
LOS INTERLUDIOS DEL *MVET* DE ZWÈ NGUÉMA

LLUÍS MALLART GUIMERÀ

LABORATORIO DE ETNOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA COMPARATIVA

UNIVERSIDAD DE NANTERRE

lluis.mallart@hotmail.com

Traducción de BERTA RUBIO FAUS

En el marco de un proyecto de grandes proporciones –el análisis del *mvét* de Zwè Nguéma publicado en lengua fang y traducción francesa por *Classiques Africains*¹- he decidido ser un poco modesto y abordar, en primer lugar, el análisis de un aspecto particular, el de los interludios que figuran al final de cada canto aunque también intercalados en el texto² bajo la forma de quejas o soliloquios que dan al canto de *mvét* otra dimensión. Mi intención consiste en mostrar cómo el bardo, con un lenguaje ambiguo, entre líneas, aborda el problema de su propia *epopeya*, la de su iniciación, la de una vida supuestamente repartida entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Examinando el *mvét* de Zwè Nguéma, lo primero que se puede constatar es que, entre el texto del relato y el de los interludios, se produce una ruptura bastante neta tanto en el fondo como en la forma, lo que justifica un tratamiento aparte. Esta ruptura aparece también en lo que yo llamo «soliloquios»³, es decir, en los breves enunciados que el bardo intercala en el relato épico retomando las mismas ideas que desarrolla en los interludios, pero de un modo mucho más breve, incisivo, sin formar unidades narrativas particulares, a veces por el simple alineamiento de enunciados que parecen querer expresar ciertas emociones. Se podría decir que el bardo hace valer, en el corazón del relato, ideas que agitan su inconsciente y que son las que incorpora y expresa en los interludios, independientemente del punto de vista narrativo del mismo relato épico

¹ *Un mvet de Zwè Nguéma*. Canto épico fang recogido por Hebert Pepper, reeditado por Paul y Paule de Wolf (*Classiques Africains*, Armand Colin, 1972).

² Bien marcados en cursiva en el texto de la traducción.

³ Sin entablar un diálogo con los asistentes, como es el caso en los interludios.

pero estrechamente ligados a éste desde el punto de vista de las posibilidades ideológicas de su producción.

En lo que concierne el fondo, si en el relato del *mvét* el tema principal es la gesta épica del pueblo mítico Ekang, los Inmortales, y sus luchas contra los Mortales, en los interludios y soliloquios el tema cambia por completo: el bardo habla de sí mismo. El tema principal de estos interludios y soliloquios es, en efecto, el de otra epopeya, la suya, la de su iniciación y/o de sus relaciones con el mundo de los espíritus de los muertos (*bèkon*⁴). Es en este mundo donde ha adquirido su poder para interpretar el *mvét*, es allí donde debe acudir aún hoy para recibir las nuevas epopeyas o para cantar debidamente las antiguas; es decir, para alimentar lo que podríamos llamar su inspiración⁵. Todo ello es dicho en primera persona, cantando, bajo la forma de un diálogo con los asistentes, a través de enunciados más bien breves la mayor parte de los cuales se retoman en diversas ocasiones.



El bardo **Owona Appolinaire** con los Evuzok (1968, foto Xavier Miserachs)]

⁴ Que a veces la literatura traduce por “fantasmas” o “los que regresan” (“revenants” en el texto original. Nota del T.).

⁵ Como es el caso señalado en otros bardos: cf. CREUS, J., Funciones del griot y del *mbom nvét* en la épica oral africana, in Ramón Sales, *En busca de los Inmortales, Epopeyas de Eyi Moan Ndong* (Vic, Ceiba Ediciones) p.56-57.

Entre el relato y los interludios (y los soliloquios) se opera cierta transformación de las nociones espacio-temporales. De hecho, se pasa de un tiempo muy alejado en que se nos habla de los orígenes de las cosas, a un tiempo más próximo, el de la vida del bardo y de su entorno. Esta distancia temporal es importante, permite a la asistencia pasar de un tiempo en el que se desarrollan antiguos sucesos de orden mítico (para nosotros) a un tiempo en el que presuntamente deben producirse sucesos más actuales, más dramáticos porque afectan al bardo y a su entorno, pero quizás menos reales, puesto que son sólo un pálido reflejo de lo que pasa en el mundo de la noche que sólo el bardo, y no su auditorio, es capaz de comprender.

En lo que concierne el espacio hay también una especie de ruptura entre el relato y los interludios. En el relato, el bardo dibuja una verdadera topografía de los lugares donde se desarrollan los actos épicos (nombres de poblados, poblados abandonados, nombres de ríos, fauna, flora...); en los interludios y soliloquios, la topografía explícita es muy limitada. Dicho esto, el bardo parece sugerir la existencia de una topografía paralela entre este mundo y el mundo de los espíritus de los muertos, sin dar precisión alguna.

La exaltación y la trasgresión son dos rasgos de los relatos épicos en general. Estos rasgos los encontramos tanto en el relato como en los interludios, pero en forma distinta. En el relato, la exaltación toma la forma de una desmesura guerrera, política, física... Es el bardo, por otro lado, el que construye la desmesura ajena, la de los personajes de su relato. En los interludios, el bardo se exalta a sí mismo, aunque a veces de un modo negativo: « il souffre... », « il meurt... », « il meurt pour le *mvet*... », « ...pour les mélodies » ; « il est un petit bonhomme », « une vieille chose », « un fantaisiste », (“sufre...”, “muere...”, “muere por el *mvet*...”, “... por las melodías”; “es un pequeño buen hombre”, “una vieja cosa”, “un fantasioso”)⁶, un intérprete cuyo « le *mvet* pourri a fait tomber les dents de sa bouche » o « un *mvet* en décomposition qui a rendu sa colonne vertébrale douloureuse » (“*mvet* podrido ha hecho caer los dientes de su boca” o “un *mvet* en descomposición que ha vuelto su columna vertebral dolorosa”)... que canta « à voix basse », « murmure » (“en voz baja”, “murmura”)... lo que también es un modo de exaltarse como un gran bardo. Dicho esto, habla también de él mismo en términos

⁶ En adelante, cuando sea preciso y el texto refiera a la traducción francesa del *mvet*, se mantendrá el original y se añadirá, entre paréntesis, la traducción del fragmento al castellano (Nota del T.).

positivos, como un « un grand joueur » (“gran intérprete”) que tiene “valor”, como un « éléphant qui se fait entendre » (“elefante que se hace oír”)... y que « les gens veulent écouter » (“la gente quiere escuchar”).... Si en el relato los héroes son a menudo presentados como trasgresores (incesto, abuso de poder, asesinatos no justificados...), en los interludios, la trasgresión, aquella que consiste en “dar la vida de alguien, un miembro de su propia familia” para obtener el *eyěń*, es sugerida en diversos pasajes. Esta trasgresión, la de interludios y soliloquios, está, por otro lado, menos afirmada, sugerida solamente desde el punto de vista del texto, a veces hasta negada explícitamente... lo que contrasta sin duda con las convicciones del entorno según las cuales dar muerte a un miembro de la propia familia mediante procedimientos simbólicos es indispensable para convertirse en un buen intérprete de *mvét*, como era el caso de Zwè Nguéma.

Otro rasgo de los relatos épicos es su carácter identitario. “La comunión en la exaltación, escribe C. Seydou (1995), debe re-actualizar en el auditorio su conciencia de una identidad “ideológica” fundadora de su unidad comunitaria”. Esta dimensión *fundadora* de una cierta identidad aparece tanto en el relato como en los interludios. En el relato el bardo canta las acciones de los fundadores míticos de la sociedad fang. Esta referencia a los orígenes y a la fundación del grupo permite, ciertamente, la re-actualización de una cierta ideología identitaria. En los interludios el bardo se refiere a los hechos iniciáticos fundadores de su arte y el del linaje de sus maestros. Dicho esto, pensamos también, como se verá más adelante, que el *mvét* de Zwè Nguéma toma en consideración el nuevo dato identitario del nuevo Gabón independiente. Es en los interludios que el coro dialoga con el bardo acompañado por tambores, cuando la “comunión y exaltación” comunitarias de las que habla C. Seydou parecen alcanzar la expresión más neta. Digamos, también, que esta dimensión fundadora e ideológica a la que se da forma por los relatos e interludios del *mvét* se utiliza, hoy por hoy, fuera de contexto, con intenciones científicas como referencia *histórica* sobre el origen del grupo Fang⁷.

⁷ Cf. KPWANG, R., La vie chez les ekang (fang-beti-bulu avant l’arrivée des occidentaux en Afrique Centrale), in *Studia africana* 18, oct. 2007, pp. 69-80 . El autor toma los datos citados en los *mvét* para los datos históricos, sin demostrar la legitimidad de esta transposición. Jacint Creus tiene razón cuando escribe « ... los relatos de *mvét* son considerados ficticios y no pretenden ser una reconstrucción de la Historia... » : cf. Jacint CREUS, « Funciones del griot y del *mbom mvét* en la épica oral africana », in SALES, R., *En busca de los Inmortales, Epopeyas de Eyí Moan Ndong* (CEIBA EDICIONES, Vic) p.56-57.

INTERLUDIOS Y SOLILOQUIOS

La construcción de su propio personaje

En el conjunto de los interludios y soliloquios, Zwè Nguéma se emplea, de entrada, en dar una imagen de él mismo como bardo; construye así su propio personaje atribuyéndose *mil caras*. Ello es importante pues nos permite comprender de qué modo el bardo del *mvèt* se piensa a sí mismo. Examinando los interludios y los soliloquios podemos darnos cuenta de que el bardo se piensa primero situándose en relación a un entramado de relaciones de parentesco ciertas, posiblemente reales, otras probablemente ficticias o metafóricas. Dicho de otro modo, Zwè Nguéma procede a su identificación:

a. por su propio nombre, Zwè, que él recuerda tanto en los interludios⁸ como en los soliloquios⁹ ;

b. por su relación de filiación: presentándose como hijo de Nguéma [hijo de] Ndong. Lo recuerda en los interludios¹⁰ y también en los soliloquios¹¹. A veces el bardo se presenta simplemente como hijo de Nguéma sin añadir el nombre de su abuelo, Ndong. Éste es invocado una vez con el apelativo honorífico (*tara*) y su nombre propio Ndong¹². Utiliza, también, el término de referencia *nnom nane* (marido de mi madre)¹³ para designar a su padre, o el término de quien se le dirige¹⁴ y más familiar de « *tata* »¹⁵. En diversas ocasiones el bardo invoca con el término de quien se le dirige « *tara* » a uno de

⁸ III, 9, 16, 32, 36.

⁹ Canto VII, v. 50 ; VIII, v. 71 ; IX, v. 97.

¹⁰ I, vv. 2, 3, 10, 12, 18 ; III, vv. 9, 34...

¹¹ Canto XII, v. 30 : p. 399.

¹² XII, v. 49, p. 401.

¹³ p. 431, v. 129.

¹⁴ « Terme d'adresse », lo hemos traducido como “término de quien se le dirige” [a un pariente] (por ejemplo, “papá”), para distinguirlo del “término con que se habla” [del mismo pariente] (por ejemplo, “mi padre”). Nota del T.

