

**Jean-Claude MBARGA**

(Universidad de Yaoundé I. Camerún)

## **SOCIOSEMIÓTICA DEL *NKÚL* EN LA CULTURA TRADICIONAL BETI (CAMERÚN)**

A ejemplo del filósofo Descartes quien, a partir del *cogito ergo sum*, afirma la manifestación de la existencia del ser humano a través del pensamiento<sup>1</sup>, también se puede definir al ser humano con respecto a lo idiosincrásico, que puede poner de relieve, en un espacio determinado, el problema de la identidad del hombre en un universo cargado de simbolismo.

Constituye la cultura de un pueblo un signo importante en el seno de la vida social. Según Ola Balogún, se trata de la civilización objetiva, del esfuerzo de adaptación de un grupo humano que usa la naturaleza humana entera (inteligencia, voluntad, sensibilidad, actividades corporales) para proteger al grupo contra grupos similares que intentarían absorberlo, y transmitir a su prole la experiencia global recibida de sus iniciadores<sup>2</sup>. Por eso, observa acertadamente el historiador africano Ki-Zerbo que la cultura es la dimensión más inmediata, más importante de la independencia. No hay nación consciente sin cultura nacional<sup>3</sup>.

Así pues, como elemento de identificación de un grupo social determinado, aparece la cultura como una entidad compleja que abarca la lengua, la economía, los conocimientos (técnicos, artísticos, literarios, etc.), y las costumbres que rigen las relaciones entre individuos y grupos. Tendremos la oportunidad de comprobarlo a través del estudio del *Nkúl* en el seno de la vida social del grupo étnico Beti en Camerún. Pero

---

<sup>1</sup> Véase Descartes, *Discurso del método*, Madrid, Mediterráneo, 1989.

<sup>2</sup> Véase Ola Balogún, H. Aguessy y P. Diagne, *Introduction à la culture africaine*, Paris, UNESCO, 1977, p. 30.

<sup>3</sup> Véase J. Ki-Zerbo, en *Le Nouvel Observateur* del 25 de enero de 1967. Remito también a *L'Identité culturelle camerounaise*, Yaoundé, 1985.

antes de entrar en el meollo del asunto, no sería dato perdido presentar brevemente este país.

Camerún es un país de África Central con 10 provincias; tiene 13 millones de habitantes, más de 250 lenguas locales y 2 lenguas oficiales (el francés y el inglés). Es uno de los rarísimos países bilingües del mundo, y tiene más de 250 grupos étnicos y más de 400 tribus. Son los siguientes los grupos étnicos más importantes: los *Peulh*, *Tupuri*, *Arabe Choa*, *Kotoko*, *Mbum*, *Duru*, *Beti*, *Bamileke*, *Tikar*, *Duala*, *Bakuéri*, *Maka*, *Ndjem*. Constituyen las principales religiones el cristianismo, el islam y el animismo. Se caracteriza Camerún por la unidad en la diversidad, es África en miniatura<sup>4</sup>. El grupo étnico Beti, que se encuentra en la parte forestal meridional del país, lo llama P. Laburthe-Tolra *los señores de la selva*<sup>5</sup>, quizá teniendo en cuenta la etimología del vocablo, ya que *Beti* es el plural de *Nti* que significa Señor, Noble, Hombre libre. Entre otros rasgos de su cultura, tenemos el *Nkúl* que es nuestro punto focal.

La comunicación –si por ello entendemos la transmisión intencional de una información mediante un sistema determinado de señalización es algo imprescindible entre los seres humanos, ya que, como dice Aristóteles, el hombre es un animal social. Para ello, intervienen varias herramientas. En el marco de la comunicación tradicional africana que se especifica por herramientas identitarias de una cultura, he elegido como objeto de estudio un instrumento mediático en el grupo étnico Beti.

La presente comunicación se sitúa en esta perspectiva de demostrar la importancia del *Nkúl* como un objeto cultural que, además de su papel esencial de herramienta de comunicación, constituye un signo de teatralización en la vida tradicional del grupo étnico Beti, con cierta insistencia en su funcionalidad tridimensional que abarca lo informativo, lo lúdico y lo iniciático.

En mi asedio del tema me propongo presentar primero la morfosintáctica del *Nkúl*. Luego lo analizo como una herramienta de comunicación, y como un signo de

---

<sup>4</sup> Para una presentación sinóptica de Camerún, remito, entre otros, a Amou'ou Jam, *Géographie du Cameroun*, Paris, Armand Colin, 1985 ; Jean Félix Loung, *Géographie du Cameroun*, Yaoundé, C.E.P.E.R., 1971; Engelbert Mveng y D. Beling Nkoumba, *Manuel d'Histoire du Cameroun*, Yaoundé, C.E.P.E.R., 1983 ; Engelbert Mveng, *Histoire du Cameroun*, Yaoundé, C.E.P.E.R., 1985 ; A. Suh Nebah, *Géographie moderne du Cameroun*, New Jersey, Ed. Neba, 1987.

