

El kpazigi, un género de canción femenina zande: breve estudio comparativo con la lírica universal femenina de primera persona

Raymond BOYD y Esperanza RUIZ OLAVIDE

En este estudio se van a ofrecer las letras de unas canciones femeninas en primera persona, pertenecientes a un repertorio de origen zande de África central.

Se enfocará el contenido de dichas canciones bajo dos aspectos diferentes. Por una parte, se analizarán los sentidos que puedan tener para las mujeres que las cantan y el uso que se hace del repertorio en general dentro de la sociedad zande. Por otra parte, se señalará una serie de rasgos que, independientemente de la manera en que puedan integrarse en los universos significativos de cada cultura, parecen estar asimismo presentes en repertorios utilizados en la gran mayoría, si no en todas, las sociedades para las que disponemos de documentos pertinentes.

Este repertorio zande confirma, en efecto, unas regularidades constatadas en una clasificación que comprende hasta ahora más de tres mil canciones, recogidas de las fuentes y culturas más diversas. Por eso, citamos en cada caso y a título de ejemplo algunas canciones de otras tradiciones que presentan el mismo rasgo que la canción zande. Las fuentes citadas no representan más que una pequeña parte de la totalidad de las obras consultadas.

Este último enfoque, que damos por totalmente independiente del primero, puramente etnográfico, podrá dar lugar a protestas por parte de la mayoría de los antropólogos y etnólogos. Nos acusarán de etnocentrismo por haber introducido nociones propias a nuestra cultura (como «soledad» o «desamparo») en otras culturas cuyos universos significativos desconocemos por completo.

Para justificarnos y permitir una mejor comprensión de nuestra posición podemos introducir una analogía lingüística. En el ámbito de los estudios tipológicos, se han llegado a formular proposiciones universales como la siguiente:

«Every language has at least one P[rimary] N[asal] C[onsonant] in its inventory... If in a given language there is only one PNC, it is /n/...» (Ferguson 1966:56).

Sabemos que la naturaleza de ese «/n/» abstracto o de cualquier otra «consonante nasal primaria» puede ser diferente según si el sistema fonémico al que se integra presenta una oposición nasal/seminasal, una oposición sorda/sonora que afecta a orales y/o nasales, etc., o si, como ocurre en diversas lenguas africanas, la nasalidad es un rasgo de tipo «suprasegmental» que afecta secuencias de consonantes y vocales. Sin embargo, el tipólogo se permite generalizaciones o presuposiciones («assumptions») de este tipo.

Así queremos que se entiendan nuestras constataciones acerca de las canciones femeninas: suponemos que hay en cada cultura una forma de expresar de modo contrastivo el bienestar y el malestar, sea cual sea la relación entre estas expresiones y las de otras nociones que estructuran y ordenan las percepciones afectivas. Constatamos además que en las canciones femeninas de primera persona se asocian expresiones de malestar con la ausencia de un hombre que tiene con la mujer una relación afectiva privilegiada. En las culturas que nos son más cercanas, el malestar se formula en términos de «soledad» e «inseguridad» y el ausente suele ser el marido, el amigo o el amante. En las culturas más lejanas, nos podemos limitar a recoger la terminología con la que se expresan esas nociones sumamente abstractas (pero no vacías por lo tanto) de «malestar» y persona «amada», sin pretender establecer un paralelismo con nuestros propios sentimientos.

No hacemos más, claro está, que *constatar* la presencia de tales expresiones en la inmensa mayoría de los repertorios que hemos podido examinar. En cuanto a sacar *conclusiones*, sólo podemos seguir nuestra analogía lingüística y afirmar que, tal y como la existencia de una serie nasal con al menos un elemento apical parece ser un elemento fundamental alrededor del cual se constituye un sistema fonémico, las evocaciones en primera persona femenina de un malestar provocado por la ausencia de una persona amada parecen constituir un componente fundamental de la tradición oral femenina.

I. La noción de lírica en primera persona femenina

El estudio detenido de la documentación existente confirma ante todo la universalidad de cantos populares que se entienden como la expresión por una mujer de sus propios sentimientos íntimos, formulados mediante el empleo del conjunto de pronombres de la primera persona gramatical.

Conviene distinguir la noción de «canción en primera persona femenina» de otros dos factores que tienen con ella estrecha relación:

1. La cuestión del autor o inventor. Como en general usamos ejemplos de poesía anónimos, ni siquiera tiene sentido que nos planteemos el

problema de la relación entre la feminidad de la primera persona dentro de la canción y la feminidad de la posible productora de la canción. Esta cuestión sólo se plantea con respecto a producciones literarias de autor conocido. Ahí no nos extrañará encontrar que autores masculinos han utilizado un tipo de canción de tradición popular en primera persona femenina, como es el caso de la «canción de amigo» galaico-portuguesa, así como poetisas de nombre conocido han cultivado géneros que nada tienen que ver con esa tradición y se insertan dentro de las normas de la producción literaria típicamente masculina resultante del dominio de la cultura por los hombres. Según nuestro criterio, sin embargo, debemos desentendernos de los personajes productores exteriores al texto y contar sólo con la feminidad de la primera persona que en él se manifiesta.

2. La cuestión del usuario de la canción. Es justamente lo peculiar de la primera persona lírica que se preste a la adopción inmediata por cualquiera que cante o use de otro modo la canción o poema; esto mismo hace que ni siquiera la más arraigada de las diferencias sociales, la de los sexos, pueda impedir que una mujer use y cante poemas líricos en primera persona masculina ni viceversa.

Es cierto que la presencia de la primera persona en canciones ligadas a una situación o condición social típicamente femenina tiende a restringir su adopción y uso a mujeres. Pero en todo caso, estas consideraciones son también externas a nuestro criterio.

1. Temas y fórmulas

La lírica femenina de primera persona contiene, por un lado, *temas* de una gran universalidad, que constituyen el motivo de la canción y, por otro lado, *fórmulas*, también generales, que utiliza la cantante para interpelar a alguna persona (pudiendo ser ella misma) a quien va dirigido su canto.

La *temática* se refiere principalmente a la *situación* supuesta de la canción, situación en la que hay que distinguir, por un lado, la *actitud* en que se encuentra la que canta (posturas, gestos e incidencias como, por ejemplo, acostarse sola, ir a llorar al río o al mar, ir a coger la rosa, rechazar o aceptar las de claraciones amorosas, etc.) y, por otro lado, su *situación sentimental*. Esta resulta ser sobre todo una situación general de soledad y/o abandono, que se ramifica en otras particulares como no tener amor cuando otras tienen, estar el amado ausente, estar malcasada, etc. Junto a esa situación principal aparecen otras secundarias como las de gozo, de conflicto sentimental y pocas más.

La queja lírica en primera persona femenina nos ofrece una diversidad de *fórmulas* fijas que constituyen el texto o que se intercalan en él, ya sea en forma de estribillos, de gritos melódicos semiarticulados, de vocativos o de esquemas sintácticos formularios para el arranque del texto o el enlace entre sus estrofas o partes. Hemos podido comprobar cómo ciertas fórmu-

las tienen una importancia particular, a saber, las de apelación a la madre, a las amigas, a algún ser sublime (Dios, la luna, los santos...); las formas de las interjecciones o gritos que parecen considerarse como exclusivos o preferentes para la boca femenina; y las de expresión del «estoy sola» que resume la situación temática principal. La predilección por estos tipos de fórmulas, así como su repetición y fijación, ha de ser reveladora de algunos de los esquemas fundamentales de la lírica de primera persona femenina.

2. Símbolos

Tendremos igualmente la ocasión de señalar algunas asociaciones corrientes entre los temas y otros elementos que pueden tener una función simbólica.

Hay en efecto una serie de elementos simbólicos que han podido reconocerse a lo largo de las diversas tradiciones estudiadas. Entre los más típicos se encuentran los relacionados con las flores, plantas, árboles y frutos; con otros elementos de la Naturaleza, como las montañas, los valles, el mar, el río, la fuente, la luna o las estrellas; o con fenómenos naturales como la lluvia, el viento, el rocío, la noche, la aurora, la primavera, el verano, el otoño o el invierno. Es asimismo frecuente la aparición a fines simbólicos de pájaros, abejas y miel e instrumentos musicales, así como del dinero y los objetos que éste puede comprar, como cintas para el pelo, zapatos, prendas para vestir y anillos u otras joyas. En último lugar, citaremos los símbolos relacionados con la persona amada, como el mechón de cabello o el sombrero.

Queda fuera de nuestro propósito distinguir los símbolos que se han constituido puramente en la tradición oral de aquellos que se han elaborado como sello de moda de alguna escuela poética culta en las sociedades que conocen una tradición escrita. (Entre estas últimas se cuenta la zande actual, tanto por su propia historia reciente como por su contacto con otras que tienen una tradición escrita más antigua, como la francesa, la inglesa o el árabe.)

Además, la organización conceptual del mundo que da lugar a una representación simbólica es diferente en cada comunidad. Por eso hemos de evitar hacer una *interpretación* de los símbolos y limitarnos a una simple constatación de la presencia de elementos comparables con función simbólica en diversas tradiciones.

II. Los zande y las canciones kpazigi

1. El país zande

La mayor parte del pueblo zande vive en el noroeste de Zaire, pero hay igualmente grupos importantes al otro lado de las fronteras que este país

tiene con el Sudán y la República Centroafricana. En el momento en que Tucker y Bryan redactaron su censo lingüístico (1956), había unos 800.000 hablantes de lengua zande, cifra que ha podido aumentar posteriormente. Desde el punto de vista genético, esta lengua pertenece al grupo ubanguiano de la rama Adamawa-Ubangui de la familia Niger-Congo.

La cultura zande (la perteneciente, al menos, a las poblaciones que viven en el Sudán) se cuenta entre las que mejor se conocen en Africa Central, debido a las numerosas publicaciones del antropólogo británico E. E. Evans-Pritchard (1937, 1971 y otras, consúltese su bibliografía completa, Evans-Pritchard 1974).

2. *Descripción del instrumento que acompaña al repertorio*

Por lo general, en esta región cada tipo de instrumento musical define un repertorio musical, utilizándose un mismo nombre para designar tanto a éste como a aquél. Aquí vamos a hablar acerca de un instrumento denominado *kpazîgî* y de las canciones que acompaña.

El *kpazîgî* consiste en una especie de fruto seco esférico del tamaño de una nuez, unido por medio de una cuerda, cordón o tira de tela, a otro. Ambas bolas han sido previamente ahuecadas y rellenas de granos o piedrecitas que, al agitarlas, resuenan en su interior, produciendo un sonido similar al de las maracas. Se pone una de las bolas en la palma de la mano (dejando ésta en posición como de pedir limosna) y la otra pende al otro extremo de la cuerda, que cae recta entre los dedos corazón y anular. La longitud de la cuerda dependerá del tamaño o anchura de la mano que esté tocando el instrumento; así, la longitud de la cuerda para una mano de mujer joven o anciana oscilará entre los 10 y 15 cm., mientras que para la de una niña será bastante menor.