¹⁵ III, 12, p. 108 ; IX, 16, p. 303.

sus antepasados llamado Mba ¹⁶. Podríamos preguntarnos con quién podemos identificar a este “padre”. Puede tratarse de un “antepasado”. Mba es un patronímico fang muy corriente. Recordemos que en el relato el gran héroe de la epopeya es llamado Akom Mba, « Akom hijo de Mba ». Pero parece que en el contexto en el que se canta este *mvet* hay también otro “héroe” más próximo, más actual, el que se convirtió en el padre de la independencia del Gabón, Léon Mba. Es interesante constatar que éste proclamó la independencia de ese país el 11 de agosto de 1960 y que el *mvet* de Zwè Nguéma fue grabado el 3 de octubre de ese mismo año, dos meses después, en plena efervescencia política. El enunciado « ô mon père Mba » es citado unas 50 veces en los interludios y soliloquios. Algunos indicios nos permiten sugerir que es posible identificar la persona del enunciado « ô mon père Mba » (oh, mi padre Mba) con Léon Mba, el « padre de la independencia ». El primer indicio que sugiere tal interpretación se encuentra en la primera invocación¹⁷, en el primer interludio. Después de una muy bella presentación¹⁸ de su persona como bardo, sin ninguna transición, prosigue¹⁹ su interludio con una crítica contra la colonización de los Blancos, tomando prestado un lenguaje probablemente muy próximo al del hombre político cuyo nombre es intercalado una segunda vez (v. 38) a lo largo de esta fase del interludio. Escuchemos al bardo:

26. R. – Les Blancs sont venus bouleverser les règles de la vie.

27. CH. – *Eee ayayaya*.

28. R. – Le pauvre est devenu riche.

29. CH. - *Eee ayayaya*

¹⁶ En los soliloquios : II, v. 33, p. 55 ; II, v. 136, p. 73 ; II, v. 142, p. 75 ; III, v. 1, p. 77 ; III, v. 30, p. 83 (dos veces) ; III, v. 48, p. 87 ; III, v. 71, p. 93 ; III, v. 89, p. 99 ; III, v. 117, p. 103 ; III, v. 142, p. 109 ; VI, v. 54, p. 183 ; VII, v. 51, p. 203 ; VIII, v. 17, p. 231 (2) ; IX, v. 9, p. 263 ; IX, v. 82, p. 277 ; IX, v. 96, p. 283 ; X, v. 19, p. 299 ; X, v. 61, p. 317 ; X, v. 66, p. 317 ; X, v. 128, p. 339 ; XI, v. 11, p. 357 ; XI, v. 27, p. 369 ; En los interludios : I, v. 16 ; II, v. 27 ; III, v. 62 ; VII, vv. 20, 55 ; IX, vv. 1, 54, 68, 123 ; X, vv. 34, 61 ; XI, v. 1, 49, 53 ; XII, v. 2, 64, 84, 90 ; XIII, vv. 1, 4, 20, 28, 46 ; XV, v. 58 ; Final : vv. 8, 26

¹⁷ I, v. 16 : p. 43

¹⁸ I, vv. 1-15 : p. 41

¹⁹ Cf. vv. 26-77

30. R. – Si un homme prend une charge de café et une autre de cacao, il devient riche.

31. CH. - *Eee ayayaya*

32. R. – Est-ce qu'autrefois on pouvait laisser [sur la terre, en mourant] autant d'hommes riches que ça ?

33. CH. - *Eee ayayaya*

34. R. – Vraiment, les Blancs sont venus bouleverser les principes de la vie !

35. CH. - *Eee ayayaya*

36. R. – Donc je meurs pour lui [le *mvèt*], *o keng, ee*. L'homme laid est devenu beau.

37. CH. - *Eee ayayaya*

38. R. – O père Mba, l'éléphant barrit.

39. CH. - *Eee ayayaya*

40. R. -

Así, en esta fase del interludio, el bardo produce un enunciado que aparece con algunas pequeñas variantes en la traducción. “Los Blancos, canta el bardo, vinieron a transformar *las reglas de la vida* ²⁰ » o « *los principios de la vida* ²¹ » o aún a « *desperdiciar la vida* ²² » Puesto que el texto fang es siempre el mismo: *mintañan myazu yu enih ntuk.*,²³ podemos decir que las diferencias de la traducción son mínimas. El contenido de este enunciado de orden general viene especificado por una serie de ejemplos mediante una serie de oposiciones:

- el pobre se ha vuelto rico ²⁴

²⁰ I, v. 26 : p. 43.

²¹ I, vv 34, 44, 72 : pp. 43, 45, 47.

²² I, vv. 74, 76 : p. 47.

²³ Remarquemos que hemos escuchado el mismo propósito, casi con las mismas palabras en los *evuzok*, pero en el cuadro de una conversación ordinaria tres o cuatro años después. Cf. Archives MALLART GUIMERA, LLuís CD data B-28 : ff 048-049 ; 052 ; CD audio 1.3.1. (Bibliothèque Éric de Dampierre, MAE, Université Paris X, Nanterre).

²⁴ I, vv. 28, 30, 32 : p. 42.

- el feo se vuelve guapo²⁵
- el miedoso se vuelve valiente ²⁶
- el hombre miente bajo el influjo de los Blancos²⁷ ; antaño ello no era posible ²⁸
- los hombres se transforman en mujer ²⁹
- las mujeres se transforman en maridos ³⁰

...

El conjunto de esta parte del primer interludio parece corresponderse con el contexto político en el que se produce esta sesión de *mvét*. Este discurso toma una significación particular cuando sabemos que es dicho en presencia de algunos Blancos.

Podríamos considerar como otro indicio de esta referencia a Léon Mba el hecho de que otro intérprete de *mvét*, Owona Apollinaire (ver foto p. 34), interpretando éste a los Evuzok del Camerún casi en la misma época, empieza su sesión con una referencia muy explícita al presidente Ahmadou Ahidjo, a la independencia del Camerún, a su reunificación con el Camerún antes llamado inglés; y a modo de genealogía clánica –¡la modernidad obliga!- recitaba de una tirada todos los grupos étnicos (*meyòñ*) del Camerún, hasta el número de 89, así como los departamentos del nuevo Camerún, oriental y occidental (*sic*)³¹.

Podemos encontrar otro pequeño indicio al fin del relato cuando el bardo produce este enunciado: « Ô mon père Mba ee, ô mon fils !³² ». Efectivamente, el bardo podía considerar el “padre de la independencia” como a su “hijo”.

²⁵ I, vv. 36, 40 : p. 43, 45.

²⁶ I, v. 48 : p. 45.

²⁷ I, v. 50 : p. 45.

²⁸ I, v. 52 : p. 45.

²⁹ I, vv. 56, 60 : p. 45.

³⁰ I, vv.58, 60, 62, 64, 66, 68 : pp. 45, 47.

³¹ Cf. Bibliothèque Éric de Dampierre. MAE : Archives Lluís MALLART GUIMERÀ, CD audio 2.3.1. pista 01.

³² Final, v. 8, p. 434 : *A taré Mba éé món.*

El bardo prosigue la construcción de su imagen identificándose:

c. en relación a su madre y/o sus diferentes madres clasificatorias, invocándolas por su nombre precedido del término de parentesco de quien se le dirige, *nana*, o simplemente por este término abreviado (*na*)³³

d. por su relación con los hermanos de su padre. De hecho se presenta como el hijo clasificatorio (*mòne*) de Sima [hijo de] Ndong³⁴ y de Ekpa [hijo de] Ndong³⁵

e. por sus relaciones de filiación respecto a su hijo, que el bardo invoca una sola vez (*Ee a môn oo...*) por su nombre (o por su divisa): *Eki Mèyòń* (*eki*, prohibido ; *mèyòń*, clanes)

f. por sus relaciones de alianza, especialmente invocando a su cuñado en diferentes ocasiones (*ndom e ngon*)³⁶.

g. por sus antiguas relaciones amorosas, señalando el nombre de Asou Mbeng Esone, con quien hubiese querido casarse³⁷; y es así que, por una figura poética, el bardo hace decir a su prometida de antaño: ¡quién es (quién hubiese podido ser) mi marido? Sobreentendido: ¡un gran bardo! Una manera, quizás, de reprocharle la ocasión perdida o de reprochar a su familia el hecho de no haber aceptado ese matrimonio. Nos parece interesante remarcar que el *mvvet* de Zwè Nguéma empieza con una referencia a su amante (no nombrada) y termina justamente con una referencia emotiva a esta mujer bien amada cuyos nombres podrían traducirse por “Rostro (*Asou*) / Bonito (*Mbeń*) /fruta de *odzom* o *Aframomum maleguetta* (*Esone*)”³⁸:

³³ Canto V. v. 40, p. 161 ; Canto VIII. v. 159, p. 223 ; Canto VIII, v. 17, p. 231 ; Canto IX, v. 9, p. 263 ; Canto IX, v. 91, p. 283 ; Canto IX, v. 96, p. 283...

³⁴ I, v. 22 ; II, v. 7 ; III, 35...

³⁵ III, 14 : p. 109 ; XV, v. 2 : p. 417.

³⁶ En los interludios : IX, 4, 25, 33, 40, 61, 67, 76, 80, 84, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 110, 114, 116, 117. En los soliloquios : II, v. 29, p. 53 ; III, v. 30, p. 83 ; III, v. 56, p. 89 ; III, v. 126, p. 105 ; IV, v. 100, p. 149 ; V, v. 40, p. 161 ; VIII, v. 17, p. 231 ; IX, v. 27, p. 267 ; IX, v. 147, p. 293 ; X, v. 124, p. 335 ; XI, v. 24, p. 367 ; XII, v. 30, p. 399 ; XII, v. 41, p. 401.

³⁷ III, vv. 79-83 ; X, vv. 69-74 ; XIV, vv. 67-72.

Primer interludio :

[...]

5. CORO (CH.) – A yé, les pleurs, é yé ! yé ! ai ya ! ya ! a ya

6. RECITANTE _ Eé ! Ainsi, je pleurerai mon amante, ici. Elle est venue, je la pleure. Moi, Zwè, je vais mourir pour la mélodie [du *mvèt*], ô ô ô !

Final :

[...]

44. R. – Je voulais épouser Asou Mbeng Esone...

45. CH. – E yi e ee !

46. R. - Je voulais épouser Asou Mbeng Esone ee yie ee.

47. R. – O maman, iii, comme je voulais épouser Asou Mbeng Esone.

48. CH. – E yi e ee !

49. R. – Quelqu'un voit-il cette fille ³⁸ aujourd'hui ? ee ?

50. R. - Quelqu'un voit-il cette fille aujourd'hui ? ee ?

51. R.- Quelqu'un voit-il cette fille aujourd'hui ? ee ?

52. R. - Ndong Meye du clan Abènye

53. CH.- Ee ee e e ee ee.

54. R. – C'est Eko Bikoro.

55. CH. – Ee ee e e ee ee.

56. R. – Amour, où est mon mari ?

57. R et CH. – Amour, qui/où est mon mari ?

58. R et CH. – Amour, qui/où est mon mari ?

³⁸ Debemos destacar que este mismo enunciado aparece también repetido en los interludios III, v. 89 (ter, p. 115 ; X, vv. 79-81, p. 325 ; XIV, v. 77-79, p. 413 así como en este final (p. 439). En todos los casos el texto fang utiliza el término « *ngòn* » que el texto francés traduce por « lune » (luna) en los tres interludios, y por « fille » (chica) en el final. *Ngòn* significa, de hecho, « luna » y « muchacha, chica ». Dicho esto, en todos estos casos, la traducción de *ngòn* por « fille » sería la traducción correcta.

59. R et CH. – Amour, eee !

60. R. Bonjour !

61. CH. – Bonjour !

62. C'est fini !

En el texto, en relación con los vv. 57 y 58, figura esta nota que reproducimos: “Una parte del coro de hombres canta: ¿Dónde está mi marido? La otra canta al mismo tiempo: ¿Quién es mi marido?”. Es pues bajo la forma de un enigma que termina este *mvét*. Ello nos invita a sobrepasar esta primera lectura que haría de estos fragmentos de *mvét* un canto a una mujer bien amada cuyo recuerdo no abandonaría al bardo, que lo evocaría ya desde el primer versículo dialogado del primer interludio, dando así una perfecta unidad formal entre el principio y el fin de esos interludios, unidad bastante significativa en cuanto al fondo. El enigma que el bardo plantea al final de su *mvét* de un modo explícito haciendo hablar a su amante, es el mismo que atraviesa de un modo implícito gran parte de los interludios y soliloquios.

Para probar otra lectura, me parece necesario acercarnos un poco al texto y ver, más concretamente, el uso del término *ebòn* que la versión francesa traduce por « ami, amie » (amigo/amiga), « fiancé, fiancée » (prometido/prometida), « amant, amante » (amante), « amour » (amor)... El Dictionnaire Ewondo-Français de Tsala da a este término el sentido de « concubin, concubine », « amant, amante », añadiendo esta explicación: « personne qui a de l'amour pour une autre d'un autre sexe » (persona que siente amor por otra de otro sexo). Las variantes de la traducción son, pues, licencias que no traicionan el texto. El problema no es éste. El problema es saber a quién se refiere el bardo cuando habla de esta “prometida” o “amante”... En otros interludios nos habla de una mujer con quien le hubiese gustado casarse³⁹ llamada Asou Mbeng Esone. Ciertamente, se trata de la misma mujer que no designa por su nombre como es el caso del final que se ha reproducido anteriormente. Dicho esto, una lectura atenta del texto nos hace pensar que el bardo utiliza de un modo metafórico el lenguaje del amor, del matrimonio, de la búsqueda de una amante ideal...para hablarnos del *mvét* con todo lo que puede significar el término (las sesiones, la recitación, la iniciación, el contacto permanente con el mundo de los *bèkon*, las pruebas que hay que pasar, la música, las melodías, el conocimiento de las cosas de antaño...) y quizá para hablarnos de la identificación del bardo con todo ello a la vez. Es

³⁹ III, 79.83 ; X, 69.74 ; XIV, 67-72

con este *mvèt* con lo que él se identifica, este *mvèt* que se convierte en su “amor”, su “amante”, quien lo hace sufrir, quien lo hace llorar, quien lo lleva a la muerte, como dice el bardo ya en su primer interludio (ver *supra*) y lo repite después cantando, por ejemplo, « Mon amante veut me tuer... » (Mi amante quiere matarme) hablando, posiblemente, del *mvèt*⁴⁰, utilizando, una vez más, el término *ebòn*.

