y tipológico del cuento", en 2ª edición rusa de PROPP (1928).
- MENIL, R. (1959): "Sur l'exotisme colonial", *La Nouvelle Critique*, mai.
- MENIL, R. (1979): Prólogo a *Légitime Défense*, ed. de 1979.
- MERAND, P. (1980): *La vie quotidienne en Afrique Noire à travers la littérature africaine*, L'Harmattan, Paris, 1984.
- MERCIER, R. (1968): "Un conteur d'Afrique Noire: Birago Diop", *Etudes françaises*, 4 (2).
- MERCIER, R. (1969): "Les contes sénégalais de Birago Diop", *Actes du Vème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, Belgrado.
- MERCIER, R & BATTISTINI, M. & S. (1964): *Birago Diop, écrivain sénégalais*, Nathan, Paris.
- MESCHONNIC, H. (1982): "Qu'entendez-vous par oralité?", *Langue française*, 56.

- METELLUS, J. (1979): "Sartre et la négritude", *Obliques*, 18-19.
- MIA-MUSUNDA, B. (1976): "Le viol de l'identité négro-africaine", *Présence Africaine*, 98.
- MODUM, E. (1977): "Mythes négro-africains et pensée imaginaire", *Ethiopiennes*, 9.
- MOLINO, J. (1985): "Qu'est-ce la tradition orale?", en *Linguistique, ethnologie, ethnoinguistique*, SELAF, Paris.
- MONTEIL, V. (1964): *L'Islam Noir*, Seuil, Paris, 1980.
- MOUNIER, J. (1983): "L' aventure ambiguë: Afrique/Europe aller-retour", *Notre Librairie*, 68.
- MOURALIS, B. (1983): "La révolte contre le pouvoir", *Notre Librairie*, 68.
- MUDIMBE, V.Y. (1976): "Les deux littératures africaines" en *Texte et contexte en Afrique*, Afrika Studiecentrum, Lieja.
- MURPHY, J. (1978): "Oral literature", *Annual Review of Anthropology*, 7.
- N'DAMBA, J. (1981): "A propos de la littérature populaire en Afrique", *Présence Franco-phone*, 22.
- N'DAW, A. (1983): *La pensée africaine*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar.
- N'GANDU N'KASHAMA, P. (1979): *La littérature africaine écrite*, Saint Paul, Issy-le-Moulineaux.
- N'GUESSAN, A. (1987): "Le conte traditionnel oral", *Notre Librairie*, 86.
- NORDMANN-SEILER, A. (1976): *La littérature néo-africaine*, P.U.F., Paris.
- NYEMBWE, T. (1972-73): "La satire des marabouts et d'autres personnalités de l'Islam dans les contes de Birago Diop", *Lectures Africaines*, 1(2).
- OKEH, P.I. (1977): "Au-delà de la peau noire: réflexions sur la littérature négro-africaine", *Présence Africaine*, 101-102.
- ORTIGUES, M.C. & E. (1966): *Oedipe Africain*, Plon, Paris.
- PAGEARD, R. (1979): *Littérature négro-africaine d'expression française*, L'école, Paris.
- PAQUES, V. (1964): *L'Arbre cosmique dans la pensée populaire et la vie quotidienne du Nord-Ouest africain*, Institut d'Ethnologie, Paris.
- PAULME, D. (1962): *Une société de Côte-d'Ivoire hier et aujourd'hui: les Bété*, La Haye, Paris.

- PAULME, D. (1972): "Morphologie du conte africain", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 12(1).
- PAULME, D. (1975): "Condition féminine et images de la femme en Afrique Noire", *Recherche, Pédagogie et Culture*, 4 (19).
- PAULME, D. (1976): *La mère dévorante: Essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, Paris, 1979.
- PAULME, D. & SEYDOU, CH. (1972): "Le conte des "alliés animaux" dans l'Ouest Africain", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 12(1).
- PIERRE, M. (1983): "Deux générations pour une littérature", *Magazine littéraire*, 195.
- PLATIEL, S. (1987): "Le conte, lieu et source du discours", *Cahiers de Littérature Orale*, 21.
- PRATT, M.L. (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, University Press, Indiana.
- PROPP, V. (1928): *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- PROPP, V. (1939): *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1980.
- PROPP, V. (1941): "El motivo del nacimiento milagroso" en *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Bruquera, Barcelona, 1983.
- RABAIN, J. (1979): *L'enfant du lignage: du sevrage à la classe d'âge chez les Wolof du Sénégal*, Payot, Paris.
- RABEMANANJARA, J. (1957): "Le poète noir et son peuple", *Présence Africaines* 16.
- RABEMANANJARA, J. (1959): "Les fondements de notre unité tirés de l'époque coloniale", *Présence Africaine*, 24-25.
- RADIN, P. (1955): "La littérature des peuples primitifs", *Diogène*, 12.
- RATTUNDE, E. (1969): "Stilelemente orale Überlieferung in der Erzählung "L'Os" von Birago Diop (Sénégal)", *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis*, 3.
- REBOULLET, A. & TETU, M. (1977): *Civilisations et littératures d'expression française*, Hachette, Paris.
- REY-HULMAN, D. (1977): "Règles sociales de récitation des contes en Haute-Volta", *Recherche, Pédagogie et Culture*, 5(29-30).
- REY-HULMAN, D. (1982): "Procès d'énonciation des contes", *Littérature*, 45.
- ROGER, M.B.(1828): *Fables sénégalaises*, Nepveu, Paris.
- RUELLAND, S. (1981): "De l'oral à l'écriture. Analyse d'une transcription de conte par un locuteur de la langue" en *Itinérances... en pays Peul et ailleurs*, T.II: *Littératures et Cultures*, Société des Africanistes, Paris.