El instrumento se hace sonar de la forma siguiente: con la palma de la mano hacia arriba y apretando ligeramente los dedos entre sí para sujetar la bola que en ella hemos depositado (procurando distanciar al máximo el pulgar de los demás dedos), se moverá la mano, desplazándola horizontalmente, con rápidos movimientos rítmicos para que la otra bola, la que cuelga al extremo de la cuerda, pendule y vaya a chocar con la primera, entrando alternativamente por cada uno de los costados de la mano; esto es, la bola pendular pasará por entre el espacio que deja el pulgar al estar bien separado del índice, chocará con la otra y, volviendo por donde ha venido, rodeará el dorso de la mano, pasando por el costado del dedo meñique para chocar de nuevo. Se producen así los golpes que marcan la pulsación del canto. El sonido que se emite es parecido al de la castañuela o crótalo con pequeña maraca incorporada.

Quizá haya diversas especies de plantas que producen frutos utilizables para la fabricación del *kpazîgî*. En sus identificaciones botánicas, Hillman (1983) cita por un lado «*akpazigi*» (probablemente un plural gramatical) *On-*

coba spinosa Forsk. y por otro «pazigi» (¿con notación errónea de la consonante inicial?) *Maytenus senegalensis* (Lam.) Exell. Nuestras informantes sudanesas nos dicen, sin embargo, que utilizan el fruto del árbol denominado *wîjrî nzägä nduûun* (*Capparis tomentosa* (Lam.) según Hillman). En todo caso, no se encuentra ninguna planta productora de los frutos necesarios alrededor de Bangui, donde pudimos estudiar el instrumento. Por consiguiente, escasea éste entre la colonia zande de la capital centroafricana.

El acompañamiento que este instrumento proporciona no es melódico, sino únicamente rítmico. El tiempo suele ser rápido (de 150 a 180 pulsaciones por minuto). Los entrechocos suelen ser perfectamente regulares, pero se permiten variaciones, por ejemplo, que una pulsación se constituya de dos entrechocos más rápidos y el siguiente de un silencio. Los silencios se consiguen al retener las dos bolas juntas en la mano. Si cantan dos mujeres juntas y tocan a la vez dos instrumentos, los golpes de uno pueden situarse durante un momento en contrapunto con los del otro, dividiendo así las pulsaciones exactamente por la mitad.

En esta música, no se mide la longitud silábica del verso cantado, que se puede ver alargada por interjecciones, comentarios u otros tipos de material. Al contrario, se hará entrar el verso, sea cual sea su longitud, dentro de un intervalo compuesto de un número determinado de pulsaciones (este número es de ocho en todas las canciones que hemos podido escuchar con la excepción de la núm. 4 donde es de seis). El conjunto de los versos se repite cíclicamente con variaciones en el texto, pero con un material idéntico suficiente para que se puedan reconocer las repeticiones como tales.

3. *La manera de cantar y utilización del kpazîgî*

La utilización del *kpazîgî* está reservada a las mujeres. A los cinco años las niñas suelen aprender a tocarlo y repiten las letras que han oído cantar a su madre, abuela, hermana mayor o amiga.

La mujer suele cantar *kpazîgî* sola o en presencia de amigas o familiares femeninas, pero también puede hacerlo ante su marido u otros hombres. Si los presentes conocen la letra, pueden unirse a ella. Normalmente, si cantan dos o más mujeres a la vez, lo harán al unísono, pero pueden hacerlo también a dos voces a intervalo de octava, sin que las mismas tengan que mantener siempre la misma voz. Así, la mujer que comenzó a cantar haciendo la voz alta puede, en un momento determinado, cambiar y hacer la baja, y la otra pasará a su vez a hacer la alta. Se producen acordes que no sean los de octava sólo cuando se cantan letras distintas simultáneamente, ya que la línea melódica mantiene una correspondencia con los tonos de la lengua. Este caso suele ocurrir cuando la mujer que lleva la canción se lanza a una nueva variante mientras otra repite un material previamente enunciado. Las canciones respetan por lo general el tipo de escala característico de la región: la pentatónica anhemitónica; sin embar-

go, en ausencia de un acompañamiento de instrumento melódico, la libertad de realización es importante.

El *kpazîgî* es un género o repertorio de canciones que corresponde a los tiempos de ocio. Es frecuente oír a la mujer zande cantar *kpazîgî* para acompañar y animar la marcha cuando, por ejemplo, se dirige desde la aldea o ciudad al campo para trabajar o conseguir agua, leña o alimentos (que porta en la cabeza, quedando la mano libre para poder tocar el instrumento). También se puede cantar este tipo de canción mientras se trenzan el cabello unas a otras para, de este modo, hacer más llevadera tan pesada labor. Se puede, asimismo, utilizar como canción de cuna. No cantan este tipo de canciones mientras trabajan; si bien, según noticia de una de nuestras informantes (Florence), en el este del país zande el marido (que suele permanecer inactivo sentado delante de la casa) puede cantarlas —sin utilizar el instrumento— mientras la mujer va realizando en su presencia los quehaceres domésticos, con el fin de amenizarle el trabajo.

4. Estructura de las letras del canto

Hay letras pertenecientes al repertorio *kpazîgî* que se transmiten oralmente de generación en generación, pero también cabe la composición de versos nuevos a partir de circunstancias actuales y/o asociaciones con las letras tradicionales. Así la ejecución de una canción puede ser diferente casi en cada ocasión, particularmente teniendo en cuenta que las canciones son cíclicas y pueden cantarse durante el tiempo que se quiera. Permanecerán casi sin variación las fórmulas conocidas, que se entretrejerán con elementos nuevamente compuestos. Es igualmente posible ensamblar dos canciones diferentes si se puede establecer una relación de ideas entre ellas.

Un elemento repetitivo es fundamental en canciones que se pueden desarrollar durante un tiempo indeterminado. La repetición puede consistir en una fórmula más bien corta que se coloca al final de cada verso para delimitarlo (véase la canción núm. 2), o en alguna frase que marca períodos más largos (canción núm. 5). Más frecuentes son las frases formularias que se repiten varias veces, cambiándose tan sólo por la introducción de un elemento diferente en uno o varios puntos determinados (canción núm. 3). Se puede utilizar más de una fórmula de este tipo dentro de una misma canción (canción núm. 4). Compárense estos ejemplos con las estructuras más sutiles de la canción alusiva núm. 1, donde el verso inicial permanece invariable, y la canción narrativa núm. 8 con sus paralelismos gramaticales (véase el comentario correspondiente en el cancionero).

Se admite cantar canciones que pertenecen a repertorios distintos, acompañadas por el *kpazîgî*. Por ejemplo, a la mujer zande en ocasiones le gusta cantar canciones de harpa (género muy similar al *kpazîgî* en cuanto al carácter y uso de las canciones, pero de hombre), bien porque dichos can-

tos le recuerdan a la persona que quiere, bien porque sabe que a él le gustan. Como no toca el harpa, podrá acompañarse con su *kpazîgî*.

De hecho, hemos recogido dos canciones atribuidas al repertorio *kpazîgî* a pesar de que su contenido consiste en una narración en voz masculina. No las presentamos aquí porque nos parece que falta confirmación suficiente acerca de su pertenencia al repertorio; cabe la posibilidad de que tengan su origen en otro masculino. Puede ser, sin embargo, que algunas canciones admitan la forma dialogada, por la que la mujer pone en boca de su amado los sentimientos que desea que tenga hacia ella. Véase la segunda versión de la canción núm. 2 (si no se trata de una utilización de esta canción adaptada por un hombre).

No hemos constatado, sin embargo, que se puedan fundir canciones de géneros distintos en una sola. En general, parece que se puede sustituir otro instrumento por el que corresponde a un género determinado sin que los intérpretes dejen de tener una conciencia clara de la procedencia de la canción.

5. *El lenguaje alusivo (sânzâ)*

En la sociedad zande, cuando no se canta en la intimidad, sino en presencia de terceros, el o la cantante utiliza con frecuencia el contenido de su canción para comunicar un mensaje a los «entendidos». En otras palabras, no se suele cantar por puro gusto, sino en función de circunstancias actuales y con referencia a ellas. El contenido, tanto tradicional como improvisado, de cada canción tiene una o más interpretaciones que hacen que pueda adecuarse a diversas situaciones. Ocurre incluso que las canciones tradicionales más conocidas adquieran, para aumentar su variedad de aplicaciones, una gran flexibilidad significativa. La experiencia enseña que, mediante el simple cambio de un verbo o la omisión de algún elemento, dos usuarios pueden obtener interpretaciones totalmente contradictorias de la «misma» canción.

Además, en cada ocasión, cada persona que escucha utilizará lo que sabe del cantante para hacerse una idea de por qué canta lo que canta y a qué hace referencia. El *kpazîgî*, como los otros géneros de canción zande, entra así en el dominio del lenguaje «indirecto» o alusivo descrito por Evans-Pritchard (1956).

Si podemos analizar aquí la estructura significativa de cada canción, nos es imposible, por el contrario, prever toda la riqueza de aplicaciones que permite, ya que ésta es función de la inventiva de los locutores. Por supuesto, el uso puede ser todo lo contrario del contenido expreso, como por ejemplo, cuando una mujer canta una canción *kpazîgî* acerca de una desavenencia con el marido con el fin de indicar a algún hombre presente que le gustaría ser el objeto de sus atenciones, propósito éste que queda encubierto para los demás que escuchan.

6. *Temas, fórmulas y símbolos en las canciones kpazîgî; paralelismos en otras lenguas*

Las canciones *kpazîgî* son de carácter íntimo y expresan principalmente el sentir de la mujer zande ante su relación con el hombre, no sólo en cuanto determinado por las condiciones de la sociedad zande, sino también dando voz a las situaciones generales de la relación amorosa que aparecen como constantes en la lírica femenina de primera persona, en todos los lugares y épocas que hasta ahora hemos podido observar.

a) El tema de la soledad

Como ya mencionábamos, el tema predominante de dicha lírica es el de la soledad (o abandono), siendo mucho menos importante el tema contrario de estar felizmente acompañada en la relación amorosa (o de aceptar a un pretendiente).

De hecho, de las diez canciones *kpazîgî* que presentamos, ninguna cabe en esta segunda categoría (hecho curioso cuando se considera que los muchachos que explican la naturaleza de estas canciones a un extranjero suelen decir que la mujer las canta para agradar a su amado; hecho que indica también hasta qué punto el lenguaje alusivo permite que el joven comprenda todo lo contrario del tema explícito).

Seis son cantos de sola en sentido estricto. La mujer está sola porque no tiene a nadie que la quiera (núm. 1), o debido a la ausencia temporal o definitiva de su amante (núm. 2 y 3) o de otra persona querida (la madre en la versión que presentamos bajo el núm. 4).

La mujer puede reaccionar activamente ante su soledad. Así en el núm. 5, se propone ir al encuentro de su amante. Pero sea cual sea su propia actitud, puede verse no correspondida. Como ejemplo, tenemos una canción de malpenada (núm. 6).

