

Semba y rumba - construyendo ritmos y expectativas en dos novelas africanas*

**Ineke Phaf-Rheinberger, Universidad Humboldt de Berlín
rheinberger@mpiwg.de**

Resumen

En este artículo se analiza la función de la música popular en dos novelas africanas: *Photo de groupe au borde du fleuve*, de Emmanuel Dongala, de Congo; y *O reino das casuarinas*, del angolano José Luis Mendonça. Los autores retratan la situación postcolonial en sus países respectivos en relación con la música popular del año 1950, de acuerdo con el deseo de cambiar el status político colonial. Utilizan los ritmos del semba y de la rumba para indicar el contraste entre las románticas expectativas originarias y la realidad contemporánea.

Palabras claves

Música popular, escenificación postcolonial, corrupción, sensibilidad lingüística, estrategias de cohesión interna.

Semba and rumba - Constructing rhythms and expectations in two African novels

Abstract

In this essay, the function of popular music is analyzed in two novels: *Photo de groupe au bord du fleuve*, by Emmanuel Dongala, from Congo, and *O reino das casuarinas*, by the Angolese José Luís Mendonça. These authors portray the postcolonial situation in their respective countries, in relationship with the popular music of the 1950, when the movement for independence emerged. They apply the rhythms of samba and rumba to indicate the contrast among the original romantic expectations and contemporary reality.

Keywords

Popular music, postcolonial performance, corruption, linguistic sensibility, strategies of inner cohesion.

* Recibido: 1º de octubre de 2015 / Aceptado: 16 de noviembre de 2015.

Artículo presentado como conferencia durante estadía académica en la Universidad de Valparaíso financiada por el CDHACS-UV.

Introducción

Semba y rumba son ritmos que lograron ser conocidos a gran escala en las décadas de los 1950 y de 1960 en Congo y Angola. En aquel momento, floreció una industria musical con estudios de grabación y centros de distribución de discos en Kinshasa, la capital de la República Democrática de Congo, el anterior Zaire, atrayendo a artistas de dentro y fuera del país. La música del Caribe y de América Latina era escuchada en la radio, lo que explica que, cuando Wendo Kolosoy (1928-2008) lanzó su rumba más famosa, Marie-Louise, en 1948, sobre un amor prohibido, su éxito fue instantáneo. Kolosoy se convirtió en un músico de mucha popularidad, trabajando durante años en un ferri de pasajeros que navegaba por el río Congo desde Kinshasa hasta Brazzaville, la capital de la República Popular de Congo, ubicada en la otra orilla, atravesando sin problemas la frontera entre ambos países.

Las transmisiones radiofónicas y los discos también llegaron a Angola, país en el cual la música semba está identificada principalmente con el grupo Ngola Ritmos, fundado en aquella misma época y que experimentó con la angolanidade. Los integrantes de este grupo eran Carlos “Liceu” Vieira Dias, Nino Ndongo, Amadeu Amorim, Zé Maria y Fontinhas, músicos ambulantes que tocaban en las calles y los barrios de Luanda. Liceu, primero, había formado parte de una agrupación de samba brasileña y, sobre esta base, compuso otras variantes rítmicas, de acuerdo con sus conocimientos de la música producida en las regiones más lejanas del país. En su caso, la canción paradigmática era “Muxima”, palabra Kimbundu que significa corazón y que es el nombre de la Virgen de Muxima o de Concepción, cuya iglesia al borde del río Kwanza es objeto de una gran peregrinación anual. El texto de “Muxima” alude a la leyenda según la cual, si eres una bruja, caes muerta al entrar en ese edificio de Dios.