En otro grupo de enunciados, el bardo utiliza el término *ebòn* persiguiendo el proceso narrativo para su identificación. El examen de este conjunto nos llevará a considerar otra red de parentesco evocada por el bardo, ficticia o metafórica, en esta ocasión.

En el soliloquio⁴¹ intercalado dentro del texto del primer canto, antes aún de empezar su primer interludio, Zwè Nguéma comienza presentándose como « Seme Zok, sobrino (*monngòn*) [del clan] de Edoune Zòk ». Esta identificación es muy constante: aparece sobre todo en el principio y/o hacia el final de casi todos los interludios con algunas variantes⁴²; aparece también de una manera muy marcada en los soliloquios⁴³. Notemos que en el texto fang se ha transcrito « *Nsēmë*

⁴⁰ IX, vv. 69, 85 : p. 307.

⁴¹ Chant I, v. 110 : p. 39.

⁴² A. Seme Zok, sobrino (*monengòn* [del clan] Edoune Zok murmura (*aañin*).

A1 El sobrino (*monengon* [del clan] Edoune Zok murmura(*aañin, kur meñin*).

A2. Seme Zok sobrino (*monengòn* [del clan] Mbane Otug... interpreta le *mvèt*... murmura.

A3. Seme Zok ha interpretado en voz baja... en silencio ... murmura ... suavemente, murmurando... , según las diferentes traducciones del texto francés ; en el texto fang se utiliza el verbo *ñin* o la expresión *kur meñin*.

B. Seme Zok, sobrino (*monengòn* [del clan] Edoune Zòk, muerto (*abudan*) por los tambores (*minkul*).

B1. Seme Zok (*monengòn*, sobrino [del clan] Edoune Zok, muerto (*abudan*) por las melodías (*mendzang*). En ewondo, el término *mendzang* designa el xilófono.

B2. El sobrino *monengòn* de Edoune Zok,voy a morir por el arpa (*mengabudan ngom*)

⁴³ Canto I, v. 110 : p. 39 ; Canto II, v. 33 :p. 95 ; Canto III, v. 89 : p. 99 ; Canto III, v. 107 : p. 101 ; Canto III, vv. 110, 117 : p. 103 ; Canto III, v. 126 :p. 105 ; Canto III, v. 142 :p. 109 [introducción al III interludio] ; III, v. 96 :p. 115 ; Canto III, v. 187 :p. 123 ; [fin canto III diálogo con el auditorio] ; Canto IV, v.

Zòg », mientras que en la traducción se dice « Seme Zok ». *Nsémé* es un nombre del Género II⁴⁴, tercera y cuarta clase; es un derivado del verbo *sém* que significa « hurler, pousser de hauts cris... » (gritar); *zòg* significa « éléphant » (elefante). Se podría traducir por « Cri d'éléphant » (Grito de elefante) o por « Celui qui crie comme un éléphant » (El que grita como un elefante). Sin duda se trata de un sobrenombre o de un *ndan* (divisa) que el bardo se atribuye a sí mismo. Esta divisa podría sugerir el proverbio « *Akungu angaburan*⁴⁵ ai nseme » (Le hibou a payé de sa vie [*angaburan*] à cause de son cri [*nseme*] –El búho ha pagado con su vida por culpa de su grito). Tsala (1973) comenta así este proverbio: « Se cree que los brujos tienen por costumbre transformarse en búhos [...]. Una fábula explica el origen de esta actitud: un búho que vio asesinar delante suyo a un hombre, pegó un grito. Los pasantes que lo oyeron acudieron. Puesto que el asesino ya había huido, creyeron que el criminal era el búho cuya voz acababan de escuchar. A partir de ese momento, el búho fue detestado y considerado como un pájaro-brujo.. Este proverbio, añade Tsala, es citado por aquel que ve que podría comprometerse dando su opinión sobre la discusión a la que asiste ». Esto es lo que le puede suceder al bardo. Sus palabras –las palabras de sus

70 :p. 145 ; Canto IV, v. 119 :p. 153 ; Canto V, v. 40 :p. 161 ; Canto V, v. 55 :p. 165 ; Canto V, v. 86 :p. 169 ; Canto VI, v. 43 : p. 181 ; Canto VI, v. 53,54 :p. 183 ; V, v. 2 : p. 189 ; V, v. 57 : p. 193 ; Canto VII, v. 16 :p. 197 ; Canto VII, v. 26 : p. 199 ; Canto VII, v. 50 :p. 203 ; Canto VII, v. 145 :p. 219 ; Canto VIII, v. 17 : soliloquio : p. 231 ; VII, v. 108 :p. 239 ; Canto VIII, v. 71 :p. 247 ; Canto VIII, v. 81 : p. 249 ; Canto VIII, v. 87 :p. 251 ; Canto VIII, v. 105 :p. 253 ; Canto VIII, v. 108, 113 y 117 :p. 255 ; Canto IX, v. 9 :p. 263 ; Canto IX, vv. 49, 58, 59 :p. 271 ; Canto IX, v. 63 :p. 273 ; Canto IX, v. 82 :p. 277 ; Canto IX, v. 147 :p. 293 ; Canto IX, v. 129 :p. 289 ; Canto X, vv. 4, 7 : p. 297 ; Canto X, vv. 13,19 : p. 299 ; Canto X, v. 124 : p. 335 ; Canto X, v. 128 : p. 339 ; Canto X, vv. 133, 139 : p. 341 ; Canto X, vv. 144, 150 :p. 343 ; XI, v. 53 : p. 351 deux fois ; XII, v. 1 :p. 357 ; Canto XI, v. 24 : p. 367 ; Canto XI, v. 55 : p. 375 ; XI, v. 1 : p. 357 ; Canto XI, v. 24 : p. 367 ; Canto XI, vv. 55 et 62 : p. 375 ; Canto XI, v. 103 : p. 389 ; Canto XII, v. 30 : p. 399 ; Canto XII, v. 49 : p. 401 ; Canto XII, vv. 82, 86 : p. 415 ; Canto XII, v. 111 : p. 427 ; Canto XII, v. 135 : p. 433.

⁴⁴ Pertenecen a este género, entre otros, los nombres de seres vivos que forman parte de un todo físico o moral y los nombres abstractos que designan la acción, formados por el prefijo o el radical del verbo o infinitivo.

⁴⁵El verbo *buran* es utilizado en estos enunciados, como veremos más adelante.

interludios y soliloquios- no serán nunca claras⁴⁶ por miedo a ser acusado de haber *matado* a alguien para obtener su poder de cantar el *mvét*. Es, en todo caso, nuestra interpretación, como veremos más adelante.

Así pues, en este conjunto de enunciados, Zwè Nguéma, llamado Nseme Zok, « Grito de elefante », se presenta como el sobrino (*monengòn*) de Edoune Zok o del clan Edoune Zok ⁴⁷, de Nkum o de Nkum Abang ⁴⁸, de Mbane o de Mbane Otong ⁴⁹, de Nkoma ; o como el amigo del sobrino (*ebon monengon*) de Edoune Zok ⁵⁰, de Nkum Abang ⁵¹, de Mbane⁵² y de Mbane Otong...⁵³ . Según la traducción francesa, el bardo se presenta, por ejemplo, ya sea como el « *neveu* » (sobrino) (*monengòn*, *lit.* hijo de una hija) del clan de Edoune Zok, ya sea como el sobrino de Edoune Zok. El término « clan » es sobreentendido por los *fang*. Veamos este testimonio de G. Bissa, un amigo camerunés: « Se es *mon ngon* de una tribu o de un clan. *Mon ngon* va pues seguido siempre de la tribu y nunca solo.[...] El término *man kal* o *mone kal* (bulu, *fang*) remite en general a los hijos e hijas de una mujer que se han ido a otra tribu por matrimonio. *Man kal* es un término aglutinador que designa esos hijos nacidos de la union de una muchacha de la tribu con un extranjero. El término *man kal* resulta impreciso, por lo que se ha escogido *man ngon* para mayor

⁴⁶ Al respecto ver la nota del *mvét*, p. 41, vv 10-12 del primer interludio, así como la nota 3.

⁴⁷ Canto I, v. 110, p. 39 ; Canto III, vv. 42, 72, 89, 101, 117, 126 : pp. 85, 93, 99, 101, 103, 105 ; Canto IV, v. 103, p. 151 ; Canto V, vv. 55, 81, p. 165, 249 ; Canto VI, v. 61, p. 183 ; Canto VII, vv. 26, 50, 58, 145 : pp. 199, 203, 219 ; Chant VIII, vv. 17, 85, 105, 108, 113, 117, 138 : pp. 231, 251, 253, 255, 259 ; Canto IX, vv. 58, 63, 129, 147 : pp. 105, 273, 289, 293 ; Canto X, vv. 128, 146, 150 : pp. 339, 343 ; Canto XII, vv. 49, 86, 111 : pp. 415, 427. Deberíamos preguntarnos sobre el sentido de Edoune Zok. /*edun*/ : podrido ; /*edun*/ : ruido ; *zòg* : elefante. Así pues, se podría traducir este nombre por « Elefante podrido » o por « Ruido de elefante ».

⁴⁸ Canto XII, p. 401. ; Canto III, v. 142, p. 109 .

⁴⁹ Canto IV, v. 114, p. 153 ; Canto V, v. 40, p. 161 ; Canto IX, v. 9, p. 263 ; Canto X, vv. 7, 19 : pp. 297, 299 ; Canto XI, v. 62, p. 375.

⁵⁰ Canto X, v. 139, p. 341 ; Interludio XIV, v. 1, p. 409.

⁵¹ Canto III, v. 89, p. 99.

⁵² Canto III, v. 89, p. 99.

⁵³ Canto X, v. 144, p. 343 ; Canto XII, v. 74, p. 407.

precisión. Por el contrario, *man kal* no se completa jamás con el nombre de la tribu [...] *Man kal* y *mon ngon* son sinónimos, aunque uno es definido mientras que el otro es indefinido»⁵⁴. Estas alusiones al tío materno toman todo su significado si se tiene en cuenta que muy a menudo las iniciaciones se hacen, ya sea en casa del tío materno, ya sea por su intermediario⁵⁵. Dicho esto, el hecho de que el bardo se presente indistintamente como *monengòn* de distintos clanes o tribus, nos hace pensar que estas referencias son más bien ficticias y/o revelan un lenguaje metafórico. Una manera de decir que no pertenece a nadie. Destaquemos, por otro lado, que el bardo atribuye los mismos actos (sufrir a causa del *mvèt*, morir por el *mvèt*...) a Seme Zòk, sobrino [del clan] Edoune Zok, y a la amiga (*ebòn*) del sobrino (*mònegòn*) [del clan] Edoune Zok así como de otros clanes, estableciendo así una cierta identificación entre Seme Zok, el sobrino y la amiga o amante, es decir, con el *mvèt*.

Es así que la doble red de parentesco, la real y la ficticia, adquieren toda su importancia a nivel simbólico. Por su oposición, Zwè Nguéma nos muestra que pertenece a dos mundos distintos, a ese pequeño mundo sociológico de su propia red de parentesco de saberes muy limitados⁵⁶, puesto que su auditorio no siempre entiende lo que dice, y a ese otro mundo invisible para el no iniciado, sin parentesco⁵⁷, y de saberes ilimitados, con la condición que pueda, para llegar a él, ofrecer el asesinato simbólico de uno de los miembros de su propia red de parentesco, como se verá más adelante.

Pero el proceso narrativo sobre la identificación de Zwè Nguéma no termina aquí, se construye identificándose como bardo propiamente

⁵⁴ Comunicación personal.

⁵⁵ Argumento aportado por el mismo relato: ver Premier Chapitre, v. 54ss : Akom Mba se hace iniciar al *byañ*-de las-riquezas en casa de su tío materno.

⁵⁶ Cf. Interludio I, v. 12 : p. 41 ; ver también nota [3]. Dicho esto, pensamos que no entendemos al bardo porque habla de cosas que vienen de otro mundo y que, en principio, este tipo de cosas sólo pueden comprenderlas los verdaderos iniciados...