Las cuatro restantes son de repulsa. De ellas se desprende una soledad en un sentido más amplio de diálogo y hasta disputa con el otro. Tres son cantos de malcasada (núm. 8, 9 y 10); en el cuarto (núm. 7), se lanza un reto al pretendiente cuyo mérito o seriedad se pone en duda.

En la lírica universal, la mujer sola se queja algunas veces de no tener quien la quiera, deseando que surja un amante, como en la coplilla andaluza (CPEs III, 5751, p. 504):

*Ay pobresita de mí, que no tengo quien me quiera.
Por eso me voy quedando como er paná de la sera.*

Así también en el cancionero popular del archipiélago Tuamotu en la Polinesia (trad. FSW, p. 300):

...My one friend is that wooden post in our big house. I sleep at the post, my lonely nights are spent there, and I dream and hope for someone; no one hears my cry...

Semejante es la queja de la muchacha siria, lamentándose a su madre (trad. *CPAr*, p. 95, versos 3 y 4):

*A tí te calienta mi padre
pero yo sola no me caldeo.*

Tal insuficiencia se expresa metafóricamente en la canción *kpazîgî* núm. 1, donde se habla del hacha que hace falta para recoger la miel del árbol. Se establece además una relación entre este tipo de soledad y la inseguridad o la incertidumbre, que se desprende de la presencia de un ser enigmático en la puerta de la casa. (En algunas versiones de esta canción, la cantante afirma no tener otro defensor que algún elemento estructural de la casa; compárese este elemento con el poste de madera en la canción del archipiélago Tuamoto antes mencionada.)

Pero con mayor frecuencia, el motivo de la soledad es la ausencia y añoranza del hombre con el que la mujer ha tenido relación amorosa. Así se lamenta la china (trad. *BS*, 116, p. 108-9, versos 3 y 4):

My lovely one is here no more... No, I sit alone.

y añora la india chippewa de Norteamérica (trad. Densmore, *AInP*, p. 25-26):

...I am filled with longing when I think of him.

De modo parecido se lamenta la muchacha zande cuando dice, en el *kpazîgî* núm. 2A (verso 1), «no tengo a nadie» y (verso 7) «lloro cuando me acuerdo de ti»; o cuando exclama, dirigiéndose al amigo ausente en el canto núm. 3 (verso 1), cuánto le echa de menos. Compárese con la siguiente estrofa de uno de los *Carmina burana* (trad. *CB-Selec.*, 126, pp. 127-128, estr. 13a).

*I miss him, miss him very much.
Death welcomes me, my grief is such.
I weep all night, all day.*

Llora asimismo y se muere de ganas de ver a su amado la joven zande de la canción *kpazîgî* núm. 5 (versos 11 y 12). Y en la canción núm. 2A dice, dirigiéndose directamente al ser amado deseado, que si la abandona, se matará de veras (verso 11). De modo parecido, intenta despertar la compasión la india chimane del oriente boliviano cuando canta (trad. *CanyPr*, 22, p. 76-77):

...Si te vas, lloraré, hombre mío...

También la gallega de Lugo (CMPE II, 234, p. 50):

*Dille que se compadesa do mal qu'estou padecendo.
Dille que sospiro e choro, dille que vivo morrendo.*

b) Iniciativas para el encuentro

En ocasiones, la mujer no se resigna a estar separada de su amado y decide ir a su encuentro. En algunos casos, propone seguirlo cuando se va de viaje, como en la seguidilla española (CPEs II, 2843, p. 339):

Moreno mío, a la mar que te vayas, me voy contigo.

Otras veces, desea huir con él para que la proteja de alguna amenaza (que puede ser la de la separación definitiva). Así canta la chimane boliviana (trad. *CanyPr*, 6, p. 45, versos 1-3):

*Voy a abandonar a mi padre,
Mi padre no es bueno conmigo.
¡Huyamos juntos, amado!*

Pero en el caso más sencillo, quiere simplemente que se encuentren para que se pueda desarrollar la relación amorosa. Es lo que sucede en la canción *kpazîgî* núm. 5 (versos 1-10). Esta actitud activa también la podemos encontrar en otras tradiciones como la santalí (India), donde la muchacha deja constancia de su deseo de reunirse con su amor al decir (trad. *HoF* 111, p. 117):

...I am going after you, you look so handsome.

c) El agua como elemento simbólico

El mar (véase la seguidilla citada más arriba), el río o la fuente son lugares favoritos de la lírica popular femenina para el encuentro de los amantes o para ver pasar al amigo. Así el primer verso del mismo *kpazîgî* núm. 5 propone el encuentro al lado del río. Así también se afirma en la primera estrofa de un antiguo cantar chino (trad. *BS*, 34, p. 42):

*...He whom I love must be somewhere along this stream.
I went up the river to look for him but the way was difficult and long.
I went down to the stream to look for him, and there in midwater, sure enough, it's he!*

Dice la joven del siguiente cantar inglés (FW-CSMs VIII, p. 1428, estr. 1.^a):

*I'll go down to the brook where the waters run clear,
I will lay myself down there for the sake of my dear.*

Así también expresa su deseo de reunirse con el amado la muchacha del siguiente canto del antiguo Egipto (hacia 1300 a. J.C., trad. CCAE, pp. 173-174):

Voy por la corriente del soberano y entro en la de Re con mi barca. Quiero ir allí donde se plantan las tiendas, en la desembocadura del Mertiu. Allí pienso emprender veloz carrera; no callaré cuando mi corazón piense en Re. Así veré cuando llega mi hermano. Cuando esté contigo, en la desembocadura del Mertiu, llevarás mi corazón camino de Heliópolis en busca de Re.

d) Fórmulas que llaman al encuentro

Las fórmulas del tipo «me voy contigo», «contigo me iré» o «vayámonos juntos» son características de este tipo de canciones de iniciativa y ocasional rebeldía por el deseo de reunirse a cualquier precio con la persona amada. Así, en los versos 8 a 10 de la misma *kpazîgî* núm. 5 aparecen fórmulas de este tipo: «nos iremos juntos... nos pasearemos juntos». En la tradición china encontramos asimismo el «vayámonos»; dicen así los dos últimos versos de cada una de las tres estrofas de que se compone una vieja cancioncilla (trad. BS, 11, p. 26):

*Let us go to where you lodge,
And there I will hand your food to you.*

e) Recados de amor

Las dos actitudes de la mujer, pasiva y activa, se ven reflejadas en las canciones que hacen referencia a un mensaje. A veces pide que su amado le envíe una muestra de su amor (prueba de que no la ha olvidado), como en el *kpazîgî* núm. 2A (verso 8), donde la mujer promete además enviar un recado de vuelta.

Pero en otras ocasiones, la mujer misma lanza el recado, utilizando mensajeros como aves, el viento, la luna, las estrellas, u otros según la cultura de cada pueblo o localidad. En la tradición japonesa, encontramos este canto tanka del siglo IX (trad. APJA, p. 46):

*Cucú, si de verdad irás a verme,
más allá de las sombras adonde se fue,
dile que le fui fiel
y que no puedo cesar de llorarlo...*

y en la tradición argentina tenemos (LH, 183, p. 313):

*Palomita blanca,...
llévale este suspiro, vidalita, a mi bien amado.*

Así dice la doina rumana (trad. *DBPRu*, 20, p. 35):

*Hoja verde del limón, pajarillo color cáñamo,
dile a mi amado que venga...*

En la tradición afriana del norte, tenemos este canto de danza cabilé (trad. *PAAf*, p. 16, estr. 2a y 3a):

*Brazalete de plata pura, perdido en la fuente,
dime de mi amado, ¿qué ha sido de él?
Brazalete de coral, en tiempo de olivas
ve a decirle al joven que fui abandonada.*

y en la anglo-americana (*B&S*, p. 210, estr. 3a):

*Oh tell him, birdie, to remember
When our hearts were light and free...*

f) Fórmulas que expresan la inseguridad

La misma dualidad se puede encontrar hasta en las exclamaciones y preguntas llenas de incertidumbre, angustia o tristeza que se dan con frecuencia como fórmulas en la lírica anónima femenina. La mayor parte de dichas fórmulas expresan simplemente la desorientación ante la separación posible o real, como en el verso 5 de la canción *kpazîgî* núm. 5 («¿dónde te veré entonces (si no en el lugar señalado)?»), que se emparenta con la siguiente estrofa de una canción de origen inglés, pero recogida en Norteamérica (*NCFS* III, 267, p. 315):

*My heart is sad and I am lonely
For the only one I love.
When shall I see him? No, no, never
Till in heaven we meet above.*

Compárese también con el villancico castellano recogido hacia 1593 (*CETT*, 724, p. 658):

*Vayos, amores, de aqueste lugar;
tristes de mis ojos, ¿y cuándo os verán?*

o el que quizá fuese el primer dístico castellano, aparecido en *La razón feita de amor*, obra anónima del siglo XII (*CETT*, p. 52):

Ay meu amigo, ¡se me veré ya más contigo!

Preguntas y exclamaciones de este tipo se dan a su vez en los *refrains* o *chansons de femme* como en el siguiente estribillo de la Alta Edad Media francesa (*RVB* I, 76, p. 13, verso 29):

He dieux! quant verrai chelli que j'aim?

En la tradición germana se dan fórmulas similares. Así dicen estos versos anónimos de un *winileodas* (*Carmina burana*, 149, trad. Pujol, *LEM*, p. 118):

¿Dónde está mi amado tanto rato?

Se ha ido a caballo.

¡Ay! ¿quién me amará?

Hay sin embargo algunas fórmulas parecidas a las anteriores que llegan a expresar una voluntad de iniciativa que se ve estorbada por cualquier motivo. Así la siguiente jarcha (trad. *JR*, 4, p. 415):

Sin el amigo no puedo vivir.

¿Adónde he de ir a buscarlo?

g) La puerta como elemento simbólico

La inseguridad ante la ausencia del amante tiene su contrapartida en el sentimiento de amenaza provocado por la inminencia de un encuentro con un nuevo pretendiente. Esto es lo que parece expresar la canción *kpazîgî* núm. 1, donde se utiliza la puerta (que se puede abrir o cerrar) como símbolo de la incertidumbre del encuentro.

Compárese con el viejo cantar chino (hacia 800-600 a. J.C.) que dice (trad. *BS*, 4, p. 22):

Sun in the east!

This lovely man is in my house, is in my house.

His foot is upon my doorstep.

Moon in the east!

This lovely man is in my bower, is in my bower.

His foot is upon my threshold.

También nos recuerda la jarcha mozárabe (siglo XI o XII, trad. *JR*, 14, p. 420):

¿Qué haré, madre? Mi amigo está en la puerta.

Incierta se encuentra asimismo la joven del siguiente tanka japonés del siglo IX (trad. *APJA*, p. 35):

¿Vendrá? ¿No vendrá? ¿Y si yo fuera a verlo?

Incierta, titubeando, me he acostado y he dejado la puerta abierta.