<sup>5</sup> Véase P. Laburthe-Tolra, *Les Seigneurs de la forêt*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, y del mismo autor, *Initiation et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur les religions Beti*, Paris, Karthala, 1985.

teatralización en la vida tradicional de los Beti. Termino planteando el problema de la inserción del *Nkúl* en las tecnologías modernas, en la época actual de la mundialización o de la globalización.

## 1. MORFOSINTÁCTICA DEL NKÚL

*Nkúl* es un sustantivo de la lengua Beti que significa literalmente “tambor de llamamiento”. Es a la vez un instrumento de música, una herramienta de comunicación conocida de modo prosaico como el “teléfono africano”. También designa el mensaje que procede del instrumento, y a veces al propio tocador. Se trata de un sólido instrumento de madera vibrante, fabricado a partir de un madero fresco pero maduro de 1,5 m de longitud como máximo sobre 5 a 60 cm de diámetro, y que pesa entre 3 y 50 kilos.

Para obtener el *Nkúl*, se hace una cortadura longitudinal de casi 10 cm en el madero, a partir de la que se escota minuciosamente el madero para abrir una mortaja profunda hacia el interior, lo que permite rebajar las paredes.

De una manera general, son las siguientes las partes esenciales del *Nkúl* (véase el dibujo):

- la cavidad interna semicircular: es la caja de resonancia por excelencia; se llama *abum Nkúl*, es decir literalmente, el vientre del *Nkúl*;
- la cavidad externa longitudinal: es la boca del *Nkúl*, *anyu nkúl*;
- los costados del *Nkúl* o *mevel me Nkúl*;
- los labios del *Nkúl* o *biyaé bi anyu bi nkúl*: en el medio de los labios hay dos pequeños rectángulos separados por un vacío de casi 2 cm, y que constituyen el estrangulamiento o tapón del *Nkúl*, *otat nkúl*. Siempre hay un labio más ancho que otro: el más ancho da el tono grave, lo llaman el labio macho; mientras que el fino, el tono agudo, es el labio hembra.

El *Nkúl* es un idiófono de cuerpo vibrante cuyo sonido se obtiene por percusión; se toca con dos varillas fabricadas a partir de una materia flexible como la rafia. Para una mejor difusión del sonido del *Nkúl*, constituyen unos parámetros importantes: la frescura del aire, la proximidad de un río, las superficies elevadas y el silencio ambiental. Los dos tonos principales del *Nkúl*, el agudo y el grave, pueden dar lugar a

las siguientes combinaciones: agudo/grave, grave/agudo, agudo/agudo, grave/grave. Se obtiene un tono sintético golpeando en ambos labios a la vez, y se puede aumentar la gama de tonos tocando en ambos bordes o en el vientre del *Nkúl*.

El fabricante del *Nkúl* se sirve esencialmente de varias herramientas tradicionales aratorias, de golpeo o perforación. Pero hoy en día, se nota cada vez más el uso de algunos instrumentos modernos de carpintería.

Por lo que se refiere a la técnica del juego, el tocador primero tiene que disponer el instrumento con el labio hembra (tono agudo) hacia él; se sienta sobre un taburete o cualquier asiento que le dispone a una buena altura que le permite estar inclinado hacia adelante, para que cada vez que levanta la cabeza pueda ver todo lo que ocurre enfrente de él. En regla general, la mano derecha es para el labio macho, y la izquierda para el hembra, pero el tocador lo puede invertir en función de su destreza. La velocidad la adopta el tocador en función del tempo del tipo de baile elegido (*bikutsi*, *ozila*, etc.).

La ecotomografía que acabo de realizar da cuenta de cierta antropomorfización del *Nkúl*, que no es gratuita. En efecto, el hecho de que se alude a la boca, al vientre, a los costados, los labios (hembra y macho), significa que en el grupo étnico Beti, el *Nkúl* es un hombre en sí. De ahí por ejemplo el mito según el cual el *Nkúl* representa a un Beti tendido de espaldas, y que presenta sus labios hacia el que le quiere hacer hablar golpeando en ambos batientes<sup>6</sup>. Este fenómeno de antropomorfización viene recalcado también por algunos hechos que se observa en los tocadores. Por ejemplo, es llamativa la actitud de los grandes maestros del *Nkúl* ante el instrumento. En efecto, a veces se entrevistan con el instrumento antes de tocar, susurrándole algunas cosas, y a veces lo acarician. Además, se nota que un tocador que no tiene la palabra fácil es lento en su manera de tocar el *Nkúl*; el tocador locuaz lo es también a través del *Nkúl*, y el tartamudo tartamudea también a través del *Nkúl*. En suma, se diría que hay un fenómeno de translación caracterológica entre el tocador y su manera de tocar. Durante el juego se perciben los estados de ánimo (alegría, tristeza, excitación, vacilación, miedo, etc.); las faltas de lengua, la falta de dominio de la lengua del *Nkúl* constituyen algunos indicios reveladores de la identidad del tocador.