- SAHEL, A.P. (1981) "La caste des griots" *Actuel développement*, 45.
- SANON, A. (1968): "La jeune fille sage et la jeune fille insensée", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 8(2).
- SARTRE, J.P. (1948): "Orphée Noir", prólogo a SEGHOR (1948).
- SCHNITZER, L. (1981): *Ce que disent les contes*, Sorbier, Paris.
- SCHOELCHER, V. (1948): *Esclavage et colonisation*, P.U.F., Paris.
- SEBILLOT, P. (1881): *Littérature orale de la Haute-Bretagne*.
- SEBILLOT, P. (1883/85): "Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs de Haute-Bretagne", *Revue Celtique*, 6.
- SEBILLOT, P. (1884): *Contes des provinces de France*.
- SELLIN, E. (1971): "Letter from Dakar", *Books abroad*, 45(1).
- SENE, P.M. (1985): "La parole pensée. Impératifs et contraintes dans la littérature orale", *Notre Librairie*, 81.
- SENGHOR, L.S. (1948): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, P.U.F., Paris, 1985.
- SENGHOR, L.S. (1958): Prólogo a DIOP(1958).
- SENGHOR, L.S. (1964): *Liberté I: Négritude et Humanisme*, Seuil, Paris.
- SERAZIN, M.J. (1982): *La surdimudité en Afrique Noire. Essai comparé avec la surdité en Occident*, Tesis mecanografiada, Universidad de la Soborna.
- SIMONSEN, M. (1984): *Le conte populaire*, P.U.F., Paris.
- SORIN-BARRETEAU, L. (1982): "Gestes narratifs et langage gestuel chez les Mofu (Nord Cameroun)" *Cahiers de Littérature Orale*, 11.
- SOURIAU, E. (1950): *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.
- SOW, A.I. et al. (1977): *Introducción a la cultura africana*, Serbal/UNESCO, Barcelona, 1982.
- TAKASSI, I. (1974): *Etude du conte traditionnel négro-africain à partir des contes de Birago Diop*, Tesis mecanografiada, Universidad de Caen.
- TEMPELS, P. (1949): *La philosophie bantoue*, Présence Africaine, Paris.
- TENEZE, M.L. (1970): "Du conte merveilleux comme genre", *Arts et traditions populaires*, Janvier-Septembre.

TERRISE, A. (1950): "Lettre d'Afrique: Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*", *L'éducation africaine*, 4.

TERRISE, A. (1963): Birago Diop ou la leçon de M'Bam- l'âne", *L'Unité Africaine*, 47.

TESNIERE, L. (1959): *Eléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, Paris, 1976.

TILLOT, R. (1965): "La poésie africaine d'expression française", en *Colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Universidad de Dakar.

TODOROV, T. (1978): *Les genres du discours*, Seuil, Paris.

TOLLERSON, M.S. (1978): *The Narratives of Bernard Dadié and Birago Diop*, Tesis mecanografiada, Universidad de Arizona.

THOMPSON, S. (1932-1936): *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press (1955-58).

TOUGAS, G. (1973): *Les écrivains d'expression française et la France*, Denoël, Paris.

TOURE, S. (1959): "Le leader politique considéré comme le représentant d'une culture", *Présence Africaine*, 24-25.

TYLOR, E. (1957): *Cultura primitiva*, Ayuso, Madrid, 1981.

UBERSFELD, A. (1977): *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris.

VANSINA, J. (1961): *La tradición oral*, Labor, Barcelona, 1968.

VIATTE, A. (1980): *Histoire comparée des littératures francophones*, Nathan, Paris.

VOIGT, V. (1969): "Structural definition of oral (folk) Literature" en *Actes du Vème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Belgrado.

WILLIAMS, E. (1959): "Le leader politique considéré comme un homme de culture", *Présence Africaine*, 24-25.

ZADI-ZAOUROU, B. (1974): "Expérience africaine de la parole", *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, 7.

ZAHAN, D. (1963): *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Imprimerie Darantière, Dijon.

ZUMTHOR, P. (1983): *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris.

OBRAS DE BIRAGO DIOP

CUENTOS

(1947): *Les Contes d'Amadou Koumba*, Présence Africaine, Paris, 1961.

(1958): *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Présence Africaine, Paris, 1969.

(1963): *Contes et Lavanes*, Présence Africaine, Paris, 1973

(1977): *Contes d'Awa*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1982.

OBRA POETICA

(1960): *Leurres et Lueurs*, Présence Africaine, Paris, 1981

TEATRO

(1977): *L'Os de Mor Lam*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar

MEMORIAS

(1978): *La plume rabouée*, Présence Africaine–Nouvelles Editions Africaines, Paris–Dakar.

(1982): *A Rebrousse–temps*, Présence Africaine, Paris.

(1985): *A Rebrousse–gens*, Présence Africaine, Paris.

(1986): *Du temps de...*, L'Harmattan, Paris.

*Terminose de imprimir
este volumen
el día 4 de agosto de 1989
en los talleres de
Industrias Gráficas LIPPER S.A.
Tajo, 21
Chiclana*