Como variante de esta situación, podemos citar la nana española, que se canta sobre todo en Asturias, por medio de la cual se intenta alejar al amante que está en la puerta, ya que el marido se encuentra en casa (*CML-PA*, 373, p. 145):

*El que está en la puerta, que no entre ahora,
que está el padre en casa del nenu que llora...
Válgante mil diablos, que mal entendéis:
que volváis mañana, que tiempu tenéis.*

h) Canciones de malpenada

En las canciones que hemos examinado hasta ahora, parece desprenderse que la actitud del hombre es favorable, o por lo menos no queda determinada. Pero puede ocurrir que esta actitud sea más bien de rechazo o desinterés hacia aquella que lo solicita. En tal caso, las canciones que expresan la añoranza o la iniciativa de la mujer suelen ir cargadas de reproches parecidos a los del *kpazîgî* núm. 6 donde la mujer ha ido al encuentro de su amado, pero su amor no se ha visto correspondido: «¡si me hubieras acompañado!» (verso 1) y «(ves que) me voy y tan sólo das media vuelta y te sientas» (verso 3), situaciones concretas que llevan a la conclusión «nada te importo»,

Es también frecuente que el reproche vaya acompañado de una declaración ardiente de amor, como sucede en el verso 4 de la misma canción.

Compárese con la desolación expresada en el estribillo castellano (*LH*, agrupado bajo el núm. 22, p. 56, procedente de *TMCP* I, p. 146):

*Ay que te quiero,
te quiero y sé que nunca serás mi dueño.*

i) Canciones de repulsa y de malcasada

Estas canciones, que se contraponen con las de iniciativa femenina para el encuentro amoroso, no son estrictamente canciones de sola, puesto que el amado o marido sigue allí para mortificarla; pero como ya dijimos, apuntan hacia otra forma de soledad en diálogo y hasta lucha con el otro. Entre nuestros cantos *kpazîgî* tenemos varios ejemplos de este tipo de canciones. En la canción núm. 10, la mujer llega al insulto («huelas mal», versos 1 y 2) y utiliza fórmulas del tipo «ya no te quiero», «no soy tuya» (verso 1), así como del tipo «vete» (versos 6 y 7) o «mejores mozos que tú...» (verso 3), fórmulas todas ellas que aparecen con frecuencia en las canciones de este tipo.

Así, por ejemplo, dice el siguiente *blues* norteamericano (*AB&FS*, p. 198):

*Go way f'om mah window, go way f'om mah do',
Go way f'om mah bedside, don't you tease me no mo'...*

Compárese con la seguidilla española (CPEs III, 4600, p. 265):

Quítate de mi presencia que no te quiero mirar,...

o con la jarcha de la serie hebrea (trad. JR, 19, p. 423):

Vete, desvergonzado, vete por tu camino, que no me tienes ley.

De rechazo, asimismo, es la seguidilla andaluza (CPEs III, 4940, p. 325):

*Mejores mosos que tú, pajariyos e más cuenta,
m'están mirando a la cara pa tenerme a mí contenta.*

o el canto de la tribu chinook de indios norteamericanos (trad. Boas, *AlnP*, 1, p. 178):

*I don't care if you desert me.
Many pretty boys are in town.
Soon I shall take another one.
That is not hard for me!*

Otras canciones *kpazîgî* de malcasada son la núm. 8, en que la mujer apela a sus parientes porque su marido la ha pegado, y la núm. 9, en la que acusa al marido de glotón y perezoso. Compárense con el canto gaélico procedente de la isla escocesa de South Uist (trad. *FS&FSU*, 6, p. 281):

*Get up and don't turn to me, 'tis my anger you have earned.
Turn your back and go to sleep, tonight there'll be no lovemaking.
Ill the ploy you're always at, coming home drunk again...*

La malcasada del Nepal (trad. *FSW*, p. 214) se propone abandonar a su marido y volver a casa de su padre para escaparse de los malos tratos:

*My husband has become bad, my precious earring he has sold.
My husband has become bad, with all that money he bought food and
drink.
No longer can I love this cruel husband; I'll go back to my father's home.*

j) Maldiciones

Las maldiciones son para la no correspondida o la malcasada lo que son los recados de amor para la felizmente enamorada. Este paralelismo se ve bien en la canción *kpazîgî* núm. 2 donde, después de solicitar un recado de su amado, lo amenaza (verso 10) con que, si él le diera calabazas, ella, sin dudarle, le mandaría una pantera.

Otras representaciones de la maldición se encuentran, por ejemplo, en la lírica anglo-americana (*SoL*, p. 150-1, estr. 5.^a):

*O turn you round, love, your wheel of fortune.
Turn you round, love, and smile on me.
For surely there'll be a place of torment
For this young man who decived me,*

en la copla andaluza (CPEs III, 4650, p. 273):

*Aquer que tuvo la culpa, mare, de mi perdisión,
a cachitos se le caigan las alas del corasón,*

y entre los santalíes de la India oriental (trad. HoF, 182, p. 144):

I shall scold you bitterly, a fire will scorch your heart.

En la tradición china, las lechuzas, que posadas en las ramas de los ci-
ruelos presagian desgracias, acompañan la maldición (trad. BS, 69, p. 65,
estr. 2.^a):

*By the Tomb Gate are plum-trees; owls roost upon them.
Man, you are not good; I make this song to accuse you.
Accused you do not heed me; after your fall you will think of me.*

k) El regalo como elemento simbólico

El regalo es corriente como símbolo en las canciones que expresan la
felicidad o la satisfacción en la relación amorosa. Así la mujer chimane sue-
ña con que le obsequien cuando canta (trad. CanyPr, 30, p. 93-4):

*Es cierto que mi vestido es de tela de corteza...
Cuando encuentre a un hombre, me comprará un vestido.*

Regalada también se encuentra la mujer de este cantarcillo italiano, cuyas
estrofas son todas similares, sólo cambia la profesión del hombre (CPVi,
70, p. 110, estr. 5.^a):

*O cara mamma, l'è un sartorelo e lu'l me ama e mi vuol bene.
De vestitini lu'l me mantiene e me ne manda in quantità.*

Así también le regalan a la doncella de la isla escocesa de South Uist (trad.
FS&FSU, 68, p. 194):

O ho, the ribbons that the red-haired laddie gave to me...

En el canto *kpazîgî* núm. 7, la mujer zande adopta una posición activa
con respecto al regalo y la satisfacción que representa, exigiéndolo de su
pretendiente como prueba de mérito. Antes de irse con él o convertirse en

su amante, lo desafía a que pague el precio que vale, es decir, que le haga muchos regalos (verso 6).

1) Las fórmulas que invocan a la madre

Las apelaciones o confidencias con las amigas o la madre caracterizan la lírica popular de primera persona femenina, cualquiera que sea su tema.

Se confía a su madre la joven chimane boliviana (trad. *CanyPr*, 17, p. 65, verso 4):

Madre, he encontrado a un hombre,

así como la ucraniana (trad. *MS-Ukr*, 22, p. 29, estr. 1.^a):

*There are many lads in our alley, mother,
But I fell in love with only two.*

Pide complicidad la serbia (trad. *ChFS*, 21, p. 79, verso 4):

Ne me donne pas, ma mère, à qui ne me plaît pas.

Busca consolación en su soledad la muchacha siria de la canción ya citada (trad. *CPAr*, p. 95):

*Ay madre, quiero un abrigo para empezar el invierno.
A ti te calienta mi padre, pero yo sola no me caldeo.*

Compárese con el cantar indio de Rajputana (trad. *WFSOR*, 8, p.26):

*O mother, tell father to bring me a fine cloth,
I'll go and play lur [dance music].*

Pero más característica aún es la petición de ayuda a la madre ante el dolor que se padece por la ausencia del amado. Así la mujer zande invoca a su madre con la misma fórmula, tanto en el canto *kpažîgî* núm. 2 (al final de cada verso) como en el núm. 3 (verso 1).

Así también lo hace la libanesa (trad. *CPAr*, p. 96-97, verso 1):

¡Qué lejos está mi amado AbūŽelūf; ay madre, ayúdame!

De modo muy similar solicita ayuda la moza de la jarcha (trad. *JR*, VI, p. 118-120):

*Sácame de cómo estoy porque mi situación es desesperada.
¿Qué haré, madre? ¡Ven, que voy a llorar!*

Desesperada también va a quedar la joven italiana, pues su amor se va (CPVi 212, p. 328, estr. 4.^a):

O cara mamma, el bersaglier va via... e non ritorna piú.

7. *Otros géneros de canción femenina entre los zande*

El *kpazîgî* no constituye el único repertorio o género reservado a las mujeres zande. Hay varios otros que se corresponden con las diversas tareas que la mujer de empeña. Están, por ejemplo, las canciones que se cantan mientras se labra la tierra o se destilan bebidas alcohólicas, las que se entonan mientras se muelen cereales en el mortero o cuando se está pescando con calabaza (para vaciar los charcos que se producen dentro del lecho del río durante la época seca, donde los peces quedan atrapados). Es frecuente en todos estos cantos la temática de disputas entre co-esposas o con el marido. No faltan tampoco entre las zande las nanas ni las canciones para velar a los muertos.

Ningún instrumento acompaña los tipos de canción citados, si no es el ruido rítmico de los útiles de trabajo (o las palmadas o los golpes de azadón en el caso de la velada de muertos).

Desde el punto de vista del contenido, todas (así como, por otra parte, las canciones de baile, que pueden componer y cantar miembros de ambos sexos) pueden servir para expresar inquietudes o preocupaciones femeninas, pero sin tener la misma precisión temática que el repertorio *kpazîgî*. En ellas encontramos asimismo temas y fórmulas corrientes en la lírica universal femenina de primera persona.

En publicaciones posteriores, esperamos poder presentar canciones de estos repertorios y señalar otros temas y fórmulas también característicos de la lírica anónima de primera persona femenina, que no e encuentran representados en la selección limitada que presentamos en este trabajo.

III. **Para concluir**

Con esta presentación y con el cancionero que sigue, hemos querido contrastar dos formas posibles de análisis de textos de una tradición oral. La primera consiste en el intento de comprender tales textos dentro del marco de la cultura que los ha producido: su sentido, su función, las asociaciones a que dan lugar. La segunda se limita a fijar el sentido literal o inmediato del texto para poder determinar posteriormente si algunos de sus elementos o conjuntos de elementos significativos más generales y simples se encuentran en textos pertenecientes a géneros producidos por otras culturas, cercanas o lejanas.

Este doble enfoque nos parece apto para satisfacer el deseo, expresado con insistencia por los pueblos africanos después de tantos años de re-

presión, de reconocimiento de una especificidad cultural, sin subvertir la visión de una especie humana cuyos diversos componentes étnicos pueden tener elementos en común.