⁵⁷ El mundo nocturno es pensado como un mundo donde las relaciones de parentesco no son tenidas en cuenta. « A *mgbèl*, dice un dicho beti, la piedad no existe, pues no hay no padre, ni madre, ni hermano... » una adivinanza fang propone este enigma: « ¿La planta mágica (*byañ*) no es ni grande ni pequeña ? » Cuya respuesta es la siguiente: «el *nnem* (el que posee *evu*) no es ni un niño, ni un hombre adulto». A propósito de este problema ver Lluís MALLART, *Ni dos ni ventre...* op. cit.

dicho. Se presenta, de hecho, como un « intérprete de *mvét* » o, literalmente, como « el que golpea la rama de la rafia » (*nkur oyen*)⁵⁸, pero no como uno cualquiera sino como « el gran cantante » (*eloñloñ*)⁵⁹, « el más célebre de los intérpretes » (*efula bēbom*)⁶⁰, el que canta con las voces de todos los antiguos grandes intérpretes ⁶¹ o, aún, aquel « que hace grandes cosas » (*mbo dzam*)⁶² y que el texto traduce por « el gran intérprete » proponiendo esta misma traducción a la expresión *edzodzomo dzal* que literalmente significa « la gran cosa del pueblo ». Se anuncia como « el gran asunto que se acerca » (*abamana dzam*)⁶³ o « el gran intérprete o el mejor de los intérpretes que viene » (*efula bebom azë*)⁶⁴, comparándose al « cielo que descenderá en Mengang » (*dzo emane sige a Mengang*)⁶⁵ o a un “elefante que terminará bajando” (*zog ekë man sige*)⁶⁶. Esta última metáfora, que no deja de ser una prolongación metafórica de su divisa (Nseme Zok, « Grito de elefante »), aparece en muchos otros enunciados en este proceso narrativo de construcción de su propio personaje. Para ilustrar su divisa, Zwè Nguéma repite muchas veces,

⁵⁸ Canto IX, v. 9 : p. 263.

⁵⁹ Canto IV, v. 119: p. 153 ; Canto VII, v. 17 : p. 231 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231 ; Canto IX, v. 20 : p. 265. El término *eloñloñ* que el texto traduce por « pleureur » (« llorón ») es un derivado del verbo *loñ* que significa « chanter » (cantar).

⁶⁰ Canto III, v. 30 : p. 83 ; Canto IV, v. 40 : p. 161 ; Canto VII, v. 50 : p. 203 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231 ; Canto VIII, v. 71 : p. 247 ; Canto IX, v. 147 : p. 293 ; Canto XII, vv. 30, 135 : pp. 399, 433.

⁶¹ Canto III, v. 96.

⁶² Canto III, v. 142 : p. 109 ; Canto XI, v. 24 : p. 367 ; Canto XII, v. 30 : p. 399.

⁶³ Canto II, v. 41, 44 : pp. 55, 57 ; Canto III, vv. 30, 45 : pp. 83, 87 ; Canto III, v. 54 : p. 89 ; Canto IV, v. 119 : p. 153 ; Canto VII, vv. 51, 92, 141 : p. 203, 211, 219 ; Canto IX, vv. 58, 82, 91, 147 : pp. 271, 277, 283, 293 ; Canto XI, vv. 28 : p. 267 ; Canto XII, v. 30 : p. 399.

⁶⁴ Canto I, v. 94, p. 37 ; Canto II, v. 86 : p. 63 ; Canto III, vv. 30, 142 : pp. 82, 109 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231.

⁶⁵ Canto III, v. 30 : p. 83 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231.

⁶⁶ Canto II, v. 41 : p. 55 ; Canto X, c. 144 : p. 343.

hablando de él mismo, enunciados como « el elefante muge »⁶⁷, « el elefante murmura o se hace oír »⁶⁸, “el elefante se va”⁶⁹ o « el elefante va a matarme »⁷⁰. Son muchas otras las metáforas que permiten al bardo cantar su propia identidad de las *mil caras* comparándose, por ejemplo, al francolin (*okpal*) ; en los Beti, el canto del francolín marca el alba⁷¹ ; de hecho, es entonces que los cantos de los bardos se interrumpen, como es el caso del *mvét* de Zwè Nguéma ; se compara al mayor antílope del bosque, el antílope negro *zib*⁷² ; a « un trozo de caña de azúcar que ayuda tranquilizar los corazones »⁷³ ; o a alguien « que se hace ver en medio de la multitud del mismo modo que una gran caña de azúcar dentro de un paquete »⁷⁴ ; o, finalmente « a un río ante el cual uno se detiene [para contemplarlo] » ...⁷⁵

LA INICIACIÓN

La tragedia del bardo

La iniciación, el ejercicio de su arte con todo su sufrimiento y todas sus contradicciones, constituye uno de los temas principales de los interludios y soliloquios. Un bardo no es el que experimenta una iniciación de una vez por todas. Si el eje principal de su iniciación es visto como franqueo de los límites de este mundo para acceder al mundo

⁶⁷ *zòk dabam... zòk ewèlèbam...* : Canto II, v. 136 : p. 73 ; Canto III, vv. 1, 30, 48, 72, 117, 142, 187 : p. 77, 83, 87, 93, 103, 109, 123 ; Canto V, v. 40 : p. 161 ; Canto VII, v. 141 : p. 219 ; Canto IX, v. 147 : p. 293.

⁶⁸ *zòk danyiñ* : Canto II, v. 142 : p. 75 ; Canto III, v. 1 : p. 77 ; Canto VI, v. 54 : p. 183 ; Canto VIII, v. 17 : p. 231 ; Canto XI, v. 27 : p. 369 ; Canto XII, vv. 79, 89 : pp. 407, 417.

⁶⁹ Canto XII, v. 89 : p. 417.

⁷⁰ Canto XII, v. 49 : p. 401.

⁷¹ Se indica el amanecer diciendo « *e abog okpal lalong* » (cuando el francolín canta).

⁷² Aurelio BASILIO, lo considera como « un verdadero gigante en el género cefalofo » en *La vida animal en La Guinea Española*, p. 124.

⁷³ I, 18 : p. 43

⁷⁴ I, v. 20 : p. 43.

⁷⁵ I, v. 22, : p. 43.

de los *bëkon* de quienes recibirá el *mvèt*, este franqueo no se cumple tampoco de una sola vez: debe producirse diversas veces para alimentar a los *bëkon* con *carne*,⁷⁶ , es decir con nuevas víctimas humanas que deben ofrecérseles para seguir con nuevas *performances* y reconocimientos de su arte de cantar el *mvèt*. Este modo en que es visto el bardo por la sociedad es el origen del lenguaje enigmático, de las medias palabras, de las palabras de doble sentido, a veces contradictorias, de un lenguaje más lleno de sentimientos y emociones que de descripciones... de un lenguaje, en fin, completamente lírico y evocador del drama de aquél para quien ser un gran intérprete de *mvèt* significa pertenecer a otro mundo, a los márgenes del mundo de los suyos, al que también pertenece, y vivir de un modo permanente esta oposición y esta contradicción.

Desde el primer interludio, el bardo proclama haber sido iniciado y, así, anuncia su regreso del mundo de los *bëkon* diciendo: « El gran intérprete llega »⁷⁷, « El elefante va a terminar de bajar »⁷⁸, « el *mvèt* ha terminado amándome »⁷⁹, el *mvèt* ha amado al hijo de Nguéma Ndong »⁸⁰, añadiendo, en diversas ocasiones, enunciados como « muero por los tambores que resuenan en Mengang », « muero por culpa del arpa... »⁸¹, identificando a veces al arpa con su amante⁸² por quien llora, equiparándose él mismo a un elefante que llega y muge de lejos...

Todos los enunciados que hacen referencia a su muerte, a su sufrimiento...⁸³ son maneras veladas de recordar la muerte simbólica, con

⁷⁶ Ver P.BOYER, *Barricades,mystérieuses et pièges à pensée* (Société d'ethnologie, Paris, 1988), p. 106-107.

⁷⁷ I, v. 1 : p. 41.

⁷⁸ I, v, 1 : p. 41.

⁷⁹ I, v. 2 : p. 41.

⁸⁰ I, v. 2 : p. 41.

⁸¹ I, p. 1 , 6, 8...

⁸² I, v. 6...

⁸³ Diversos vv. cantados por el bardo se refieren a *su muerte* (« le barde est en train de mourir à la maison commune pour la mélodie de *mvèt* » (III, vv. 22, 26, 30, 38, 40) ; « la mort tient le fils de Nguéma Ndong » (III, vv. 34, 58, 75) ; « les malheurs tiennent le fils de Sima Ndong » (III, v. 35) ; el bardo evoca también la muerte de otros antiguos bardos (III, vv. 52, 85) ; en esos enunciados se utilizan los verbos: *Mengaburan* (III, vv. 22, 30, 40, 75) ; *Maburan* (III, v. 96) ; *Awu embele* .. (III, v. 34, 52) ; Zwe, *mawu ngòma* (III, v. 58) ; *Bayu emòn* : on tue le

todas sus pruebas, que el bardo debe sufrir durante su iniciación o cada vez que quiere ir al mundo de los *bëkon* para reforzar su inspiración... El acceso a ese mundo siempre es visto como « difícil », « doloroso », « terrible » que « da miedo »...⁸⁴ etc. En el v. 8 de este primer interludio, el bardo se interroga: « ¿por qué muero... ? ». Da la respuesta en forma de una pregunta a la que los asistentes responden afirmativamente: ¿el bardo está (ya) en el poblado (*dzaa*)?. Se podría interpretar preguntándose: ¿dónde estaba antes? Estaba simbólicamente muerto para ser iniciado en el *mvèt* (el *mvèt* ha terminado amándome) y ha bajado al poblado para interpretarlo...⁸⁵. Es significativa la imagen de los jóvenes⁸⁶ buscando al bardo preguntando dónde duerme ⁸⁷. El bardo responde en primera persona: « Me encuentro en *algún lugar* » ⁸⁸, utilizando el término, muy genérico, de *vom*. Con medias palabras indica, pues, que está en *otro lugar*, en el mundo de la noche de donde extrae el saber de los *bëkon*.

En el *Segundo Interludio* y otros, retoma el mismo tema. El bardo vuelve a repetir que se encuentra “en algún lugar”⁸⁹; que ha visto a

fil... (III, v. 68) . Se pueden interpretar estos versos en el sentido de que el bardo está a punto de someterse a una gran prueba, la que implica toda iniciación o pasaje al mundo de los *bekon*. Ver MALLART, *La forêt*, vol I : pp.166-170.

En ewondo el verbo *budan* significa « morir por », « por culpa de » metafóricamente, como por ejemplo : « el padre muere (sufre) por su hijo » (*esia abudan ai môn*), literalmente, como aparece en la conclusión de varias chantefables (*minkana mi nyebe*) cuando una mujer « muere por culpa de los huevos de cocodrilo » (Archivos Lluís MALLART GUIMERA : CD-R. A-18 :039 : *angabudan ai mëki me ngan*) ; o una anciana « muere a causa de su glotonería » (CD-R-A-18 :048 : *nnom mininga angabudan ai ndòk*) ; o la joven que, buscando una rana, se ahoga al cruzar el Yom (...*angabudan ai nkongo*) (CD-R.A-18 :120) ; o el niño que « muere a causa de su desobediencia » (CD-R. A-18 :128 : *mòngò angabudan ai mëlo* ...

⁸⁴ Ver Lluís MALLART GUIMERA, *La forêt de nos ancêtres*, op. cit. p. 168.

⁸⁵ I, vv. 1, 8 : p. 41.

⁸⁶ I, v. 10 : p. 41.

⁸⁷ II, vv. 9, 11, 13 : p. 93.

⁸⁸ I, vv. 14, 24 : pp. 41, 43.

⁸⁹ II, v. 15 : p. 93.

alguien en el *antiguo poblado*⁹⁰ (*nnom nnam*) según la traducción francesa. De hecho, el término ewondo *nnam* traducido por «village» (pueblo/poblado) significa «pays» (país). El lexema *nnom*, con el tono bajo-alto sobre la letra / o / como en el texto significa «vieux» (viejo), con un tono bajo significa “esposo”, “macho”, “principal”. El bardo puede hacer referencia al país de Engong Zok Mebege, el país imaginario de la epopeya. También podríamos tener en cuenta la figura “viejo país”, como eufemismo para designar el mundo nocturno de *mgbël* o el mundo de los espíritus de los muertos, como es nuestra hipótesis. En el *Neuvième interlude* (Noveno Interludio) el bardo dice “que ha visto a alguien en el antiguo poblado”⁹¹ mientras exclama seguidamente “oh, mi amante puede matarme”. Ya sabemos que el bardo identifica el *mvēt* con una mujer. Es quizás el *mvēt* lo que ha visto en ese *viejo país* por el que sufre tanto... Los jóvenes, por otro lado, siguen buscándolo (v.7). Se preguntan dónde duerme el bardo (v. 11, 21). En la casa de la palabra responden a algunos interludios. Es durante el sueño que el *evu* del bardo se separa para ir al mundo de los *bëkon*. Es en el *abba* o casa de la palabra donde los textos sobre la iniciación de los bardos narrados por P. Boyer dan cuenta de su encuentro con los *bëkon*⁹². Es también aquí donde se dice que “el bardo muere por el arpa”⁹³.