---

<sup>6</sup> Véase Wenceslas Mba, *L'influence de la musique religieuse européenne sur la musique religieuse des Beti, ainsi que ses rapports avec la musique traditionnelle du peuple Beti du Cameroun*, Tesis doctoral, Saarbrücken, 1981, p. 173.

Cabe precisar que cada cual puede tocar el instrumento, excepción hecha del *Nkúl* iniciático o místico; no hay distinción de sexo, ni de edad, y la iniciación al juego del *Nkúl* es democrática, en la medida en que no constituye una coerción ni una selección. El juego del *Nkúl* es, en regla general, el de toda la comunidad, ya que cada uno tiene que descodificar el mensaje.

## **2. EL NKÚL COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN Y COMO SIGNO SOCIAL DE TEATRALIZACIÓN**

En el grupo étnico Beti, el *Nkúl* tiene una importancia tridimensional que abarca lo informativo, lo lúdico y lo iniciático.

### **2.1. La dimensión informativa del *Nkúl***

El *Nkúl* es, ante todo, un instrumento de comunicación. Es el *teléfono* por excelencia de los Beti; constituyen los diversos tonos frases musicales que corresponden a frases de la lengua; los que se iniciaron a este lenguaje codificado, sean adultos, jóvenes o ancianos, entienden el mensaje y lo pueden transmitir<sup>7</sup>.

El *Nkúl* tiene un código que aparece como un traslado de la lengua en forma de lenguaje tamborileado al instrumento. Ahora bien, por mucho que se acerquen los tonos a los sonidos orales, se nota una dificultad limitativa del código. Sin embargo, es el *Nkúl* tan elocuente como un orador, lo que significa que existe una técnica de juego. C. Faïk-Nzuji Madiya la explica diciendo que en el lenguaje hablado, dos hechos impiden toda confusión entre las palabras: la particularidad individual de cada fonema segmentario (vocal o consonante) y el contexto de emisión. En el llamado *lenguaje telemando*, es decir, el que se utiliza en los aerófonos, membranófonos, idiófonos y otras herramientas de comunicación que proceden de la tecnología de los pueblos antes del descubrimiento de las señales eléctricas, todas esas palabras están emitidas en la misma melodía, por eso es difícil identificarlas si vienen transmitidas aisladamente. Por lo mismo, este

---

<sup>7</sup> Véase Jean Marie Bodo, *La musique, instrument privilégié de la liturgie pour la seconde évangélisation du Cameroun*, Paris, Arm, 1992, p. 49.

medio de comunicación recurre a la amplificación, la repetición, las perífrasis estereotipadas, las holofrasas, los nombres de tambores<sup>8</sup>.

El código del *Nkúl* consiste en reproducir la frase melódica hablada en el *Nkúl* por alternancia de los tonos: alto, bajo, alto-bajo, bajo-alto, bajo-bajo, alto-alto. Pero para ser más explícito, a veces uno tiene que recurrir a las imágenes. Por ejemplo, la palabra *ngóman* en Beti designa a la autoridad administrativa desde la época colonial; esta palabra se obtiene con dos golpes, un tono alto y uno bajo. Pero para evitar todo tipo de confusión interpretativa, a esa autoridad le dieron un nombre prosódico, *a woé bot elañ*, es decir, literalmente, « mata a la gente sin razón », en otras palabras, es el opresor. Este nombre prosódico se obtiene realizando la siguiente combinación de tonos: bajo/alto/bajo/alto/bajo.

La estructuración del texto del *Nkúl* se asemeja al arte oratorio de los Beti que se caracteriza por su flexibilidad y su genio<sup>9</sup>, con el exordio, el mensaje y la conclusión. Pero a estos elementos se añade la señal y la identidad o dirección del batería, lo que da lugar a lo siguiente: señal, identidad del emisor, exordio, mensaje y conclusión. A continuación pasamos a examinar cada uno de esos elementos:

- a) *la señal*: desempeña el papel de timbre. Sirve para despertar la conciencia del oyente a fin de que se disponga a recibir la comunicación. Esta señal es el equivalente del timbre del teléfono moderno que siempre anuncia una comunicación. En la audiovisual, el indicativo y el genérico que anuncian el principio del programa asumen la misma función que la señal del *Nkúl*;
- b) *la identidad o dirección del emisor*: responde a la pregunta ¿quién dice? ¿quién anuncia? Es importante, porque desanonima y responsabiliza el mensaje, y de ello depende su credibilidad ;
- c) *el exordio*: aquí se define el campo de aplicación del mensaje que llega, se precisa la categoría de las personas implicadas, la naturaleza del anuncio. En general, puede

---

<sup>8</sup> Véase C. Faik-Nzuji Madiya, «Modes de transmission, de circulation et de conservation des œuvres orales», en *Littératures orales de l'Afrique Contemporaine : approches théoriques et pratiques*, Actas de coloquio, Universidad de Guelph-Canada, Universidad de Yaoundé, 1995.