Como ya hemos mencionado, pensamos que se puede someter la tradición oral a cualquiera de las dos formas de análisis sin estorbo ni prejuicio para la otra. Al mismo tiempo, rechazamos la acusación de que un enfoque tipológico suponga un riesgo mayor de etnocentrismo por parte del analista. El etnólogo, por su parte, no pretende que la visión de una cultura que intenta construir corresponda a una formulación que podría producir un miembro cualquiera de esa cultura ni al resultado de un sondeo estadístico de opiniones. Al contrario, trata de organizar sus datos según criterios teóricos, «científicos», que pueden ser totalmente extraños a esa sociedad e incluso inaceptables para ella. En este hecho se funda el rechazo que han mostrado los países africanos en diversas ocasiones hacia la investigación etnológica llevada a cabo por europeos. El enfoque universalista queda por obligación en la «superficie» de las culturas en cuanto se limita al examen de los textos en su sentido primero, pero evita al mismo tiempo las distorsiones que puedan resultar del desarrollo de una descripción «profundizada» a partir del punto de inserción del investigador individual.

IV. Datos concernientes a la recogida de las canciones

Presentamos a continuación un total de diez canciones zande, pertenecientes al género o repertorio del *kpazîgî*. Se ofrecen cuatro versiones del núm. 1 y dos del núm. 2.

Las canciones núms. 1C, 1D, 2A y B, 5, 6, 8 y 9 provienen de cuadernos que algunos alumnos presentaron, en forma de tarea escolar, a Jean-Dominique Pénel cuando éste era director del colegio en el pueblo centroafricano de Mboki durante los primeros años de la década de los setenta. Los alumnos responsables de dichos cuadernos eran en su mayor parte, si no en todos los casos, de sexo masculino. Aunque sabemos que las canciones se atribuyen al género *kpazîgî* gracias a las anotaciones marginales de los alumnos, nos resulta imposible determinar con exactitud de qué fuentes y bajo qué circunstancias las obtuvieron.

Una verificación lingüística de estas canciones, realizada aproximadamente cinco años más tarde, contó con la ayuda de Anizere David, que es de origen zande centroafricano de la región de Zemio y además frecuentaba el mismo colegio de Mboki en la época en que se recopilaron.

Anizere David y Yangata Patrice (este último también originario de Zemio) colaboraron asimismo en la recogida y análisis de las demás canciones. Estas nos fueron cantadas en Bangui en marzo/abril de 1987. Las cantantes fueron Florence (de unos 28 años) y Elisa (de 18 años aproximadamente), mujeres de origen zande de la región de Bambuti; y Dawa Julie

(de 21 años), Jeanne y Pauline (mujeres de mediana edad), que son de Zemio o su región. Todas residían en Bangui, pero a excepción de Dawa, que hablaba francés, ninguna conocía bien una lengua europea.

Deseamos expresar nuestro sincero agradecimiento a nuestros colaboradores por el interés que han puesto en ayudarnos a realizar este estudio, que es el resultado de la convergencia de dos programas de investigación. El de Esperanza Ruiz acerca de la lírica femenina universal ha recibido el apoyo del Ministerio Español de Educación y Ciencia y del de la Cultura. El de Raymond Boyd acerca de las lenguas centroafricanas, está patrocinado por el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) francés y ha recibido la autorización del Haut Commissariat de la Recherche Scientifique de la República Centroafricana. Agradecemos a todos estos organismos el haber facilitado nuestros intercambios y colaboración.

Notemos que la ortografía utilizada para los textos en lengua zande es la propuesta por Boyd (d.p.a.). Tiene como característica principal el uso del carácter *j* para indicar que un morfema contiene vocales con el rasgo fonológico «tendido», rasgo que se comunica a todas las vocales de la palabra que lo contiene. Por consiguiente, *j* no se pronuncia en sí, sino que sirve de signo diacrítico. De esta forma, al reservarse los diacríticos de las máquinas de escribir de tipo francés para los tonos (^ tono alto, " tono medio; el apóstrofe indica una rebaja tonal que afecta al tono alto siguiente), se puede escribir el zande sin necesidad de introducir signos nuevos.

abreviaturas utilizadas en las traducciones

- dem. = demostrativo
- inter. = interrogativo
- loc. = locativo
- neg. = negativo
- refl. = reflexivo
- rel. = relativo

V. Cancionero

Canción 1.A

mij bij anyêgê nâa sùe, mangûâ 'tîrâ 'tê.

yo ver abejas con agujero hacha sobre-ellas negativo

He visto un nido de abejas en el hueco de un árbol, no hay hacha para derribarlo (y recoger la miel).

kündirî bakûmbâ nâgbëra wa kinâ kündirî

desnudo hombre-maduro ser-feo como solamente desnudo

Un hombre maduro desnudo es feo como un hacha sin mango.

mangûâ.
hacha

kündiri parangâ nâa ngbäya^ wa kinâ rokö
desnudo joven con belleza como solamente vestido

Un joven desnudo tiene la belleza de los vestidos de los

äMusungû
blancos
blancos.

dêwêrêdengere pa ngbäjdima, gijne gu mô bij
onomatopeya al-lado puerta qué dem. tu ver
¡Shsh! algo se mueve al lado de la puerta, ¿qué has visto

ngbâjwî'sâ?
al-alba
al alba?

5 *mîj âtâijnangäa bandare tê, bandare*
yo todavía-conocer-neg. protector-mío neg. protector-mío
Todavía no sé quién me defenderá, no tengo otro defensor que

ngâa kinâ bängüa^ ngâa tète.
ser solamente gran-árbol ser «tète»
el poste(?) «tète».

Canción 1.B

mij bij anyêgê nâa süe, mangûâ 'tîrâ 'tê.

He visto un nido de abejas en el hueco de un árbol, no hay hacha para derribarlo.

bûgurubuguru pa ngbäjdima, gijne gu nâtâ
onomatopeya al-lado puerta qué dem. pasearse
¡Shsh! algo se mueve al lado de la puerta, ¿quién merodea

ngbâjwî'sâ?
al-alba

así de madrugada?

mîj âtâijnangäa bandere tê, bandere
yo todavía-conocer-neg. protector-mío neg. protector-mío
No sé quién me defenderá, no tengo más defensa que quedarme

ngâa kinâ süjnga nâa awîjrê.
ser solamente sentarse con hijos-míos
con mis hijos.

mij nîsujngu nâa awîjrê, mij asüjnga nâa awîjrê.
yo sentarse con hijos-míos yo sentarse con hijos-míos
Me suelo quedar con mis hijos, me quedaré con mis hijos.

Canción 1.C

mij bij anyêgê nâa süe, mangûâ 'tîrâ 'të.
He visto un nido de abejas en el hueco de un árbol, no hay
hacha para derribarlo.

vûgêrêvûgere pa ngbâjdîma, gijne mô bij ngbâjwî'sâ?
¡Shsh! algo se mueve al lado de la puerta, ¿qué has visto
al alba?

ka mij âijnangâa zogore tê, zogore
si yo conocer-neg. gobernante-mío neg. gobernante-mío
No llego a saber quién me gobernará, no me gobierna más que
ngâa kinâ pa ngbâjdîma
ser solamente al-lado puerta
el contorno de la puerta.

Canción 1.D

mij bij anyêgê nâa süe, mangûâ 'tîrâ 'të.
He visto un nido de abejas en el hueco de un árbol, no hay
hacha para derribarlo.

mij gbîâ kâjwîrê pa ngbâjdîma, mo
yo encontrar hermano-mayor-mío al-lado puerta, tú
He encontrado a mi hermano mayor al lado de la puerta,

yâ: kâjwîrî kuarê
decir hermano-mayor otro-mío
dirías que era el hermano de otra.

mîj âijnangâa bandare tê, bandare ngâa
yo conocer-neg. protector-mío neg. protector-mío ser
No sé quién me defenderá, no tengo más defensa que

kinâ Bâmingîda.
solamente «Bamingida»
«Bamingida».

Comentarios a la canción núm. 1

La versión A es de Jeanne y Pauline. La B es de Dawa. La C y la D son textos escritos procedentes de cuadernos escolares de alumnos en Mboki.

Trátase de un canto cuya ambigüedad le da una gran aptitud para el uso alusivo. Tiene tres componentes fundamentales:

1. El primer verso es siempre idéntico y permite reconocer la canción. Pensamos que en él encontramos un simbolismo sexual, lo cual queda manifiesto cuando se utilizan los versos segundo y tercero de la versión A. Inclusive cuando las cantantes que suprimen dichos versos no reconocen una alusión a la sexualidad, admiten que aquí se trata de la soledad de la mujer,

2. Se presenta alguien en la puerta de la casa (generalmente al alba). Se trata de una presencia amenazante, que sólo queda identificada explícitamente como masculina en la versión D. (Notemos que *kâjwîrê* 'hermano mayor mío' puede, como *bubâ* 'padre mío', utilizarse para invocar al amante, tratándose en los dos casos de miembros masculinos de la familia a los que se debe respeto.)

3. La mujer declara «no conocer» sea a su protector, sea a su opresor. (En estas versiones, se emplea tanto *bandare* 'el que me protege' como *zogore* 'el que me gobierna', que algunas cantantes trasforman en *sogore* 'el que me odia'; en una versión que no presentamos por estar fundida con otra canción, encontramos *ijmire* 'el que me mata'. Esta posibilidad de elegir entre un término positivo y otro negativo expresa la ambivalencia y la incertidumbre que vive la mujer zande casada en las relaciones con su marido.) En su lugar, nombra un sustituto. En las versiones A y C, parece tratarse de algún elemento estructural de su propia casa. En la B, se invoca la presencia de sus hijos (tenerlos valoriza siempre a la mujer zande), aunque en otras versiones se cita también a padres y hermanos. Ignoramos la identidad del personaje Bamingida (versión D). Aparece su nombre en alguna canción de otro repertorio en relación con el gran jefe zande Ikpiro (que reinó a principios de siglo) y parece tener asociaciones de carácter negativo. No hemos podido obtener una explicación de su presencia en esta canción (¿fundada en un parecido con *bâ mîgîda* 'lugar de apoyo'?, compárese con las partes de la casa antes citadas).

Notas lingüísticas

Las onomatopeyas de los versos 4 (A) y 2 (B y C) representan el ruido que hace la persona que merodea.

Versión A: *ngûa* significa "árbol, madera, poste": *têete* parece ser tanto el nombre de un árbol como de un soporte que de él se fabrica. No hemos podido identificar este árbol. El esquema tonal de la palabra sugiere un préstamo de otra lengua.

Canción 2.A

boro[^] *fêre tê*, *ke* *ninâ*, *kôô-dîi*, *ke*
 persona a-mi neg. por-favor madre-mía ay por favor
 No tengo a nadie, ¡ayúdame madre mía, ay, ayúdame madre mía!

ninâ.
 madre-mía

giu ndügë^'rê năa bubă, kôô dîi, ke nină.

dem. andar dem. con padre-mío

Cuando andaba con él... ¡ay, ayúdame madre mía!

gu fûgôrâni rê năa bubă, kôô dîi, ke nină.

dem. hablar-nuestro dem. con padre-mío

Cuando hablaba con él... ¡ay, ayúdame madre mía!

gu pârângâ 'rê năa bubă, kôô dîi, ke nină.

dem. jugar dem. con padre-mío

Cuando jugaba con él... ¡ay, ayúdame madre mía!