En el *Tercer Interludio*, el bardo parece evocar, con palabras también muy veladas, un momento decisivo de su iniciación. «Viens frapper (jouer) le *mvēt* d’un pays à l’autre»⁹⁴ (“Ven a golpear (interpretar) el *mvēt* de un país a otro”). La traducción francesa de este v. 1 parece un tanto libre. Según el texto fang, el v. 1 se compone de dos enunciados (*Zag abom mvēt a nnam nnam. O mateb mvēt*). En el primero, el bardo pone en boca de otra persona la orden, la exhortación, el consejo o invitación que se le hace de ir⁹⁵ a interpretar el *mvēt* (*abom mvēt*) de un

⁹⁰ II, v. 3 : p 93 ; III, v. 7 ; IX, vv. 2, 6, 12, 14, 42, 71, 83, 119: p. 301, 303, 305, 307, 311.

⁹¹ IX, v. 4 : p. 301.

⁹² « J’ai vu autour de l’*abaa*, beaucoup de gens, des fantômes [*bekon*]... » (« He visto alrededor de l’*abaa*, mucha gente, fantasmas ») Cf. P. Boyer, *op. cit.* pp.. 106-107.

⁹³ VIII, v. 32.

⁹⁴ Comparar el texto fang con su traducción.

⁹⁵ El bardo, desde el primer versículo del tercer interludio utiliza la forma verbal del imperativo en segunda persona / *zag* / del verbo /*zu*/, venir. El bardo

país a otro (*nnam nnam*).⁹⁶ En el otro enunciado, el bardo dice usando la primera persona: « Je refuse le *mvvet* » (“Rechazo el *mvvet*”). Se podría interpretar que se le invita [viens] (ven) a ser iniciado al *mvvet* para que puedas interpretarlo por donde sea (*nnam nnam* : y, en consecuencia, llegar a ser muy famoso). Una invitación a la que él responde: « Je refuse... ! » (Me niego...!). Desde nuestro punto de vista, no rechaza ser iniciado en el *mvvet* sino llegar a ser famoso. Notemos que en este tipo de iniciaciones el maestro iniciador propone a su iniciado el don de un poder especial (suplementario) en relación con el *mvvet* o con el poder de curar como *ngenganá* a cambio de ofrecerle una vida humana, la de su hijo, su esposa, etc. En los relatos sobre la iniciación de los grandes curanderos que hemos grabado y traducido, el candidato rechaza categóricamente esta proposición utilizando el mismo verbo: « Je refuse... » (*mateb...*) (“Me niego!”). En su interludio el bardo repite 10 veces « je refuse le *mvvet* »⁹⁷ (“rechazo el *mvvet*”), siempre después de haber puesto en su boca palabras de terceros [su maestro de iniciación o los mismos *bëkon*, según nuestra hipótesis] que le dicen: « Viens jouer le *mvvet* » (“Ven a interpretar el *mvvet*”), es decir: « Viens [recevoir le don] de jouer le *mvvet* » (“Ven a (recibir el don) de interpretar el *mvvet*”). Así pues, el bardo se niega a entregar una vida humana que se convertiría en su *nkug*, una fuente de inspiración que le llenaría de prestigio⁹⁸. Lo repite de un modo insistente, a riesgo de hacer creer al auditorio que su celebridad es menor de lo que la gente piensa. Es la enorme contradicción a la que están sometidos los intérpretes de *mvvet*, los *ngenganá* y otros poseedores de *evu* del mismo orden.

En el *Cuarto Interludio* el texto toma la forma de una queja. El bardo, de hecho, canta en un tono quejumbroso la muerte de un intérprete de *mvvet*, Ndong, hijo de Eyogue Ze,⁹⁹ en el pueblo de Mengono. Durante

utiliza 23 veces el enunciado : *zag abom mvvet*, literalmente: viens / à-battre/ *mvvet* / (ven à-batre *mvvet*) que el texto francés traduce por: viens jouer le *mvvet* (ven a interpretar el *mvvet*). Se puede decir que en este interludio compuesto por 48 intervenciones del recitante y 48 réplicas del coro, el tema principal es el de la invitación (ven) a interpretar (o a aprender a interpretar, según nuestra interpretación) el *mvvet*.

⁹⁶ Ver también v. 28 : *A nnam a nnam nnam oo mate mvvet*.

⁹⁷ III, vv. 1, 5, 20, 24, 28, 32, 36, 66, 73, 77 : 109, 111, 113.

⁹⁸ El texto fang de este *mvvet* no usa el término *nkug* sino el de *eyení* (ver interludio VII) que tiene un significado muy próximo. Lo veremos más tarde.

⁹⁹ Ver también el soliloquio del Canto IX, v. 9 : p. 263.

toda su queja, el bardo reprocha de algún modo al intérprete de *mvet* el hecho de haber ido a Mengono ¹⁰⁰, un pueblo en el que no tenía tíos maternos ¹⁰¹, donde, entonces, sería « étranger » (extranjero), pues, como dicen los fang, “nada malo puede ocurrir en casa de los tíos maternos”. En un caso como éste, el contexto es indispensable. No sabemos nada. Sólo podemos formular algunas hipótesis. Tendríamos que saber, por ejemplo, las relaciones preexistentes entre estos dos bardos. La muerte de un gran intérprete de *mvet* corre el riesgo de ser interpretada en términos simbólicos, como resultado de luchas en el mundo de la noche durante las cuales cada intérprete se propone arrebatar (*fadi*) el saber al otro ¹⁰². Se puede pensar que muy probablemente algunas voces de su entorno habrían interpretado la muerte de este bardo como producida por un poseedor de *evu* en el mundo de *mgbël*. A través de esta queja, Zwè Nguéma parece defenderse de ello mostrando todo su dolor. Parece defenderse de ello, también, cuando, de un modo velado, canta: « un joueur et un autre n’ont pas la même voix » (“Un intérprete y otro no tiene la misma voz”) ni, en otro versículo, « la même façon de pleurer » ¹⁰³ (“la misma forma de llorar”); aunque en el Interludio precedente, Zwè Nguéma decía exactamente lo contrario: « Le fils de Nguéma Ndongo a fini par avoir la voix de tous les joueurs » ¹⁰⁴ (“El hijo de Nguéma Ndongo termina por tener la voz de todos los intérpretes”)

Es posible que los interludios y soliloquios se presten a distintas lecturas. Nosotros hemos escogido clarificar lo máximo posible aquélla que da cuenta de las relaciones ambiguas que un bardo mantiene con los suyos a causa justamente de las relaciones que la sociedad piensa que él mantiene con el mundo de los *bëkon* y que debe justamente sustentar para

¹⁰⁰ IV, vv. 1, 2, 7, 9, 11, 17, 20, 22, 26, 28, 32, 35... : pp. 127, 129...

¹⁰¹ IV, v. 41 : p. 131.

¹⁰² Se puede decir lo mismo de los *ngëngan*. En una carta dirigida a sus amigos, Éric de ROSNY decía : « Vengamos a la llamada *búsqueda antropológica* que persigo desde hace casi 30 años en el terreno de la medicina. Ésta ya no me lleva sobre el terreno. Ya me es difícil asistir a un gran tratamiento, como algunos de los que describo en mis libros. Los *nganga* me conocen y podrían preguntarse qué voy a hacer con ellos, pues a sus ojos ya no tengo el estatus inocente de un investigador sino el de un entendido y practicante ». La lucha nocturna entre intérpretes de *mvet* forma parte de las representaciones del universo de los bardos (y los poseedores de *evu*, en general).

¹⁰³ IV, vv. 62, 64 : p. 131.

¹⁰⁴ III, v. 96 : p. 115.

mantener su estatus entre los suyos. Tanto es así que no es raro que en el *Decimotercer Interludio*, después de haber cantado las circunstancias de la muerte de otro intérprete de *mvét* (Ela Sima Mba), entabla un diálogo con el auditorio para hacerle afirmar que sí, “los espíritus de los muertos andan”, una forma descriptiva de recordar que realmente existen. Digamos, de pasada, que el hecho de recordar a los intérpretes de *mvét* fallecidos es bastante frecuente.

El *Decimocuarto Interludio* toma la forma de una queja o lamento. Tendría que verificarse el sentido de la onomatopeya *mioo mioong* que el recitante y el coro repiten durante todo el interludio. En los Betí, una expresión análoga (*a miaaaaañ, a miaaaaañ...*) es repetida para llamar a la calma después de una discusión en la que todo el mundo habla. Lo hemos escuchado varias veces. En el léxico de Pichon, *myañ ou myeñ* es traducido por « tranquillité, modération » (tranquilidad, moderación). Es más bien al anochecer que se invita a la calma, puesto que las discusiones pueden ser provocaciones por parte de los brujos. Me pregunto si en este *Interludio* no se trata de una llamada a calmar a los espíritus y a no tener discusiones, pues la muerte de los intérpretes de *mvét*, Ndong, hijo de Eyogue Ze, Ela Sima Mba y otros (cf. continuación) podría ser interpretada como causada por el mismo bardo (o por otro) mediante medios que apuntan a la brujería para reforzar su poder¹⁰⁵. En este sentido, es interesante la articulación que hace en el 21 : « J’ai vu quelqu’un à l’ancien village » (“He visto a alguien en el viejo poblado”)(*nnom nnam* : « vieux pays »/ “viejo país”). Como ya hemos advertido, puede ser una forma velada de hablar del mundo de la noche (*mgbël*). En ese país ha visto a « une certaine personne » (“cierta persona”), y la única precisión sobre su identidad que nos da el bardo es

¹⁰⁵ Durante la redacción de este artículo recibí algunos correos electrónicos del Camerún. Entre otras cosas, hablaban del accidente mortal ocurrido un día antes de la fiesta de la consagración de la iglesia católica de los Evuzok por el obispo de su Diócesis (2007). En uno de estos correos, un evuzok me escribía : « ...no puedo decir gran cosa de los problemas sobre « brujería » que (el párroco) evoca. Sé que con el accidente ocurrido en el puente, con la muerte de un hombre, se han dicho muchas cosas (“*awu te kân ai ndon*”) . Sé que el obispo, durante la ceremonia de consagración, pudo tranquilizar los espíritus y se observó serenidad... ». Théodore Tsala comenta así el proverbio citado por mi corresponsal y cuya traducción es: « chaque mort a son explication » (toda muerte tiene su explicación): « la muerte, dice Théodore Tsala, raramente es considerada como natural. Normalmente se atribuye a la acción de un brujo... ». La « tranquilidad y serenidad » pedidas por el obispo corresponderían bien a las ideas expresadas por la onomatopeya « *a mieñ... !* ».

que es « le fils d'une fille » (*monengon*) (“El hijo de una hija”) de « l'ancien village » (“el antiguo poblado”), de otro poseedor de *evu*, de un intérprete de *mvét*, posiblemente. Nada hay de preciso. Tan enigmático es lo que el bardo dice después de haber invitado a llorar la marcha¹⁰⁶ de otro gran amigo, el intérprete de *mvét* Edou Ekpa'a. El fang del v. 53 y su traducción presentan problemas. El texto *ngúra mod* es traducido por « cher homme » (“querido hombre”). Según el léxico fang-español, el término *ngúra* significa « entero, enteramente, completo ». Podemos tratar de *ngúra mod* (literalmente: completo/hombre) a un hombre iniciado, un adulto, un hombre importante... Es ciertamente el *Nyabodo* de los Beti. *Nyia* designa lo que es perfecto en su género. El bardo se llama a sí mismo *ngura* (completo, perfecto) en su género, es decir, en el arte de interpretar el *mvét* y, enseguida, da la razón de ello: ya posee su *eyéñ* (el doble que le permite ejercer su arte; y ese doble, lo veremos más adelante, sólo puede conseguirse dando muerte a un ser querido.¹⁰⁷). ¿Por qué pedir más? Es ya un hombre « parfait » (perfecto). Es la única vez que se identifica así. Pero afirmararlo es también acusarse. Es abrir la vía a las habladurías, a las suspicacias, a las acusaciones más o menos directas... de un contexto al que no podemos acceder... pero que las llamadas a la calma dejan entrever... de ahí las dificultades del etnólogo; de ahí, también, el apuro del bardo que « ne se reconnaît plus... » (“ya no se reconoce”) preguntándose « je me trouve où ? »¹⁰⁸ (“¿dónde me encuentro?”), cuestión retomada por la mujer de sus sueños en la Final preguntándose « où est mon mari ? »¹⁰⁹ (“¿dónde está mi marido?”).

La queja o lamento se amplía. El bardo llora e invita a los asistentes a hacer lo mismo en recuerdo a Engoga Obame Engonga, hermano de Zwè Nguéma¹¹⁰.

El texto muestra también esas improvisaciones más o menos convencionales¹¹¹ como la de interrumpir al bardo para ofrecerle

¹⁰⁶ Ver en Texte nota 49, p. 413. En esta nota se dice que este gran amigo del bardo había dejado de interpretar el *mvét*; se había ido a vivir a la llamada Guinea española. Un gran intérprete que deja de interpretar quiere decir que ha sido « víctima » de un poseedor de *evu* más fuerte que el suyo.

¹⁰⁷ Cf. infra p. 60 y ss.