<sup>9</sup> Véase Jean Mbarga, *L'art oratoire et son pouvoir en Afrique : le cas des Beti du Cameroun*, Yaoundé, St Paul, 1997, p. 51. También remito a Théodore Mayi Matip, *L'univers de la parole*, Yaoundé, Editions Clé, 1983.

ser un mensaje para todos, una alarma, una reunión o un simple ejercicio. Algunos ejemplos de exordio :

- mensaje para todos : *Bot bése bése bése bése*, literalmente, « los hombres todos, todos, todos, todos », es decir, Aviso a todos ;
- mensaje destinado a todas las mujeres: *Ayoñ binenga bése bése bése bése*; literalmente, «el pueblo de las mujeres todas, todas, todas, todas », es decir, Aviso a todas las mujeres ;
- mensaje triste: *Abé abé abé abé*, literalmente, «malo, malo, malo, malo», es decir, mala noticia;
- mensaje de alarma: *mí kálga mí kálga mí kálga*, literalmente, Atención, atención, atención;

d) *el mensaje propiamente dicho*: constituye el meollo del anuncio tamborileado; es explícito, detallado. Dado que lo puede desarrollar el emisor como quiera, y habida cuenta de la espontaneidad con que alguien que domina el *Nkúl* descodifica el mensaje, fácilmente se deduce la conclusión, y a veces uno se divierte tras recibir el mensaje.

A modo de ilustración, he aquí un texto relativo a una cita ordinaria:

	<b>Atiñ</b>	<b>La cita</b>
1	<i>Kíndín, kíndím, kíndím</i>	Señal de anuncio
2	<i>Kelé à zaáñ áfan</i>	Vete al fondo de la selva
3	<i>Kelé à zaáñ áfan</i>	Vete al fondo de la selva
4	<i>Ndómán Mbarga</i>	Hijo de Mbarga
5	<i>Kelé à zaáñ áfan</i>	Vete al fondo de la selva
6	<i>Man Mvóg'Amug</i>	Del clan Mvóg'Amug
7	<i>Nnomo Ndi</i>	Nnomo Ndi
8	<i>Ma kat Ndómán Ndi náa</i>	Al hijo de Ndi le anuncio que
9	<i>Atiñ bí ngá lík</i>	La cita concluida
10	<i>A pkén ya</i>	Es para hoy
11	<i>Atiñ bí ngá lík</i>	La cita concluida
12	<i>A pkén ya</i>	Es para hoy
13	<i>Ye wa wóg</i>	¿Me entiendes?

En este texto se observa lo siguiente:

- el n°1 es la señal de anuncio, es decir, el timbre ;
- los n°s 2,3 y 5 constituyen la identidad del autor en lenguaje codificado ;
- el n° 7 es el exordio que permite saber que se trata de un mensaje personalizado ;
- los n°s 8, 9, 10 11 y 12 constituyen el mensaje propiamente dicho ;
- el n° 13 es una conclusión cuya forma interrogativa requiere una respuesta del destinatario.

En el grupo étnico Beti, el *Nkúl* asume la telecomunicación, el transporte y la difusión de cualquier tipo de información, y con la más grande exactitud. Por lo general, además de los anuncios sencillos, hay mensajes de alegría o de tristeza.

- a) *Foé ôlún* o *el mensaje de tristeza*: puede ser un anuncio fúnebre, un aviso de robo, de rapt, fuga, accidente o guerra. He aquí un caso de aviso de guerra :

<i>Mí kálga mí kálga mí kálga</i>	Atención
<i>Mot te k'áfan etám</i>	Que nadie se vaya a solas a la selva
<i>Mot te k'áfan etám</i>	Que nadie se vaya a solas a la selva
<i>Mí wulugu nsámbá</i>	Que se vayan juntos
<i>Bébèe bébèe bébèe</i>	Dos a dos
<i>Ye mí awóg</i>	¿Me entienden?