5 *gu sûjngâ 'rê năa bubă, kôô dîi, ke nină.*

dem. quedar dem. con padre-mío

Cuando pasaba el tiempo con él... ¡ay, ayúdame madre mía!

gu nyăjmü^'rê, kôô dîi, ke nină.

dem. amor dem.

Ese amor... ¡ay, ayúdame madre mía!

ka mij tîngîdîj 'pârô, mij kparij, kôô dîi, ke nină.

si yo acordar de-tí yo llorar

Lloro cuando me acuerdo de tí, ¡ay, ayúdame madre mía!

mij yă foro : ka mo kîdîj sangbârô, mij kidij

yo decir a-ti si tú enviar hablar-tuyo yo enviar

y te digo : si me mandas un mensaje, yo te envío otro mío,

gimîj fôro koyo äa, kôô dîi, ke nină.

de-mí a-tí hacia-allá también

¡ay, ayúdame madre mía!

ka mo kîdîj 'dâjwîrô, mij kidij

si tú enviar hermana-mayor-tuya yo enviar

Si me mandas a tu hermana mayor, yo te envío a mi hermano

tâmêrê fôro koyo, kôô dîi, ke nină.

hermano-menor-mío a-tí hacia-allá

menor, ¡ay, ayúdame madre mía!

10 *ka mo kîdîj 'mbîâ fêre kono, mij kidij mâmâ*

si tú enviar piedra a-mí hacia-aquí yo enviar pantera

Si me mandas «calabazas», te aseguro que te envío una

fôro nzu, kôô dîi, ke nină.

a-tí de-verdad

pantera, ¡ay, ayúdame madre mía!

ka mo mbûrê kôno, mij ijmi tîrê aijma

si tú dejarme hacia-aquí yo matar refl. -me matar

Si no me vuelves a buscar, te aseguro que me mato, ¡ay,

nzu, kôô dîi, ke ninâ
de-verdad
ayúdame madre mía!

ka ani tândû, mo kîpere mbatâ yô fêre, kôô dîi,
si nosotros andar tú seguir delante loc. a-mí
Pero si nos vamos los dos juntos, tú irás delante, ¡ay,

ke ninâ.
ayúdame madre mía!

Canción 2.B

mô nîkîdîj 'fûgôrô fêre kono, kôô-dîi-â,
tú enviar hablar-tuyo a-mí hacia-aquí ay
Envíame a menudo tu voz, ¡ay, ayúdame madre mía!

ke ninâ.
por-favor madre-mía

mô nîkîdîj 'môngôrô fêre kono, kôô dîi â, ke ninâ.
tú enviar risa-tuya a-mí hacia-aquí
Envíame a menudo tu risa, ¡ay, ayúdame madre mía!

mô nîkîdîj ngbâyaro fere kono, kôô dîi â, ke ninâ.
tú enviar belleza-tuya a-mí hacia-aquí
Envíame a menudo la imagen de tu belleza, ¡ay, ayúdame madre
mía!

gu ngbäya^'rê, kôô dîi â, ke ninâ.
dem. belleza dem.
Cuando veía esa belleza... ¡ay, ayúdame madre mía!

5 *gu ngëra^'rê, kôô dîi â, ke ninâ.*
dem. mirar dem.
Cuando veía esa mirada... ¡ay, ayúdame madre mía!

gu sùjngâ 'rê, kôô dîi â, ke ninâ.
dem. quedar dem.
Cuando pasábamos el tiempo juntos... ¡ay, ayúdame madre mía!

gu rôgôrô 'rê, kôô dîi â, ke ninâ.
dem. interior-tuyo dem.
Cuando veía ese cuerpo... ¡ay, ayúdame madre mía!

gu ijme^ mô nâmbîrahâ, kôô dîi, â, ke ninâ.
dem. agua tú beber-la
Ese agua que bebes, ¡ay, ayúdame madre mía!

gu rîjndîrô mô nânyëra koyo, kôô dîi â, ke
dem. diente-tuyo tú hacer-mueca hacia-allá

Tus dientes cuando haces una gran sonrisa, ¡ay, ayúdame

ninâ.

madre mía!

10 gu mâjmûrô mô nâgbâzâ'hâ koyo, kôô dîi â, ke ninâ.

dem. pecho-tuyo tú sacudir-lo hacia-allá

El movimiento de tus senos... ¡ay, ayúdame madre mía!

Comentarios a la canción núm. 2

Las dos versiones provienen de cuadernos escolares recogidos en Mboki.

Trátase, en la versión A, de un lamento por la ausencia del amante, compuesto de dos partes:

1. Recordar momentos felices pasados en compañía del amante.

2. Dirigirse directamente a él para rogarle el envío de un señal de amor correspondido. La mujer se compromete a su vez a hacer lo mismo en la misma medida; pero le advierte de que, si no fuera correspondida, le enviaría una maldición o se mataría.

El último verso se refiere al hecho de que el marido zande siempre anda unos metros por delante de su mujer. La mujer se figura, pues, el traslado como casada al domicilio de su amante.

La versión B está algo empobrecida con respecto a la A. La segunda parte de ésta ha quedado reducido a una sola fórmula, que aparece además al principio de la canción, debido al carácter cíclico de esta música. Lo que la versión B tiene de particular es que, por su contenido, se ve que se trata de una canción en voz masculina. Es quizá por lo que este texto está presentado por su autor con el título de *chanson d'amour* en lugar de como una canción *kpazîgî*.

Notas lingüísticas

Como en la canción núm. 1, se puede utilizar *bubâ* 'papá' para dirigirse al amante (el origen del *bujbâya* en el dialecto oriental, que aparece en la canción núm. 10, debe ser el mismo). Se encuentran términos parecidos (como, por ejemplo, «mi señor») en la lírica china y de otros lugares.

La exclamación *kôô dîi* o *kôô dîi â* (siendo *dîi* con toda probabilidad un préstamo del francés *dis!*) expresa cualquier sentimiento fuerte desde el asombro hasta el afligimiento.

La partícula *ke*, que aparece en la apelación a la madre, es un término de cortesía que se suele colocar al final de una frase (a menudo con verbo imperativo: *mô sùjngû ke* 'no te sientas?, siéntate, por favor'). Lo traducimos libremente como una petición de ayuda.

Canción 3

kûmbâ'mîj têe, ke ninâ,
 marido-mío lamento por-favor madre-mía
 Te echo de menos, marido mío, ¡ayúdame madre mía,

kôô-dîi-â

ay

ay!

mô nîbî ijme^ bi gimîj äa, dîi â
 tú lavar agua lavar de-mí también
 cada vez que te laves, lávate por mí también, ¡ay!

mô nîngêrê angëra ngere gimîj, dîi â
 tú mirar mirar mirar de-mí
 cada vez que mires a tu alrededor, mira también por mí, ¡ay!

mô kîdi ijme^ di gimîj äa, dîi â
 tú coger agua coger de-mí también
 y cada vez que cojas agua para beber, coge también por mí,
 ¡ay!

5 *mô nîkûâj nyäkë^ kuaj gimîj, dîi â*
 tú romper leña romper de-mí
 cada vez que cortes leña, corta también por mí, ¡ay!

mô nîrî rî-hë^ ri gimîj, dîi â
 tú comer comida comer de-mí
 cada vez que comas, come también por mí, ¡ay!

mô nîrâ rämë^ ra gimîj ba
 tú dormir sueño dormir de-mí desgracia
 cada vez que duermas, duerme por mí, por desgracia (no
 podemos dormir juntos)

Comentarios a la canción núm. 3

Cantada por Dawa, que la aprendió de su abuela.

Trátase de un canto de añoranza del marido ausente. La mujer se imagina que él está solo como ella y que, por lo tanto, no tiene a nadie que le haga las tareas cotidianas que ella solía hacer por él, como traer agua para beber y lavarse, cortar leña, hacer la comida y compartir su cama. Le ruega que, cada vez que realice estas tareas, las haga por los dos, tal como ella lo hacía cuando él estaba presente. Además, en el verso tercero, le pide que, siempre que mire a su alrededor para ver si alguien llega, piense que ella también está en situación de espera y deseosa de volver a verlo.

Notas lingüísticas

Por *kûmbâ'mîj* en el verso 1, la cantante sustituye a veces «*Bajrabîri*». Se trata con toda probabilidad de una apelación cuyo origen etimológico es *boro* 'persona', *bîrij* 'que es negra' y que se utiliza como expresión de cariño.

Acerca de las exclamaciones (*kôô*) *dûi* y *ke ninâ*, consultar los comentarios a la canción núm. 2.

Canción 4

â'kô ninâ, gu ijme^ mô âmbîra, kinâ gimîj 'dû
 ay madre-mía dem. agua tú beber solamente de-mí ser
 ¡Ay, madre mía! bebo la misma agua que tú,

ka mo mbîrî Mbäjmü, mij mbiri kinâ'hâ
 si tú beber Mbomu yo beber solamente-ello
 si bebes agua del Mbomu, la beberé yo también,

ka mo mbîrî Bâjku, mij mbiri kinâ'ha
 si bebes agua del Boku, la beberé yo también,

ka mo mbîrî Kerë, mij mbiri kinâ'hâ
 si bebes agua del Kere, la beberé yo también,

5 *ka mo mbîrî Ûra, mij mbiri kinâ'hâ*
 si bebes agua del Ura, la beberé yo también,

ka mo mbîrîSijnga, mij mbiri kinâ'hâ
 si bebes agua del Singo, la beberé yo también,

gu ndügë^mô ândû 'rê, kinâ gimîj 'dû
 dem. marcha tú andar dem. solamente de-mi ser
 Ando lo mismo que tú,

gu kpë^ mô âkpära rê, kinâ gimîj 'dû
 dem. llanto tú llorar dem.
 lloro lo mismo que tú,

gu fûgô mô âfû 'rê, kinâ gimîj 'dû
 dem. habla tu hablar dem.
 hablo lo mismo que tú,

10 *gu möngö^ mô âmöngö rê, kinâ gimîj 'dû*
 dem. risa tú reir dem.
 me río lo mismo que tú,

gu tâ mô âtâ 'rê, kinâ gimîj 'dû
 dem. pasear tú pasear dem.
 me paseo lo mismo que tú.

Comentarios a la canción núm. 4

Versión cantada por Jeanne y Pauline.

Disponemos también de varias versiones escritas cuyo contenido es sensiblemente igual. Es una de las canciones *kpazîgî* más sencillas y también más conocidas. Jeanne y Pauline se acuerdan de haberla cantado siendo pequeñas para lamentar la ausencia de su madre, pero se puede cantar también por la ausencia de cualquier persona querida, incluido el amante. Está basada en dos frases hechas: la primera permite introducir la canción (verso 1); la segunda afirma: si bebes el agua de tal río, la beberé yo también. El hecho de poder beber del mismo río reúne simbólicamente a dos personas separadas. Si la cantante lo desea (como es el caso en esta versión), puede volver luego a la primera frase, sustituyendo el «beber agua» por otras actividades. Así se expresa la intención de estar haciendo lo mismo que la persona querida en otro lugar.