¹⁰⁸ X, v. 57 : p. 413 : *mětělē ve ana...*

¹⁰⁹ Final, v. 57 y 58 : p. 439.

¹¹⁰ IV, vv. 13, 15... p. 409.

¹¹¹ Que hemos podido observar en las sesiones de *mvét* de otros intérpretes.

solemnemente un regalo de plata, como para invitar al resto de asistentes a hacer lo mismo. Esto pasa en el *Quinto Interludio*. En este caso, son pues los espectadores los que contribuyen a forjar la imagen del bardo elogiándolo públicamente: « Les gens du clan Yengwinye aiment entendre le *mvét*... Zwè nous manquera... C'est lui qui sait le mieux jouer le *mvét*... Il est le meilleur... Il apprend à quelqu'un du clan Yangwinye à jouer le *mvét*... C'est ainsi qu'on ne manquera jamais de joueurs... »¹¹² (A la gente del clan Yengwinye le gusta escuchar el *mvét*... Echaremos de menos a Zwé... Es él quien sabe interpretar mejor el *mvét*... Él es el mejor... Él enseña a alguien del clan Yangwinye a interpretar el *mvét*... Es así que no nos faltarán nunca intérpretes...). Después de los aplausos de rigor, Zwè Nguéma responde « *I ee koleyo*. Ainsi, je verrai peut-être ma petite amie (*ebòn*) aujourd'hui »¹¹³ (“Así, quizás, hoy veré a mi amiga”), comparando una vez más el *mvét* con una mujer amada. Pero, seguidamente, abre un tema que nos parece muy interesante. Empieza su interludio diciendo « Je chante comme le daman » (“Canto como el damán”). Lo repetirá en múltiples ocasiones¹¹⁴. Es la idea central de este interludio. Está intercalada entre otras ideas ya anunciadas, como por ejemplo: « Je vais mourir pour l'amour du *mvét* »¹¹⁵ (“Voy a morir por el amor del *mvét*”), y algunas de sus variantes¹¹⁶. En este canto nos parece muy interesante el vínculo que el bardo establece entre los v. 11 y similares (« Je chante comme le daman ») y el v. 21 « Le daman a encore commencé un morceau de *mvét* » (“El damán ha empezado un fragmento de *mvét* otra vez”), estableciendo así una cierta identidad entre él y el damán, hasta el punto de plantear la cuestión bajo la forma de un enigma y con un toque de humor hacia el final: « Pendant que le daman chante, que faisons-nous ? »¹¹⁷ (“Mientras el damán canta, ¿qué hacemos nosotros?”).

En el *Quinto interludio*, que de una manera muy explícita se refiere a la iniciación del *mvét*, como veremos más adelante, el bardo habla de nuevo del damán: « Tu sais que pendant que Bitome Biz' 'o joue le *mvét*, un

¹¹² V, vv. 1-8 : p. 189.

¹¹³ V, v. 9 : p. 191.

¹¹⁴ V, vv. 11, 15, 21, 22, 37, 41, 49, 51 : pp. 191, 193.

¹¹⁵ V, vv. 13, 19, 31 : pp. 191.

¹¹⁶ *mengaburan a mendzan*... (vv. 13, 31, 47, 57); *mengaburan a mvét a abaa*... (v. 19); *mengaburan a engoma* ... (v. 43).

¹¹⁷ V, v. 51 : p. 192.

daman est assis à côté de lui. Quand Bitome Bizo'o va jouer le *mvét*, il se met devant la maison commune, siffle, pfuiit ! et le daman se met à chanter... »¹¹⁸ («Sabes que mientras Bitome Biz'o interpreta el *mvét*, un damán está sentado a su lado. Cuando Bitome Bizo'o va a interpretar el *mvét*, se pone delante de la casa de la palabra, silba, pfuiit ! y el damán se pone a cantar...”).

El damán arborícola (*nyok*), en efecto, forma parte del universo mítico del *mvét*. Es un animal nocturno cuyo grito se parece al ronquido de una persona y que se oye en el bosque hasta bien entrada la mañana. Su grito divierte a los niños. Los padres lo interpretan diciendo: « Ves, el damán dice *«mabed a yob»* (subo arriba) cuando de hecho desciende y *«masus a si»* (bajo) cuando sube, y si dice lo contrario de lo que hace es para engañar al leopardo. De ahí la divisa dada al damán, *«mabed a yob, masus a si»*. Es la imagen perfecta del bardo cuando se expresa con metáforas, medias palabras o ironías... En una fábula beti, el damán parece plantear un problema clasificatorio: los aldeanos no sabían muy bien si el animal que gritaba con una voz tan ronca era un animal de plumas (*onon*) o de pelo (*tsid*), hasta que el cazador les presenta el *nyok* que ha conseguido cazar. La identidad del bardo plantea, de hecho, un problema. Otros autores citan al damán hablando del *mvét*. Eyí Moan Ndong empieza su epopeya *«El extraño regalo venido del otro mundo»* con una referencia a este animal¹¹⁹. Refiriéndose a la comida ritual que marca la iniciación del bardo, P. Crespo y Juan Enguema señalan que se prepara a base de aves *«que tienen el canto más sonoro y más parecido a la voz humana tanto por su sonoridad como por su modulación (otok, nnom kub...)*. Además de esos pájaros, el autor señala también al damán: *«También se considera sagrado otro animal que vive en el hueco de los árboles, conocido con el nombre de «yok», cuya voz es fuerte y penetrante pudiéndose oír a mucha distancia»*¹²⁰.

¹¹⁸ XV, v, 9 : p. 419. Ver también la continuación de este interludio.

¹¹⁹ Ramón SALES ENCINAS, *En busca de los Inmortales. Epopeyas de Eyí Moan Ndong* (EDICIONES CEIBA, Vic. 2004), p. 71.

¹²⁰P. CRESPO y Juan ENGUEMA, Iniciación del juglar fang, en *La Guinea Española*, 1962, nº 1562, pp. 336-340. El artículo de P. CRESPO y de Juan ENGUEMA (un fang sin duda) es muy interesante. Los autores describen la ceremonia de iniciación de los bardos y sus circunstancias, presentándolas como actos « reales ». No dicen haberlas observado personalmente. Las descripciones obtenidas (probablemente por Juan ENGUEMA, un fang) eran presentadas sin duda como « hechos reales », aunque ciertos elementos descriptivos aportados

Desde nuestro punto de vista, el *damán* puede ser considerado por el entorno del bardo como su *eyěñ* o su *nkug* : la representación material del doble de una persona muerta simbólicamente que permitiría al bardo todas sus proezas. Ya hemos hablado de ello antes¹²¹. En el *Séptimo Interludio* el bardo nos hablará de ello de un modo muy conmovedor. Le prestaremos una atención particular.

Este interludio va precedido de un soliloquio un poco largo en el que el bardo alinea una serie de enunciados¹²², algunos bajo forma de invocación, que ya han sido cantados en otra parte. Entre estos enunciados, Zwè Nguéma desliza una pequeña frase que, a nuestro entender, podría tener un doble sentido: « Je vais descendre à Mengang » (*Kě maně sigě mēngang*) (“Voy a bajar a Mengang”). Algunas variantes de esta frase ya han sido mencionada antes¹²³, ya sea siguiendo una metáfora: « le ciel va descendre à Mengang » (“el cielo va a bajar a Mengang”), ya sea bajo forma de una especie de perífrasis diciendo que el bardo¹²⁴ « meurt pour les tambours qui résonnent à Mengang » (“muere por los tambores que resuenan en Mengang”), anunciando así la llegada del gran intérprete. Efectivamente, estos enunciados expresan un desplazamiento geográfico, Mengang, nombre de un pueblo de Gabón. Pero hace falta señalar que ni es el poblado originario Zwè Nguéma, ni el del sitio donde fue grabado su *mvèt*¹²⁵. Teniendo en cuenta el contexto en el que se producen tales enunciados, se puede formular la hipótesis de que Mengang es el pueblo donde Zwè Nguéma habría seguido su

habrían sido considerados (por los informadores) como producidos en el mundo de *mgběl* o de los *běkon* ; dicho esto, los informadores mismos transmiten las informaciones en relación a la iniciación de los bardos en este otro mundo como cosas « reales », lo que confirmaría el pensamiento *evuzok* (y muy platónico) según el cual la « realidad » sensible no es más que un reflejo muy pálido de la « verdadera realidad », la del mundo de las Ideas (según Platón) o del mundo de la noche (según los Fang).

¹²¹ Cfr. p. 54.

¹²² Canto VIII : p. 231.

¹²³ Canto I, v. 4 : p. 41 ; Canto III, v. 30 : p. 83.

¹²⁴ Identificándose como el sobrino de Nkom Abang, literalmente « La-souche-du-tronc-mort-de-l’arbre-*abang* ». Señalemos que este enunciado es pronunciado desde el inicio del primer interludio (p. 41) .

¹²⁵ El *mvèt* feu grabado en Anguia, el pueblo natal del bardo, en la carretera de Oyem a Mengomo.

iniciación o un lugar idealizado representando esta iniciación. Notemos que *mengang* es un plural de la sexta clase que los diccionarios traducen como “medicamento”, “talismán”, “fetiche”, “objeto al que se atribuye la virtud de traer felicidad” y que, en este contexto, puede sugerir, mediante una metáfora de lugar y la exégesis de su nombre, el conjunto de la iniciación¹²⁶ a la que debe someterse un bardo y que Zwè Nguéma evoca en este soliloquio: el lugar prodigioso en el que el candidato se sumerge en un charco y penetra en otro mundo para empezar su viaje iniciático y recibir su *eyén* o *nkug*¹²⁷.

En este soliloquio hay otra pequeña frase que merece nuestra atención mientras reconsideramos su traducción. Dejando de identificarse por su nombre, Zwè Nguéma dice: « le neveu de Nkom Abang fait ses adieux aux mélodies » (“el sobrino de Nkom Abang dice adiós a las melodías”); añadiendo, inmediatamente después, « je vais descendre à Mengang » (“voy a bajar a Mengang”), lo que parece un tanto contradictorio... Pero hace falta verificar la traducción del verbo *yân* o *yáan* (*ya’àn* en el texto fang) traducido en el texto francés por « faire ses adieux » (“decir adiós”, “despedirse”). Ahora bien, este mismo lexema verbal puede significar « payer » (“pagar”) o « récompenser » (“recompensar”)¹²⁸. En el contexto de este soliloquio y del interludio que lo sigue, la idea de “pagar” o “recompensar” por las “melodías” recibidas, nos parece perfectamente acorde con la idea –y el léxico– de “pagar” con una vida humana, como lo exige una iniciación como la del *mvet*¹²⁹. En una nota en las páginas

¹²⁶ Hemos dicho en otra parte que entre el estatus simbólico del intérprete de *mvet* y el del gran sanador *ngëngañ* la diferencia no es muy grande. *Ngëngañ* es un derivado de la palabra *ngañ* que, como el término *byañ*, designa todo objeto, procedimiento o acto ritual al que se atribuye un poder particular en relación con el *evu* de aquél que lo manipula o lo pone en acción. Este término se obtiene por una redundancia incompleta del radical con una suavización de la vocal. *Ngëngañ* es un lexema nominal que designa al que « hace o posee *mengañ* (plural de *ngañ*). Cf. L. MALLART, *Magie et sorcellerie evuzok* (thèse 3^{ème} cycle, EPHE, Paris, 1971), p. 196.

¹²⁷ Sobre estos relatos de iniciación ver, P. BOYER, *Barricades...* op. cit. p. ; Louis MALLART, *Ni dos ni ventre...* op. cit. et *La forêt de nos ancêtres*, op. cit.

¹²⁸ Ver TSALA, *Dictionnaire ewondo-français*, p. 681 et PICHON, p. 121

¹²⁹ El mismo problema se plantea en el *Decimotercer interludio* (p. 383 ss), v. 2: La traducción del verbo *yan* por « payer » (pagar) en vez de « faire ses adieux » (despedirse), parecería más acorde con la continuación del texto, ya que si el bardo se despide del *mvet*, los enunciados siguientes tendrían menos sentido: « ... tu as fini par descendre... le bambou du palmier-raphia a fini par

230 y 231, los editores precisan que la recepción del *eyěń* (o « reliquia ») se relaciona con la iniciación al *mvét* y que ésta exige un sacrificio humano simbólico. « Zwè Nguéma mentionna, termine la note, que l'initiation dure huit jours : le neuvième on paie pour l'initiation » (“Zwè Nguéma dijo, termina la nota, que la iniciación dura ocho días: en el noveno se paga por la iniciación”). Dicho esto, no precisan cuál es el sentido que se debe dar al verbo “pagar”.

El *Séptimo Interludio* empieza así:

RÉCITANT.-- Je risque de découvrir la relique du *mvét*, o *aloo*
aloo ee ye, berce.