El caso siguiente que presento es un anuncio fúnebre:

*Nkúl Awú*

*Aviso de fallecimiento*

<i>Keñ-keñ-keñ</i>	Señal de anuncio
<i>Ma Mbala món Mbarga</i>	Yo, Mbala hijo de Mbarga
<i>Essama món Afana</i>	Essama hijo de Afana
<i>Aá ntoya ve mó mé bá</i>	Tiene los brazos cruzados
<i>A toé</i>	En el pecho
<i>A à ntoya mbim</i>	Es un cadáver
<i>A né dzomolo dzomolo</i>	Con el cuerpo sin vida, sin vida
<i>Dzomolo</i>	Sin vida



Por regla general, se llaman a todos los mensajes de carácter grave *ebañ*, es decir, el proyectil. El *ebañ* es diferente de los demás mensajes porque se ejecuta con mucha precipitación y excitación, lo que refuerza su carácter de urgencia.

b) *Foé mintag* o *el mensaje de alegría*: puede ser un aviso de parto, *Nkúl ábié*, o de matrimonio, *Nkúl alúg*. Un ejemplo :

***Nkúl Alúg***

**Aviso de matrimonio**

<i>Kíndín, kíndím, kíndím</i>	Señal de anuncio
<i>Ma Mbarga yaá nloñ</i>	Yo, Mbarga el del río
<i>Essama món Mbarga</i>	Essama hijo de Mbarga
<i>A ye lúg é sondo aá zu</i>	Se casa el domingo próximo
<i>Ye mí awog</i>	¿Me entienden?

**2.2. La dimensión lúdica del *Nkúl***

«La vida es un teatro en que cada uno entra en escena para desempeñar su papel », decía Shakespeare. Este dicho memorable se comprueba en el grupo étnico Beti, en que el *Nkúl* aparece como un verdadero instrumento de teatralización.

Constituye la diversión un componente esencial en la vida de los Beti, a través del baile o del juego relacionado con el deporte. Es el momento de la fiesta, o la culminación de la *agoracracia*, es decir, en palabras de Jean-Paul Gourevitch, la ocupación del espacio público por una muchedumbre<sup>10</sup>.

**2.2.1. *El Nkúl del baile.***

En el grupo étnico Beti, el baile, el canto y la música forman un trinomio indisoluble. En una orquesta tradicional, el *Nkúl* desempeña un papel fundamental, al lado del tambor largo, *mbê*, del tambor corto, *ngom*, y de las castañuelas, *ñas*. En la

<sup>10</sup> Véase Jean-Paul Gourevitch, *La propagande dans tous ses états*, Paris, Flammarion, 1981.

mayoría de los bailes, hay tres *Minkúl* (el plural de *Nkúl*), cada uno con una función precisa (y aquí, con el vocablo *Nkúl* se designa indistintamente el instrumento o el tocador). Así tenemos:

- el *món Nkúl* o *Nkúl-hijo*: toca de modo invariable la misma frase musical, mantiene y determina la cadencia del estilo de baile que se quiere ejecutar. Es el más pequeño ;
- el *nyíá nkúl* o *Nkúl-madre* : también mantiene la cadencia, pero tiene algún margen de libertad ornamental a través del solo, el canto o el contracanto;
- el *nnóm Nkúl* o *Nkúl-macho*: es el maestro a quien escuchan los bailadores, les habla, les da órdenes. Es el verdadero maestro de ceremonias. Llama a cada bailarador por su apodo, le critica, le impone una actitud, un paso que ejecutar, una tregua o una interrupción total. Así, tenemos por ejemplo las siguientes intervenciones:

<i>Bisíé bí ntáñán</i>	Trabajo del blanco [es un apodo]
<i>Tébégé tételé</i>	Levántate
<i>Za'á wa súbu</i>	Acércate
<i>Kúmbúgú</i>	Inclínate
<i>Tébégé</i>	Pausa
<i>O bebege móñyoñ</i>	Mira a tu compañero
<i>Tegé nkuk</i>	Vibra el torso
<i>Kelé tobo así</i>	Siéntate

Cabe precisar que no todas las orquestas tienen tres *Minkúl*. Las hay con dos, el *Nkúl-hijo* y el *Nkúl-madre*. En este caso, el *Nkúl-madre* desempeña el papel del *Nkúl-macho*. Estas denominaciones humanas de los diversos tipos de *Nkúl* de baile recalcan la antropomorfización del instrumento.

Hay dos tipos esenciales de bailes: los bailes sencillos y los bailes iniciáticos<sup>11</sup>.

- a) *los bailes sencillos*: por ello se entiende todos los bailes no supeditados a un ritual, o a una iniciación mística. Su aprendizaje es simple, dado que su meta es la pura diversión, la alegría y la liberación. Implican a todos los bailadores, buenos o malos. Sin embargo, los tocadores del *Nkúl* siempre se eligen entre los más hábiles, pues, ningún regocijo es posible sin buenos instrumentistas. Como bailes sencillos famosos, hay por ejemplo el *Ozila*, el *Menganá*, el *Bikutsí*.
  