Se notará que las canciones núms. 2, 3 y 4 tienen como elemento común el de la *reciprocidad* de los amantes separados.

Canción 5

mo nâyâj ka gâ, mij abîjro îjme yô, mij abîjro kpôro
 tú venir para ir yo ver-te agua loc. yo ver-te pueblo
 Vienes sólo de paso, te veré al lado del río, te veré en tu

yô
 loc.
 pueblo,

ngba-tî ngâa mo rê, mij abîjro kinâ yô
 ser-bueno-à ser tú dem. yo ver-te solamente allá
 prenda mía, allá te veré,

wênê bâdîâ 'ngbârê, mij abîjro kpôro yô
 hermoso amante boca-mía
 amor mío, te veré en tu pueblo,

ka pâî vûrâ dû, mij abîjro kinâ yô, mij abîjro kpôro
 si cosa concesivo ser
 pase lo que pase, allá te veré, te veré en tu

yô
 pueblo

5 *wêne bâdîâ 'kpîâj, mij abîjro wajrî 'tîê*
 hermoso amante muerte yo verte dónde pues
 amor mío de siempre, ¿dónde te veré si no?

ngba mo tîrê gbe, mij abîjro kpôro yô
 ser-bueno tú sobre-mí mucho
 me gustas mucho, te veré en tu pueblo,

da dû 'wêrê 'tîê wa kinâ ngba-tî 'tîê,
 quién ser así pues como solamente ser-bueno-à pues
 no hay nadie como tú, mi amor, te veré en tu

mij abîjro kpôro yô
 yo verte village loc.
 pueblo,

mo ambûre fû dâ, a(ni) nîkagâ nâamo
 tu dejar-me a quién nosotros ir contigo
 no me podrás dejar por otra, nos iremos juntos tú y yo,

wênê bâdîâ 'tûjrê, a(ni) nîkandû nâamo
 hermoso amante oreja-mía nosotros andar contigo
 querido mío, nos marcharemos juntos,

10 *ani andû nâamo, ani kiyajgâ 'sâ, ani*
 nosotros andar contigo nosotros volver uno nostros
 nos marcharemos y volveremos juntos, y nos pasearemos

kîta wa sâ
 pasear como uno
 juntos,

wa mô âbîjre rê, mij nîkaptîj akpîj, mij abîjro kpôro yô
 como tú ver-me dem. yo morir morir
 tal como te lo digo, me muero, te veré en tu pueblo,

mij nâkpâra gbe tîpâ ka bîjro
 yo llorar mucho por para ver-te
 lloro mucho de ganas de verte.

Comentarios a la canción núm. 5

Texto escrito procedente de un cuaderno escolar de Mboki.

Trátase de una canción en que se anticipa el encuentro de los amantes. La mujer está deseosa de volver a ver a su amado. Se propone encontrarlo en el lugar adonde se va a buscar agua (tarea femenina entre los zande) y, con más insistencia, en el pueblo de él. Le declara su preferencia con varias expresiones de cariño. En los versos 8-10, le propone «que se vayan juntos», alusión a un eventual matrimonio.

Notas lingüísticas

En el verso 10, el zande dice 'nos iremos contigo' por 'iremos tú y yo', con lo que se garantiza la interpretación inclusiva del pronombre 'nosotros' (el zande desconoce una oposición lexical inclusivo/exclusivo).

En los versos 5, 6 y 8, se encuentran ejemplos del uso retórico de los interrogativos, muy frecuente en zande.

Canción 6

ka mô nigâsîjrê, ka mô nigâsîjrê
si tú acompañar-me si tú acompañar-me
¡si me hubieras acompañado!

ka mô nigâsîjrê mbure tî turunëe, ka mô
si tú acompañar-me dejar-me sobre vuelta si tú
¡Si me hubieras acompañado hasta donde se vuelve el camino!

nigâsîjrê
acompañarme

mij tândû, mo nikârâgâ 'tîrô ka süjnga, ka mô
yo andar tú volver refl.-te para sentarse si tú
Ves que me voy y tan sólo das media vuelta y te sientas. ¡Si

nigâsîjrê
acompañar-me
me hubieras acompañado!

bakërë nyâjmûrô, bakërë nyâjmûrô dîi adia
grande amor-tuyo grande amor-tuyo coger+rel. coger
Un gran amor por tí, un gran amor por tí me ha

tîrê gbe
sobre-mi mucho
poseído.

Comentarios a la canción núm. 6

Texto escrito procedente de un cuaderno escolar de Mboki.

Trátase de una canción de decepción. Después de haber estado en casa de su amante, una mujer se queja de que él la haya dejado marcharse sin acompañarla de vuelta, como ella lo hubiera deseado. Le reprocha este abandono, pero a la vez le declara todo el amor que por él siente.

En otras versiones (disponemos de varias, tanto cantadas como escritas), al suprimirse el verso 3, se obtiene la interpretación de que es el hombre quien se va sin hacer caso de la mujer, que hubiera querido acompa-

ñararlo durante una parte del camino. En tal caso, se pueden introducir otras condicionales irreales: *ka mô niâsiârê* ‘si te hubieras despedido de mí, hubieras debido despedirte’, *ka mîj niyâmbûjrô* ‘si te hubiera llamado, debiera haberte llamado’. Con otras sustituciones, se llega incluso al sentido: «puesto que ya no me quieres, debieras llevarme de vuelta a casa de mis padres (de donde me sacaste para casarte conmigo)».

Nota lingüística

En el verso 2, *turunëe* es un préstamo del francés *tournëe* (al parecer, mal empleado por *tournant*, si no hay que entender «cuando yo estaba de gira», otra interpretación curiosa pero posible).

Canción 7

da yâa : mij agâ nâamo, îj'sâ, îj'sâ ke
 quién decir yo ir contigo a-lo-mejor a-lo-mejor cortesía
 ¿Que me voy contigo? A lo mejor,

wara mij andû nâamo, îj'sâ, îj'sâ ke
 tal-vez yo andar contigo
 tal vez me marche contigo,

wara mij agâ nâamo, îj'sâ, îj'sâ ke
 tal-vez yo ir contigo
 tal vez me vaya contigo,

wara mo andû nâamij, îj'sâ, îj'sâ ke
 tal-vez tú andar conmigo
 tal vez te marches conmigo,

5 *wara mo apîj nâamij, îj'sâ, îj'sâ ke*
 tal-vez tú acostarse conmigo
 tal vez te acuestes conmigo,

mô tûjmâ 'bârângbârê mbatâano
 tu compensar delante-mía antes
 paga primero el precio de mis favores.

Comentarios a la canción núm. 7

Cantada por Jeanne y Pauline.

Trátase de atenuar los ardores de un pretendiente. Sin rechazarlo del todo, la cantante declara, con tono de burla y un fuerte sentido económico, que el amoroso pretendiente tendrá que «compensarla» (sea haciéndole regalos, sea pagando una dote) antes de que se entregue.

Canción 8

kûmbâ'mîj güäri kîndu ku mvûâj yo

marido-mío levantarse andar a hierba loc.

Mi marido se marchó al campo,

kö kîguari kiyajgâ

él levantarse volver

luego regresó,

kîdi ngbagida^kîmigidijê

coger bicicleta apoyar-la

dejó su bicicleta apoyada,

kîdi baso^kîduahâ

coger lanza clavar-la

cogió su lanza y la clavó en el suelo,

5 *kö kîsinare kîya : bakînde^ wajrî*

él preguntar-me decir comida dónde

me preguntó, ¿dónde está la comida?

mij kîya fûko : bakînde^ ho tê

yo decir a-él comida aquí neg.

le dije, no hay comida,

kö kîzadijre ngbêndengbende, kînarijre ngbadâ

él agarrar-me fuertemente golpearme onomatopeya

me agarró con fuerza y me pegó, zas, zas,

mij kîya : wôowôo agümere, mij kpîj

yo decir ay parientes-míos yo morir

dije, ¡ay! me muero, familia mía,

adûjmârê kiti, arôgôrê küäj akûäj

riñones-míos romper adentros-míos romper romper

la espalda se me rompió, las entrañas se me estallaron.

Comentarios a la canción núm. 8

Texto escrito procedente de un cuaderno escolar de Mboki.

Trátase de un canto de malmaridada. El marido vuelve de la caza, encuentra que su mujer no le tiene la comida preparada y le pega. Ella apela a su familia (el matrimonio zande siendo exógamo y patrilocal, la mujer se encuentra rodeada de la familia de su marido, que tiende a darle a éste la razón en todo).

Nótese cómo se establece una serie de estructuras gramaticales bipartitas basadas algunas veces en el empleo de dos verbos en la forma conse-

cutiva (con prefijo *kĩ-*), otras en un verbo 'decir' seguido por lo dicho y en último lugar, en el uso de un verbo seguido por un ideófono.

Varios elementos de esta canción narrativa son símbolos sexuales conocidos, en particular, la lanza y la bicicleta (una canción masculina zande dice: la mujer es una bicicleta que uno pedalea y otro viene a pedalear después). Si se desarrolla una interpretación sexual de la canción entera, la ausencia del marido (verso 1) puede aludir a la insatisfacción sexual de la mujer. La vuelta con el abandono de la bicicleta sugiere la posibilidad del adulterio durante la ausencia. Asimismo, la tarea diurna principal de la mujer, la preparación de la comida, puede representar la «tarea nocturna». La mujer se niega a dar al marido lo que desea; ella no se ocupa de él puesto que él no se ocupa de ella.

Se notará también que, aunque estas canciones pertenezcan a un repertorio antiguo, no son impermeables a elementos de la modernidad (como, por ejemplo, referencias a la bicicleta o préstamos de otras lenguas como el francés, ver la canción precedente).

Canción 9

wa mô ârî hě^ wa mbara, namô âyâj nî
 como tú comer cosa como elefante madre-tuya venir con
 Como comes cual elefante, cuando venga tu madre dentro de

gujrăgo^, rîj ârî gijni hěe
 dem.-momento ella comer qué cosa
 poco, ¿qué comerá?

wa mô ârî hě^ wa mbara, bamô âyâj nî gujrăgo^, kô
 ...padre-tuyo... él...

Como comes cual elefante, cuando venga tu padre dentro de

ârî gijni hěe
 poco, ¿qué comerá?

mo nâwira boro nyômôrô, gu bîjnâ nâfûjnâ 'rê,
 tu parecer persona pereza dem. campo crecer dem.
 Pareces un perezoso; ese campo lleno de malezas, ¿es que no

mô âbîngahâ 'têe
 tú ver-lo-neg. neg.+inter.
 lo ves?

mô bîj ndügë boro nyômôrô, gu bîjnâ nâfûjnâ 'rê,
 tú ver marcha persona pereza
 Mira ese andar de perezoso; ese campo lleno e malezas, ¿es

mô âbîngahâ 'têe
 que no lo ves?