CHOEUR. - A e. Berce la relique, e.

En los vv. de este interludio hay tres palabras que ponen problemas. Debemos aportar algunas precisiones:

* De entrada el término fang *eyěń* que el texto francés traduce por « relique » (“reliquia”). El *eyěń* no puede relacionarse con la idea occidental de un hueso, de un objeto perteneciente a un santo o a un héroe al que se otorga carácter sagrado ni, tampoco, a algo que sea considerado como testimonio o recuerdo del pasado (Petit Robert). Desde nuestro punto de vista, el contenido del término *eyěń* está muy cercano al de *nkug*¹³⁰. Estos dos términos se utilizan a menudo como sinónimos. Dicho esto, hay que precisar: si todos los *eyěń* (doble de un ser muerto simbólicamente por alguien que, por este hecho, se convierte en protector del asesino), son *nkug*, no todos los *nkug* son *eyěń*: hay *nkug* que son “dobles” sin implicar el asesinato simbólico de una persona. Dicho esto, nada impide que la fuerza de un *eyěń*, como por otro lado la de un *nkug*, pueda ser representada bajo las diversas formas de un *ngid*, un *byañ* o un *ngañ*, de ahí las traducciones a menudo empleadas de « talisman », « fétiche », « relique », « charme », « gage » (“talisman, fetiche, reliquia, hechizo, prenda”).

* El otro término que plantea problemas es el de *folgë*, que el texto francés traduce por la forma imperativa del verbo « bercer » (“mecer, acunar”). En ewondo el verbo *folo* quiere decir « cautivar o

jouer... ! [...]. Ela Sima Mba (el maestro de iniciación de Zwè Nguéma) avait inauguré les gémissements... » (i.e. « les chants de *mvét* »).

¹³⁰ Que hemos estudiado en: *Ni dos ni ventre...* op. cit... p. 129.143 ; sobre la noción de *eyěń* ver también *Magie et sorcellerie evuzok*, p 220.

dormir cantando». El derivado *mfolo* en el enunciado *mfolo mòn* quiere decir literalmente: «cautivar cantando a un niño» y designa el canto de las nodrizas, una nana. Pero si el verbo francés «bercer» (“mecer”) remite al movimiento que se imprime a la cuna de un bebé, el de *folo* remite a la idea de dormir cantando. Se trata quizás de una alusión al mundo de los sueños... al que el mundo de la noche, de *mgbël* o de los *bëkon* está asociado.

* El tercer término del que hace falta precisar el sentido, es el de *mëntu(b)* (futuro mediano de *tu(b)* : percer, ouvrir – penetrar, abrir) que el texto traduce justamente por : «dévoiler» (“desvelar”). Cuando el bardo canta *Mëntu eyëñ mvet...* habría que entender: je perce le double ou l’esprit inspirateur du *mvét* (penetro/atraveso el doble o el espíritu inspirador del *mvét*), en el sentido de: je perce le nom, les secrets ou le mystère du double ou l’esprit inspirateur de mon *mvét* (penetro el nombre, los secretos o el misterio del doble o el espíritu inspirador de mi *mvét*), es decir, la muerte simbólica de un miembro de la familia.

Hechas tales precisiones, podemos seguir nuestro análisis.

Desde el punto de vista formal, el primer y único secreto de este interludio que habla sobre la posibilidad de desvelar el misterio de su *eyëñ*, es decir, la persona que habría sido simbólicamente asesinada (o “dada”) para que se convierta en la fuente de su arte y su inspiración se construye por:

a. un enunciado del bardo en primera persona: «je risque de dévoiler la relique du *mvét*» (“corro el riesgo de desvelar la reliquia del *mvét*”) y la respuesta de los asistentes;

b. bajo la forma verbal imperativa en segunda persona, respondiéndole: «berce» (“mece, acuna”) la reliquia. Pero, más allá de este diálogo entre el bardo y los asistentes, muy presente al comienzo del interludio y hacia su fin, y que podemos localizar fácilmente¹³¹, se pueden encontrar seguidamente una serie de enunciados por los que el bardo sugiere una serie de personas que, por su posición en el sistema de parentesco, habrían sido susceptibles de convertirse en la fuerza inspiradora de su *eyëñ*, evocando en otros enunciados las razones de su inocencia. Esas personas son las siguientes: sus hermanos (*babedzan*)¹³²; sus

¹³¹ VII, vv. 1 / 2, 5 / 6, 7 / 8, 51 / 52, 81 / 82, 84 / 85, 87 / 88

¹³² VII, v. 11.

suegros (*bemenkî*)¹³³; sus cuñados (*bemya*)¹³⁴; su padre Mba (*tara Mba*)¹³⁵; la primera mujer (*ekoma*)¹³⁶, su esposa (*nyi ngal*)¹³⁷; un hermano (*monengon*)¹³⁸, y un hijo muy pequeño (*oyom omëmòn*)¹³⁹. Las razones que el bardo da para haber salvado a estas personas son las siguientes:

- en relación a su padre Mba (v. 20, 55) : j'irai en pleurant pour lui (iré llorando por él) (v. 22) ; avec qui irai-je habiter ? (¿con quien iré a vivir?) (v. 57).
- en relación a la primera mujer (v. 24) : avec qui irai-je habiter ? (¿con quien iré a vivir?) (v. 26).
- en relación a una esposa (no determinada) (v. 28): qui préparera la nourriture pour les étrangers ? (¿Quién preparará la comida a los extranjeros?) (v. 30).
- en relación a uno de sus hermanos (v. 35): qui l'aidera à faire les travaux ? (¿Quién le ayudará a hacer las tareas?) (v. 41).

Destaquemos que en algunos enunciados la pregunta es planteada de un modo muy explícito: « qu'est-ce qui sert à faire la relique du *mvet* ? »¹⁴⁰ (“¿qué es lo que sirve para hacer la reliquia del *mvet*?”). El bardo da algunas pistas: « La première femme est une relique du *mvet* »¹⁴¹ (“La primera mujer es una reliquia del *mvet*”), « Si ta femme devient la relique du *mvet* »¹⁴² (“Si tu mujer se convierte en la reliquia del *mvet*”) ; « Ton frère peut servir à faire une relique du *mvet* »¹⁴³ (“Tu hermano puede servir para hacer una reliquia del *mvet*”), « Si ton frère devient la relique

¹³³ VII, vv. 13, 64.

¹³⁴ VII, v. 15.

¹³⁵ VII, vv. 20, 25.

¹³⁶ VII, v. 24.

¹³⁷ VII, v. 28.

¹³⁸ VII, vv. 35, 38.

¹³⁹ VII, v. 69.

¹⁴⁰ VII, vv. 18, 48 : 233, 235.

¹⁴¹ VII, v. 24 : p. 233.

¹⁴² VII, v. 28 : p. 233.

¹⁴³ VII, v. 35 : p. 233.

du *mvét* »¹⁴⁴ (“Si tu hermano se convierte en la reliquia del *mvét*”). Otros enunciados parecen menos explícitos: el bardo sólo los invoca: vv. 11 (hermanos), 13 (suegros), 15 (cuñados).

A lo largo de esta primera parte del interludio¹⁴⁵, el bardo parece querer proclamar su inocencia. Pero sobre este punto, sus proclamas de inocencia se oponen a la convicción del auditorio: los Fang, Beti y Bulu están convencidos que este tipo de dones (el arte de cantar el *mvét*), no se obtienen sin haber “dado o pagado con una persona”. Pasa lo mismo con los *ngëngan*¹⁴⁶. En los relatos sobre la iniciación de estos últimos encontramos las mismas razones que el bardo da aquí para proclamar su inocencia.

Dicho esto, si el bardo intenta convencer al auditorio de que no ha matado a nadie para obtener su *eyëñ*, hacia el fin dice, contradiciéndose: « Le grand joueur (o sea él) a fini par acquérir la voix de tous les joueurs »¹⁴⁷ (“El gran intérprete ha terminado adquiriendo la voz de todos los intérpretes”); y un poco más lejos, en otro interludio: « j’ai reçu neuf voix » (“he recibido nueve voces”), siendo el nueve un número simbólico que significa la “plenitud” de una cosa.

Y cuando quizás todo el mundo espera que el bardo desvele su secreto, pues anuncia « La grande affaire approche »¹⁴⁸ (“El gran asunto se acerca”), retoma la conclusión casi canónica¹⁴⁹ y permite en el mismo instante que dos asistentes la interrumpen¹⁵⁰, lo que probablemente quiere decir que el público no se hacía muchas ilusiones sobre el “desvelo” del misterio anunciado... Aunque la frase « La grande affaire approche » se refiere a la continuación del relato del *mvét* y no a su “desvelo”, la conclusión y la intervención de los dos asistentes deja sin respuesta la

¹⁴⁴ VII, v. 38 : p. 233.

¹⁴⁵ VII, vv. 1-96 : pp. 231-237.

¹⁴⁶ cf. Louis MALLART GUIMERA, *La forêt...* p. 194 y *Ni dos no ventre... op. cit.* pp. 180.181.

¹⁴⁷ VII, v. 86 : p. 237.

¹⁴⁸ VII, v. 86, 89 : p. 237 (*abaman a dzam azë ; abaman a dzam asòabè*).

¹⁴⁹ VII, vv. 97, 98 : p. 237.

¹⁵⁰ VII, vv. 99-107 : pp. 237-238.

pregunta de « qui est la relique du *mvét*? »¹⁵¹ (“quien es la reliquia del *mvét*”).

Otros interludios se suceden. Enunciados ya cantados se repiten. Se escuchan nuevos cantos, como aquél en que el bardo se compara poéticamente a un calao que alza el vuelo¹⁵² y dice cosas posado en un azobé¹⁵³; o en otro durante el cual se recuerda el retorno de Zwè Nguéma¹⁵⁴, mientras que en el interludio siguiente se celebra su valor (*ayile*) por ser capaz de ir, dice el texto francés, « de village en village » (“de pueblo en pueblo”); el texto fang dice « *nnam nnam* », que, más justamente, debería haberse traducido por « de pays en pays ». Y es más para ir del país de los vivos al país de los *bëkon*¹⁵⁵, que el bardo necesita un gran valor.

Pero en el *Decimoquinto Interludio* todo ello puede ser contradicho, ya que el bardo hace decir a los niños y niñas « chez qui il a appris les paroles du *mvét* ? » (“¿en casa de quién ha aprendido las letras del *mvét*?”), él, que no ha ido de viaje a ningún sitio, ni con los Beti, ni con los Okak, ni con los Fang, ni en el bosque (probablemente con los Pigmeos)? Y a Zwè Nguéma, él mismo, responder en esta especie de largo soliloquio que precede el interludio propiamente dicho:

3. “Mais c’est un grand mystère !¹⁵⁶ Moi, je répons souvent aux garçons et aux filles qu’un joueur de *mvét* n’est pas un vrai joueur s’il n’a

¹⁵¹ VII, v. 48 : p. 235.

¹⁵² Imagen recurrente también en los vecinos mitsogo cuando los iniciados al bwiti cantan « Vamos a alzar el vuelo. Como pájaros luminosos. Hacia los pueblos del Más Allá (cf. película Dissoumba de P. Sallée)

¹⁵³ VIII : p. 277 y ss.

¹⁵⁴ XI : p. 347 ss.

¹⁵⁵ Esta referencia de una pertenencia a dos mundos es presente también en los *ngëngañ*.

¹⁵⁶ El texto fang dice « *akëñ bëkon* ». En el Canto Primero, v. 74 (p. 32), la misma expresión es traducida por « secret des fantômes » (« secreto de los fantasmas »). Por su dimensión polisémica, el término « *akëñ* » es muy difícil de traducir. Según Tsala este término designa ciertos ritos que él llama « fetichistas » como el *mëlan*, el *mevungu...*; según Pichon, designa el « fetiche » de las sociedades secretas como el *so*, *ngi...* No estoy muy convencido hoy de que la oposición que había establecido en otras ocasiones (*Ni dos ni ventre ...*) entre *akëñ* y *byañ* sea justa, aunque aún pienso que este término

pas le foie et le cœur que Bitome Biz’o a laissés” (Pero es un gran misterio. Yo respondo a menudo a los niños y niñas que un intérprete de *mvét* no es un verdadero intérprete si no tiene el hí y el corazón que Bitome Biz’o ha dejado”).