- b) *los bailes iniciáticos*: constituyen el momento de la *teatrocracia*<sup>12</sup>, es decir, el momento en que el pueblo Beti hace alarde de su potencia mística a través del espectáculo. Cabe precisar que los *Minkúl* no son ritualizados, en el sentido de que no se reserva ningún instrumento para ocasiones particulares. En cambio, sólo la ceremonia puede ser sagrada, en cuyo caso todo el entorno se sacraliza también: los instrumentos, los tocadores, los cantos y los demás actantes. El acceso es libre para los espectadores, pero sólo los iniciados pueden expresarse cantando, bailando o tocando. Entre otros bailes iniciáticos, hay el *Só*, el *Esáni* (el baile de los muertos), el *Bisima* (el baile de curación).

Hay ritos para los iniciados, y de una manera general, se trata de una práctica ruda del *Nkúl*, las escarificaciones, y el sueño letárgico cercano a la muerte.

- La práctica ruda del *Nkúl*: se impone una duración de juego bastante larga, de casi tres horas seguidas repartidas en varias sesiones el mismo día.
- Las escarificaciones en las muñecas, los hombros, los codos, seguidos por los masajes con una serie de hierbas selectas, constituyen el final de una faena semanal.

---

<sup>11</sup> Véase Ministère de l'Éducation, de la Culture et de la Formation professionnelle, *Danses du Cameroun*, 2a edición, Yaoundé, 1971, p. 11. También remito a M. S. Eno Belinga, *Littérature et Musique populaire en Afrique Noire*, Paris, Imprimerie Cujas, 1966 ; J.M. Essomba, *L'Art africain et son message. Etudes et Documents africains*, Yaoundé Editions Clé, 1985 ; Jean Baptiste Obama, «Du folklore grégorien au tam-tam africain», en *Afrique Documents*, Yaoundé, 1<sup>er</sup> Cahier, 1996.

<sup>12</sup> Tomo este término de Georges Balandier, *Pouvoirs sur scènes*, Paris, Balland, 1992. Véase también Harold D. Laswell, «Politics : who gets what, when, how ?», en *Communications of ideas*, New York, Harper, 1948.

- El sueño letárgico es la última etapa de los neófitos, se trata de una especie de coma iniciático, una verdadera estancia en el reino de los muertos. Durante el sueño, el neófito encuentra a algunos antepasados suyos que le abren los ojos ante el *Nkúl* que tiene una potencia del verbo que crea. Así es cómo se llega, por ejemplo, a desencadenar una lluvia, un incendio, o la crecida de un río, a alejar algunas epidemias que perjudican a los nenes o al ganado. El *Nkúl* místico se dirige a los antepasados de los infiernos. Cuentan algunos iniciados que los antepasados a veces contestan cuando aceptan las solicitudes y las peticiones.

Existen algunos bailes místicos como son los bailes de curación, divinación o acercamiento a las fuerzas del cosmos, o del otro mundo. En este caso el *Nkúl* desempeña el papel de medium de intercesión entre los vivos y los muertos. Así por ejemplo, durante el baile fúnebre *Esáni*, el *Nkúl* anuncia a los muertos que un muerto sigue el camino hacia su reino, y que se debe constituir un comité de acogida del recién llegado. Lo veremos con más detalles en el marco de la dimensión iniciática del *Nkúl*.

El *Nkúl* de baile se ejecuta en todos los sectores de la vida nacional, en la vida civil, la política y la religión. En la vida civil, se toca en varias celebraciones (matrimonios, nacimientos, funerales, etc.). El hombre político se sirve de él para su propaganda en los mítines populares. El fenómeno de la inculturación se observa en algunas religiones cristianas como el catolicismo y el protestantismo, a través de la introducción de la música tradicional en que el *Nkúl* aparece como un instrumento primordial.

### **2.2.2. El Nkúl del juego**

Se fundamenta el juego puro en los encuentros deportivos. Hay dos juegos esenciales: el *Mesiñ* o lucha del cuerpo a cuerpo, y el *Njek* o juego de destreza.

#### **a) El Mesiñ**

En el *Mesiñ* o lucha del cuerpo a cuerpo, el *Nkúl* tiene dos funciones fundamentales. Primero, sirve de intermediario y coordina las negociaciones entre los equipos que desean enfrentarse. A través del *Nkúl* se solicita a un clan para un partido

de *Mesiñ*, y se recibe una respuesta, favorable o negativa<sup>13</sup>. Luego, durante el enfrentamiento de los atletas, el *Nkúl* asume el reportaje, a veces con discursos de ánimo, comentarios irónicos o moralizadores. Un ejemplo de texto del *Nkúl* de lucha:

<i>Kili kili kili kili kili</i>	Señal de anuncio
<i>Mesiñ tege ya dzó mímbú</i>	No importa la edad
<i>Mesiñ mé ne ve ngul</i>	Lo que cuenta es la fuerza
<i>É mot aá kuú mbek</i>	Que el que ha caído
<i>A kódóge así</i>	Se levante