- 5 *mô bîj ngëra boro nyômôrô, gu bîjnâ nâfûjnâ 'rê,*
 tu ver mirada persona pereza
 Mira esa mirada de perezoso; ese campo lleno de malezas, ¿es

mô âbîjngahâ 'têe
 que no lo ves?

Comentarios a la canción núm. 9

Texto escrito procedente de un cuaderno escolar de Mboki.

Trátase de un canto de malcasada en la que la mujer acusa al marido de ser glotón y perezoso. Puesto que el marido come todo, no quedará nada para sus padres si llegan (versos 1-2; en tal caso, la mujer pasaría por perezosa por no haber preparado la comida, si no denunciara abiertamente al marido). Tampoco se ocupa de cultivar su campo como debiera para que la familia siga teniendo sustento.

Canción 10

bajbâya, najbâya ngâa mij têe, gbâjgâdâ, ka fûj
 querido querida ser yo neg. onomatopeya para oler-mal
 Amor mío, no soy amor tuyo, ¡hueles mal!

kutîrê
 contra-mí

mo nâfûj kutîrê wa zîjri mbara, ka fûj kutîrê
 tú oler-mal contra-mí como podrido elefante
 Hueles como carne de elefante podrida, ¡hueles mal!

gijni kûmbâ ngâa mo kâa fûrâ 'tîpârê
 qué hombre ser tú irreal+rel. hablar por-mi
 No eres el que debiera haber pedido mi mano,

gijni kûmbâ ngâa mo ngâa kijski akôndô
 qué hombre ser tú ser encerrar gallinas
 ¿qué clase de hombre eres tú que encierras las gallinas (por
 la noche)?

- 5 *gijni kûmbâ ngâa mo ngâa kijski aângô*
 qué hombre ser tú ser encerrar perros
 ¿qué clase de hombre eres tú que encierras los perros (por
 la noche)?

mô âgânga têe, mîj dîj giû 'kûmbâ
 tú ir+neg. neg.+inter. yo coger de-mí hombre
 ¿por qué no te has ido para que me case con el que quiero?

mô âkpîjnga têe, mîj dî giî 'kûmbâ

tú morir+neg. neg.+inter.

¿por qué no te has muerto para que me case con el que quiero?

Comentarios a la canción núm. 10

Cantada por Elisa.

Trátase de una queja de malcasada, la más agresiva de las que presentamos aquí. La mujer expresa su rechazo a través del olfato al decir que su marido huele mal y atribuirle la tarea de ocuparse de los animales domésticos más sucios. Desearía que se marchase o se muriese para poder escoger como marido al hombre que quiere.

Notas lingüísticas

Las fórmulas *bajbâya* y *najbâya*, que aparecen en el primer verso, son términos basados en *bä* 'padre' y *nä* 'madre', respectivamente.

Una traducción literal del tercer verso sería '¿quién siendo tú hubiera podido pedir mi mano?', es decir, 'quién eres tú para haber pedido mi mano?'.
 (Instituto de Estudios Africanos)

BIBLIOGRAFIA

- BOYD, Raymond, de próxima aparición, «Quelques propositions pour l'orthographe du zande», contribución al programa de investigación «Création de systèmes orthographiques en Afrique Centrale» del CNRS francés.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., 1937: *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (Oxford: Clarendon).
- EVANS-PRITCHARD, E. E., 1956: «*Sanza*, a characteristic feature of Zande language and thought», *BSOAS* 18 (1): 161-180.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., 1971: *The Azande: History and political institutions* (Oxford: Clarendon).
- EVANS-PRITCHARD, E. E., 1974: *A Bibliography of the Writings of E. E. Evans-Pritchard* (London: Tavistock).
- FERGUSON, Charles A., 1966: «Assumptions about nasals: a sample study in phonological universals», en Joseph H. Greenberg, ed., *Universals of Language* (Cambridge: MIT Press), 2.ª edición, 53-60.
- HILLMAN, Jesse C., y HILLMAN, Sheila M., 1983: *A Dictionary of Zande Plant Names from South West Sudan* (New York: Wildlife Conservation International/New York Zoological Society).
- TUCKER, A. N., y BRYAN, M. A., 1956: *The Non-Bantu Languages of North-Eastern African* (London: Oxford University Press for International African Institute).

CANCIONEROS CITADOS

AB&FS

LOMAX, John A. y LOMAX, Alan, 1934:1967: *American Ballads and Folk Songs* (New York: Macmillan), 21.ª edición.

AInP

CRONYN, W., 1934:1962: *American Indian Poetry* (New York: Liveright).

APJA

DEL ZOTTI, Carlo Liberio, 1976: *Antología de la poesía japonesa antigua* (Zaragoza: Litho Arte).

B&S

BELDEN, H. M., 1940:1955: *Ballads and Songs* (Missouri: University of Missouri Studies).

BS

WALEY, Arthur, 1960: *The Book of Songs* (New York: Grove).

CanyPr

RIESTER, Juergen, 1978: *Canción y producción en la vida de un pueblo indígena: los chimane del oriente boliviano* (La Paz-Cochabamba: Los amigos del libro).

CB-Selec

PARLETT, David, 1986: *Selections from the Carmina Burana, a new verse translation* (Reading: Penguin).

CCAÉ

ORTEGA Y GASSET, José, 1925: *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*, vol. II: *Musas lejanas: mitos, cuentos, leyendas* (Madrid: Revista de Occidente).

CETT

ALIN, José María, 1968: *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus).

CMLPA

MARTINEZ TORNER, Eduardo, 1920: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Nieto y Cía).

CMPE

PEDRELL, Felipe, 1918-1922: *Cancionero musical popular español* (Barcelona: Boileau), 4 vols.

CPAr

FANJUL, Serafín, 1975: *Canciones populares árabes* (Madrid: Revista Almenara).

CPEs

RODRIGUEZ MARIN, Francisco, 1882-1883: *Cantos populares españoles* (Sevilla: Francisco Alvarez y Cía.), 5 vols.

CPVi

LEYDI, Roberto, 1975: *Canti popolari vicentini* (Vicenza: Neri Pozza).

ChFS

LEBESGUE, Philéas, 1920: *Les chants féminins serbes* (París: Bibliothèque Internationale d'Édition).

DBPRu

LEON, María Teresa y ALBERTI, Rafael, 1963: *Doinas y baladas populares rumanas* (Buenos Aires: Losada).

FS&FSU

SHAW, Margaret. F., 1955:1977: *Folksongs and Folklore of South Uist* (Oxford University Press), 2.^a edición.

FSW

HAYWOOD, Charles, 1966: *Folk Songs of the World* (New York: John Day).

FW-CSMs

SHARP, Cecil, 1904-1906: *Folk Words* [folksongs of America], manuscrito en 18 volúmenes legado al Vaughan Williams Memorial Library (Londres).

HoF

ARCHER, W. G., 1974: *The Hill of Flutes. Life, love and poetry in tribal India: A portrait of the Santals* (London: George Allen & Unwin).

JR

GARCIA GOMEZ, Emilio, 1965:1975: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* (Barcelona: Seix Barral), 2.^a edición.

LEM

DRONKE, Peter, 1978: *La lírica en la Edad Media* (Barcelona: Seix Barral).

LH

MARTINEZ TORNER, Eduardo, 1966: *Lírica hispánica* (Madrid: Castalia).

MS-Ukr

DZIOBKO, J., 1958: *My Songs. A Selection of Ukranian Folksongs in English* (Winnipeg: Virden).

NCFS

BROWN, Frank C., 1952: *North Carolina Folklore, vol. III: Folksongs from North Carolina* (Durham: Duke University).

PAAf

MARTINEZ FIVEE, Rogelio, 1971: *Poesía anónima africana* (Madrid: Miguel Castellote).

RVB

GENNRICH, Friedrich, 1921-1927: *Rondeaux, Virelais und Balladen aus Ende des 12., dem 13. und dem ersten drittel des 14. Jahrhunderts, Gesellschaft für romanische Literatur* (Dresden), vols. XVIII y XLVII.

SoL

SEDLEY, Stephen, 1967: *The Seeds of Love. A comprehensive anthology of folk songs of the British Isles* (London: Essex Music).

TMCP

VASCO, Eusebio, 1930: *Treinta mil cantares populares* (Valdepeñas: Mendoza), 3 vols.

WFSOR

BRYCE, L. Winifred, 1964: *Women's Folk-Songs of Rajputana* (Delhi: Ministry of Information and Broadcasting).

Resumen

Los zande son un pueblo de África central que habla una lengua «ubanguiana». Se sirven de diversos instrumentos musicales que van acompañados de sendos repertorios de canciones. Aquí se describe el instrumento rítmico llamado «kpazigi», cuya utilización está reservada a las mujeres, y se definen las modalidades y circunstancias de su empleo. Se constata además que el cancionero correspondiente se compone en su mayor parte de textos líricos puestos en boca femenina y que la temática, las fórmulas lingüísticas y los símbolos asociados a dicha lírica tienen su contrapartida en casi todas las tradiciones populares conocidas hasta el momento, lo cual se pone de manifiesto mediante la comparación de los textos zande con una serie de ejemplos encontrados en los cancioneros de culturas muy diferentes. Frente a este enfoque «universalista», el artículo acaba situando diez canciones zande (algunas en diversas versiones) dentro de su propio contexto cultural mediante una presentación en lengua original y traducción castellana (tanto palabra por palabra como literaria), acompañada en cada caso de comentarios culturales y lingüísticos.

El origen de la presencia española en Guinea Ecuatorial hay que buscarlo en el Tratado del Pardo, firmado el 24 de marzo de 1778, que ratificaba y matizaba al de San Ildefonso, firmado el 1 de octubre de 1777. En virtud de dichos tratados, España adquiría de Portugal los derechos a la ocupación de Annobón y Fernando Poo, así como de «los puertos y costas opuestas a esta isla». No obstante, las diversas expediciones que se sucedieron entre 1778 y 1845 fracasaron en su intento de proveer una ocupación estable del territorio. Ello llevó a plantear la venta a Gran Bretaña de los derechos sobre dichos territorios.

En este contexto, la ocupación de Guinea no comenzaría hasta mediados del XIX, siendo en cierta medida consecuencia de la política de prestigio ensayada por el primer gobierno de la Unión Liberal. La primera medida orientada a la ocupación de facto de unos territorios sobre los que la soberanía española había sido hasta entonces puramente nominal, fue la autorización concedida a los jesuitas para establecer misiones religiosas en Guinea por un Real Decreto de 6 de julio de 1857. Meses después, en marzo de 1858, tenía lugar el establecimiento del primer asentamiento español permanente en Fernando Poo y el nombramiento de C. Chacón como primer gobernador de la colonia.

¹ CERVILLA, J.: *La evolución histórico-política de Guinea vista a través de sus leyes fundacionales*. Santa Isabel, Ayuntamiento de Santa Isabel, 1964, pp. 42-53.

² SAEZ DE GOYANTES, J.: *El africano español*. Madrid, IFEA, 1978, p. 131.