Es en este momento que el bardo empieza su relato de iniciación al *mvét*. Después de una corta genealogía¹⁵⁷, describe¹⁵⁸ la iniciación de su maestro iniciador (Elo Sima). « Según ciertas informaciones¹⁵⁹, el *mvét* ha sido conocido en el Norte de la mano de Bitom Bizo’o. Es él quien ha hecho cruzar el río [¿el Yom, el Ntem?]. El *mvét* acompañaba a los que estaban en los puntos de ataque (hacia el Sur) del pueblo fang. Cuando Bitom Bizo’o sintió la muerte acercarse, hizo llamar a los que enseñaba su arte; delante de ellos se abrió el vientre, celebró la ceremonia de iniciación al *mvét* y, una vez muerto, cantó el canto de iniciación. Zwè Nguéma precisaba que su maestro Elo Sima asistió a esta escena »

Es interesante constatar que en estos interludios y soliloquios, que de un modo particular sugieren aspectos relacionados con la iniciación del bardo Zwè Nguéma, éste introduce algunas referencias concernientes a la iniciación de su maestro, así como a otras mucho más explícitas relacionadas con la iniciación del maestro de éste. Hablándonos de los sucesos que jalonaron la iniciación del *ngëngañ* evuzok Mba Owona, se pone a describirnos los otros, mucho más extraordinarios, que marcaron la iniciación de su maestro. Esta historia, encajada en otra historia, permitía al narrador autentificar la suya, creando así una especie de mito individual sobre el origen de un arte específico de curar. Aunque el género literario¹⁶⁰ empleado por un bardo sea otro, me parece que su función de inscribir una historia iniciática en otra es la misma.

designa entidades rituales y/o simbólicas más cercanas al mundo del día, al mundo clánico, de los espíritus de los muertos, etc. que al mundo del *evu*.

¹⁵⁷ Bitome Bizo’o (¿bitome bi zo’o ?). El texto francés lo llama tanto « Bitò » como Bitome. Estos dos nombres se presentan como plural (clase 8) de un nombre del Género IV ; *bi* sería, pues, el pronombre conjuntivo; Zo’o, significaría « elefante ». Podríamos preguntarnos si se trata de patronímicos o de divisas, como en el caso del bardo Zwè Nguéma que se otorga el nombre o la divisa de Seme Zo’o...

¹⁵⁸ XV, vv. 5-22 et 23-59 : pp. 417 y ss.

¹⁵⁹ Cf. Introducción pp. 11.12.

¹⁶⁰ Cf. Lluís MALLART GUIMERA, *La forêt de nos ancêtres...* pp. 163 ss. [El sistema iniciático betí].

Siguiendo paso a paso este interludio, Zwè Nguéma nos hace saber que en aquel tiempo, sus discípulos (entre los cuales Elo Sima, de Bitome Biz'o), después de haberle acompañado durante largo tiempo en sus sesiones de *mvét*, fueron nombrados « esekùr »¹⁶¹ que el texto traduce como « ceux qui vont en jouant le *mvét* dans les maisons communes » (“los que van interpretando el *mvét* por las casas de la palabra”). Ello es interesante, puesto que nos recuerda que los candidatos ya practicaban el *mvét* mucho antes de ser realmente iniciados, es decir, antes de recibir su propio *eyěñ*. Así pasa con los *ngěngan*¹⁶² que ejercen su medicina (la danza de los *minkug*, por ejemplo) sin haber recibido la iniciación final.

Del v. 9 al 11, el bardo vuelve a las funciones del damán y al tema de su indentificación con el bardo¹⁶³, en este caso con Bitom Bizo'o. Zwè Nguema nos hace saber que tiene la misma fuente de inspiración (el mismo *eyěñ*¹⁶⁴) que el maestro de su maestro de iniciación, así como la misma materialización (animal): el damán¹⁶⁵. Insistamos sobre estas identificaciones. « Quand Bitome Bizo'o, dit le texte, va jouer le *mvét*... le daman se met à chanter... ; lorsque celui-ci quitte le côté où se trouve le barde (et cesse de chanter) le joueur cesse aussi » (“Cuando Bitome Bizo'o, dice el texto, va a interpretar el *mvét*... el damán se pone a cantar...; cuando éste se va del lado del bardo (y para de cantar), el intérprete también para.”). Esta identificación se encuentra también en el interludio V: « Le daman a encore commencé un morceau de *mvét*. »¹⁶⁶

¹⁶¹ La traducción o explicación dada por el bardo es muy justa. Dicho esto, nos parece que el término « *esekour* » es un neologismo, uno de los raros neologismos usados en este relato, compuesto del fang « *ese* » (todo) y de la palabra francesa « *cour* », que literalmente significaría « *toutes (les) cour(s)* » (« todos los patios »). Es posible que este término sea al mismo tiempo el resultado de un juego de palabras entre « *èsekùr* » y « *bákùr* » (ver texto fang, v. 5 : p. 416), siendo « *kùr* » un lexema verbal que significa « *battre, frapper* » - *batir, pegar, atizar*- y que en este texto el bardo usa para significar al que interpreta el *mvét*.

¹⁶² Cf. Lluís MALLART GUIMERA, *La forêt de nos ancêtres...* op. cit, Capítulo X [El relato iniciático de Mba Owona], p. 175 ss. .

¹⁶³ V, vv. 11, 15, 21, 22, 37, 41, 49 y 51.

¹⁶⁴ El texto francés traduce *eyěñ* (singular, clase 7) por « reliquia y *biyěñ* » (plural, clase 8) por « *charmes* » (« hechizos »).

¹⁶⁵ XV, vv. 9-11 : p. 419.

¹⁶⁶ V, v. 21 : p. 191.

(“El damán ha empezado otro fragmento de *mvét*”), « Je (el bardo) chante comme le daman... »¹⁶⁷(“Yo canto como el damán”): el damán, de hecho, es el doble (*eyěñ*, *nkug*...) de alguien a quien el bardo ha “dado” (muerto) simbólicamente al mundo de la noche.

En el interludio V¹⁶⁸, el bardo, después de haber dicho que « chante comme un daman » añade enunciados como « Je vais mourir pour l’amour du *mvét*... »¹⁶⁹. En el interludio XV esta articulación entre el damán y la muerte del bardo se transforma en una articulación entre el damán y la muerte del maestro de iniciación de su maestro. Por otro lado, el homicida simbólico (implícito) de toda iniciación para obtener un *eyěñ*, se vuelve, en este ritual iniciático de carácter fundador, en una especie de suicidio o de inmolación.

Estos enunciados: « Je partage (*kab*) le *mvét* » (“Yo reparto el *mvét*”) (v.12); « Bitome Bizo’o dit qu’il partage (*kab*) le *mvét*, il fait ses adieux... » (“Bitome Bizo’o dice que reparte el *mvét*, se despide”) (v. 13), « Je meurs, je vous laisse (*lik*) le *mvét* » (“Muero, os dejo el *mvét*”) (v. 14); « Chaque joueur de *mvét* devra toujours posséder mon cœur et mon foie. Restez à donner le *mvét* aux gens » (“Cada intérprete de *mvét* deberá poseer siempre mi cuerpo y mi hígado. Quedaros para dar el *mvét* a la gente.”) (v. 18), presentan ciertas analogías bíblicas: Jesús se despide, reparte el pan y el vino diciendo “éste es mi cuerpo”; invita a sus discípulos a predicar el evangelio a la gente. En el texto bíblico, por otro lado, Jesús anuncia su muerte (Lc, 22, 16); en el relato del *mvét*, Bitome anuncia la suya (v. 12).

Esta inmolación iniciática¹⁷⁰ recuerda la institución de la Eucaristía o, por lo menos, encontramos en ella una estructura análoga. Recordemos que este *mvét* se sitúa en el país del Bwiti, con sus múltiples referencias a textos bíblicos.

El relato bíblico y el del *mvét* están asociados a una muerte bajo forma de inmolación. En el primero, el pan y el vino se convierten simbólicamente (o realmente, según la doctrina católica) en el cuerpo (inmolado) de Cristo. Según el relato del *mvét*, Bitome Bizo’o se inmola a sí mismo y reparte a sus discípulos dos órganos esenciales (el corazón y

¹⁶⁷ V, v. 23 : p. 191.

¹⁶⁸ V, vv. 13, 19, 31... : p. 191.

¹⁶⁹ V. v.v. 13, 19, 31, 43, 47 : pp. 191, 193.

¹⁷⁰ XV, vv. 10-22 : pp. 419, 421.

el hígado) de su propio cuerpo. En el relato bíblico, el cuerpo de Cristo es librado bajo la forma del pan y el vino: en el relato del *mvèt* esta mediación desaparece, el don del *mvèt* se hace directamente por el hígado y el corazón. Este relato tiene una intención más realista. Se presenta en efecto como un hecho real, aunque podamos suponer que el auditorio lo considera efectuado en el mundo de la noche, un mundo que para nosotros puede aparecer como irreal, imaginario..., para los *ntumu*, *fang*, *beti*... es considerado más real de lo que pueda aparecer a los sentidos. Ello contrasta con el relato bíblico. El reparto del pan y del vino es presentado como un hecho real, histórico... pero, en su realidad, lo que quiere expresar (el pan= cuerpo de Cristo) se hace por un signo, por una especie de sustitución simbólica que los sentidos del hombre no pueden observar.

Biblia	Jesús	reparte a sus discípulos	el pan	Éste es mi cuerpo
Biblia	Jesús	distribuye a sus discípulos	el vino	Ésta es mi sangre
<i>mvèt</i>	Bitome	reparte a sus discípulos	su hígado y su corazón	« Esto » es mi <i>mvèt</i>

Según la Biblia, Cristo reparte el pan y el vino diciendo “aquí está mi cuerpo”; según el texto del *mvèt*, Bitome Bizo’o reparte su cuerpo (las partes simbólicamente esenciales) diciendo “aquí está el *mvèt*”. Cristo y Bitome Bizo’o se inmolan siguiendo un modelo sacrificial análogo. Bitome Bizo’o no muere por culpa de una enfermedad¹⁷¹, él solamente se separa de la vida¹⁷², se inmola¹⁷³, ofrece su cuerpo, reparte el *mvèt* a los otros. Dicho esto, en el relato bíblico, el pan y el vino aparecen como una metáfora del Cristo; en el relato del *mvèt*, el hígado y el corazón aparecen como una metonimia de Bitome Bizo’o.

Después de este largo soliloquio durante el que el bardo rememora los orígenes de su *mvèt*, entabla el canto de iniciación dialogado con los asistentes en el que también rememora con un tono más lírico el reparto del *eyëñ* entre los diferentes discípulos de Bitome Bizo’o. Repitiendo «qu’il meurt à cause de la harpe» (“que muere por culpa del arpa”) o

¹⁷¹ XV, 13-14 : p. 419

¹⁷² XV, 14 : p. 419

¹⁷³ XV, v. 16 : p. 419

« qu'il se trouve quelque part » (“que se encuentra en algún lado”), Zwè Nguéma aporta algunas precisiones sobre la *naturaleza* del *eyěń* que se reparten; el *eyěń* en efecto se manifiesta bajo la forma de una cuerda, de una campanilla, de una gran punta, de un colmillo de elefante... que el texto califica de *byañ* que, en este caso, debe ser considerado como el signo sensible de la fuerza obtenida gracias a la posesión de un *eyěń*. Dicho esto, las palabras del bardo son suficientemente ambiguas para que podamos saber gran cosa de su propia iniciación. Ciertamente, su maestro de iniciación había recibido del suyo una campanilla o una punta de elefante, es decir, un *byañ* en relación a un *eyěń* o un *nkug*. Sobre su propia iniciación, no dice gran cosa. Su género literario y musical le lleva a decir las cosas con medias palabras, con sobreentendidos, eufemismos, metáforas, silencios o no-dichos, metonimias, palabras con doble sentido... permitiendo interpretaciones muy diferentes. Como el damán al que se le atribuye el hecho de decir lo contrario de lo que hace para engañar al leopardo, el intérprete de *mvét* hace lo mismo para desconcertar a su auditorio y seguir siendo fiel, así, a la imagen ambivalente que la sociedad se hace de él, como un ser perteneciente a dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, como los *ngěngañ* iniciados a los poderes de los espíritus de los muertos *běkon*. Es así, en todo caso, que esta doble pertenencia era recordada cantada por un *ngěngañ* y un intérprete de *mvét* con los Evuzok:

<i>Man ngòn Mesa</i>	Hijo de una hija de Mesa
<i>Man ngòn Běkon</i>	Hijo de una hija de los Aparecidos
<i>Man ngòn Nyoń</i>	Hijo de una hija del río Nyoń
<i>Man ngòn nnyia měyòń</i>	Hijo de una hija del límite entre los dos países
<i>Ambělě ngań aně dzom a Běkon</i>	Posee un <i>poder</i> que viene de los Aparecidos
<i>Měbo mědzogo emò</i> ¹⁷⁴	Sus pies están en el mundo de los vivos.
<i>Nlo odzogo a Běkon</i>	Su cabeza está con los Aparecidos.

Es en esta imagen que pueden resumirse las *mil caras* del bardo.

¹⁷⁴ Forma abreviada de la antigua fórmula *emò-minlań*, usada para designar el mundo de los vivos en oposición al mundo de los espíritus de los muertos *běkon*; *minlań* es un nominal de la clase 4 (plural) que significa, literalmente « historias ».