#### b) *El Njek* o juego de destreza

Reúne en un estadio de casi 50 m de longitud a dos equipos. Uno de los dos equipos tiene frutas salvajes del tamaño de un balón de *handball*, llamadas *Njek*. El otro equipo tiene azagayas. El juego consiste en alcanzar con las azagayas esas frutas que vigorosamente lanzan los que las llevan. Y como en el caso de la lucha cuerpo a cuerpo, el *Nkúl* tiene dos funciones esenciales. Primero, sirve de intermediario y coordina las negociaciones entre los equipos que desean enfrentarse. A través del *Nkúl* se solicita a un clan para un partido de *Njek*, y se recibe una respuesta, favorable o negativa. Luego, durante el enfrentamiento de los atletas, el *Nkúl* asume el reportaje, a veces con discursos de ánimo, comentarios irónicos o moralizadores.

### 2.3. La dimensión iniciática del *Nkúl*

En África la iniciación a las tradiciones se hace en forma de enseñanza elitista, de modo secreto, fuera del alcance de los profanos. A pesar de ello, a veces hay manifestaciones concretas de lo urdido en secreto. Por lo mismo, me voy a limitar a lo asequible, es decir, los efectos, dado que las causas, por su irracionalidad, constituyen un verdadero quebradero de cabezas para el neófito. Insistiré en la comunicación ritual y mística, el *Nkúl* de los muertos y de los aparecidos, y el *Nkúl* de los genios y de los espíritus.

<sup>13</sup> Esto lo corrobora J. L. Njemba Medu, *Kalate Nnanga Kon*, Ebolowa, Imprimerie Hasley, p. 38.

### 2.3.1. *La comunicación ritual y mística*

Se trata de una comunicación mediante el *Nkúl* y con un código que no es común a todos. A veces la lengua es incomprensible o no es común a todos; otras veces, el emisor se limita a sonidos espaciados, sacados de un solo labio del *Nkúl*, macho o hembra. Este tipo de comunicación sólo lo realizan tocadores particulares, a saber, los iniciados cuyo dominio del mundo místico es innegable. Este mundo lo exploran los iniciados –según afirman ellos mismos– en beneficio de los habitantes del mundo real.

Como para afirmar la existencia del *Nkúl* místico, se apoyan los Beti en varios proverbios como los siguientes: *evú te wók nkúl ngbèl*, traducción, «el iniciado es muy sensible al llamamiento del tambor místico»; *Bod bése béne mvóg á bekón*, traducción, «todos los hombres son mortales».

### 2.3.2. *El Nkúl de los muertos y de los aparecidos*

En la concepción africana de la existencia, los muertos no han muerto<sup>14</sup>, como diría Birago Diop. Están allí, alrededor de la casa, en los elementos inertes o vivos de la naturaleza. Más atormentadora todavía es la creencia en la reencarnación en los africanos que afirman que existe una especie de comercio ida y vuelta entre el mundo de los muertos y el de los vivos<sup>15</sup>.

En el grupo étnico Beti, el *Nkúl* fúnebre que anuncia un fallecimiento a las poblaciones se dirige también a los muertos. En el baile *Esáni* que es un rito funerario, un *Nkúl* específico anuncia a los muertos el nombre del recién fallecido, así como las circunstancias de su muerte. Además, este *Nkúl* pide a los primeros muertos que preparen el camino al recién llegado, así como las modalidades de acogida al difunto, cuando lo merece. A este respecto, aclara P. Laburthe Tolra que el baile *Esáni* constituye unas ordalías, al mismo tiempo que una pantomima guerrera que recuerda las hazañas del difunto, achacándole la culpa de su muerte y reafirmando la victoria de su linaje sobre la muerte. Sólo se baila el *Esáni* cuando muere un jefe de familia. Cuando

---

<sup>14</sup> Véase Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba, ...*; Soundjock Soundjock, *Orange des Tropiques*, Yaoundé, C.E.P.E.R., 1989.

<sup>15</sup> La creencia en este fenómeno no es exclusiva de los Beti. Se puede observar también por ejemplo en los Igbo y los Yoruba del Nigeria. Véase Chidi Maduka, «Literary imagination», en L. M. Ongoum e Isaac Tcheho, *Littérature orale de l'Afrique contemporaine. Approches théoriques et pratiques*, Yaoundé, 1989.

casi todo el mundo ha llegado y está sentado alrededor del patio, dejando un espacio vacío importante reservado a los aparecidos venidos a buscar al difunto, cuatro ancianos se colocan hacia la entrada del pueblo con troncos de una planta mística adivinatoria, el *Odzom*, en la mano<sup>16</sup>.

En las tribus *Etón* y *Ewondo* del grupo étnico Beti, se relata que durante la novena se llama al difunto por su apodo codificado en el *Nkúl*, luego se echa cereales alrededor de su tumba y más lejos. Entonces desde la selva llegan pájaros tan gordos como el pollo que se ponen a picotear granos. Entonces prorrumpen gritos de alegría, dado que se interpreta este fenómeno como una respuesta positiva del difunto. En otros casos, no hay esta respuesta, entonces se busca el daño causado por el difunto cuando vivía, y este daño lo tienen que reparar. Entonces se vuelve a organizar la ceremonia de novena, inmediatamente o tras investigar sobre la vida del difunto.

### **2.3.3. *El Nkúl de los genios y de los espíritus***

En la cultura Beti, el mundo invisible constituye una realidad innegable, está poblado por diversos seres. Hay por ejemplo: Dios, el Creador de los hombres, y ser supremo, pero demasiado alto para el hombre; los genios y los espíritus, bienhechores o malhechores. P. Laburthe Tolra considera a los genios como fuerzas peligrosas que hace falta dominar o contra las que uno tiene que protegerse<sup>17</sup>.

Tiene dos objetivos el *Nkúl* de los genios y de los espíritus: la solicitud de socorro a las fuerzas cósmicas para una ayuda puntual, y la curación mística.

- a) *La solicitud de socorro a las fuerzas cósmicas*: cuando se anuncia una tormenta, una tempestad, una lluvia devastadora o perturbadora de una ceremonia importante, se puede tocar el *Nkúl* para desorientar esas manifestaciones de la naturaleza. Por lo general, es el menor de edad quien se encarga de tocar. A veces, también se puede desencadenar una lluvia torrencial o una tormenta voluntariamente a partir del mensaje del *Nkúl*.

---

<sup>16</sup> P. Laburthe Tolra, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun*, citado, p. 192.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

b) *La curación mística*: es obra de los genios. El curandero no es sino un intercesor ante los genios, y para acceder a ellos, el *Nkúl* pone en trance a los ayudantes del curandero, y a veces al curandero él mismo, luego todos se ponen en contacto con las fuerzas invisibles que les *abren los ojos* ante las plantas terapéuticas. Durante las sesiones de curación, el *Nkúl* desempeña el papel de medium entre las fuerzas invisibles y los actantes de la curación. Por eso, está prohibido interrumpir el *Nkúl* para no correr el riesgo de cortar el contacto con las fuerzas tutelares. Incluso la farmacopea tradicional nunca se separa del *Nkúl*.

Hay textos especiales de curación mística; el curandero elige entre ejecutarlos a través del lenguaje tamborileado del *Nkúl* o recitarlos en voz baja o interiormente.

Un ejemplo:

<i>Ma fit wa</i>	Yo te aniquilo, tú
<i>To ngó ne ngul a né dzé</i>	Cualquiera que sea tu potencia
<i>Abé áse o ngá bo kala</i>	Que todo el mal que hiciste a Fulano
<i>A dúgán ábe wa</i>	Se vuelva en contra tuya
<i>Kala te à bo mvuái</i>	Que Fulano recobre su salud
<i>Kala te ayi mvuái, aá biyií mvuái</i>	Fulano solicita su salud, y ya la tiene

A la hora de dar punto final a este estudio, cabe afirmar que, como instrumento de comunicación, el *Nkúl* en su tridimensionalidad es un signo importante en el seno de la vida social del grupo étnico Beti. Y mientras el Beti respete la visión del mundo de sus antepasados basada en la creencia en lo visible y lo invisible, mantendrá el *Nkúl* su doble importancia de instrumento ordinario y místico.

Sin embargo, a principios del tercer milenio, nos encontramos en la época de la mundialización o de la globalización caracterizada por cierto darwinismo tecnológico en que lo moderno modula, aniquila o devora simplemente lo antiguo. De modo que forzosamente, la concepción tradicional del *Nkúl* no puede y/o no debe quedarse estática, a pesar de algunas reticencias conservaduristas. El *Nkúl* tiene que abrirse al mundo, a través de las nuevas tecnologías de comunicación, la audiovisual y el Internet, que pueden contribuir a su vulgarización y a su modernización.



Hay varias propuestas a este respecto. Por ejemplo, según algunos investigadores cameruneses, el sonido del *Nkúl* se puede captar y explotar en el ordenador, y así ya no se tocaría con varillas, sino con un teclado asociado a un sistema de resonancia. Otros afirman que se puede adaptar el auténtico *Nkúl* a un ordenador con un sistema de toma de sonido, para obtener redobles de un *Nkúl* auténtico. También se dice que uno puede valerse de otra materia que la madera para fabricar el *Nkúl*, pero en este caso cambiaría su forma, además de que se puede miniaturizar el instrumento.

En definitiva, cabe afirmar que el *Nkúl*, tradicional o ya modernizado en el futuro, siempre recordará al Occidente, como dice Jones LeRoi a propósito de los negroamericanos, que el negro vino de África y no de la Universidad de Howard<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Véase Jones LeRoi, *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1968, p. 30.