Los ritmos de la rumba y el semba, epistémicos para una época histórica de conscientización anti-colonial, se fueron formando a través del Atlántico, entre África y América. No se sabe con exactitud cuándo y dónde nacieron, pero sí es cierto que, con el auge de la tecnología audio en Congo y Angola, acompañaron de una manera decisiva el deseo por el cambio político. El semba de Ngola Ritmos se distingue de la samba de Brasil, así como la rumba congoleña de Papa Wembo se diferencia de la rumba cubana. Kolosoy, el “Padre de Soukous”, fue amigo de Patrice Lumumba, el primer ministro de la República del Congo, asesinado en enero de 1961. A partir del golpe de estado de Mobutu en 1965, Kolosoy comenzó a mantener distancia de la política congoleña, pues no quería ser apologetico del poder estatal. Los miembros de Ngola Ritmos estaban comprometidos con la política anticolonialista y algunos de ellos estuvieron encarcelados en el campo de concentración de Tarrafal, en Cabo Verde, durante varios años.

La instrumentalización y las melodías han sido objetos de estudio durante mucho tiempo por parte de musicólogos y antropólogos. Jesse Samba Wheeler presenta varios aspectos de la rumba en el ensayo “Rumba Lingala as Colonial Resistance” (2005) y Marissa Moorman, en *In tonations: a Social History of Music and Nation in Luanda* (2008), discute las diferentes etapas de la música popular de Luanda en su camino a la independencia.

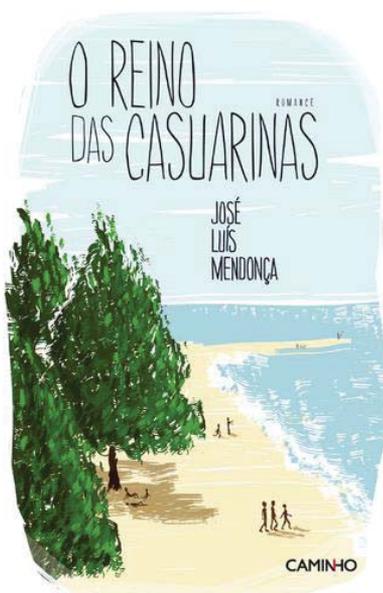
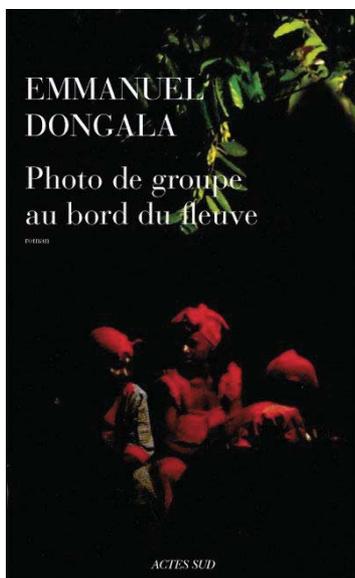
En este artículo enfocaré las referencias a ambos géneros musicales existentes en textos literarios publicados en forma reciente y cuyas estrategias comunitarias se desarrollan alrededor de estos motivos melódicos. En *Photo de groupe au bord du fleuve* (Foto de grupo al borde del río, 2010), Emmanuel Dongala recuerda la canción “Marie Louise”, diálogo musical en torno a la extraordinaria atracción suscitada por una mujer, situándolo en la contemporaneidad de un país sin nombre en África. Por su parte, en *O reino das casuarinas* (El reino de las casuarinas, 2014), de José Luis Mendonça, se celebra la memoria musical en Luanda, la capital de Angola, en los años setenta y ochenta del siglo pasado¹. En ambos casos, aquellos ritmos conmemoran las grandes expectativas románticas asociadas al cambio del sistema político. Ahora, muchos años después en el período post-colonial, estas expectativas se encuentran defraudadas por un estado burocratizado que muestra una corrupción galopante.

Construcción de grupos y escenificación

Dongala usa su voz como narrador para entrar en diálogo con un tú, su protagonista-mujer, una picapedrera. Ella trabaja en una cantera con catorce otras mujeres, todas ellas responsables de mantener solas a sus hijos biológicos o adoptivos y todas ellas víctimas de la violencia doméstica, la guerra, la infidelidad de sus maridos, la infección con VIH y otras calamidades personales y cívicas. Una de ellas, Méré(ano) Patino, suele escuchar todos los días las noticias en la radio, enterándose de esta forma de lo que ocurre en el mundo y en África en particular. El autor reproduce los textos de estas noticias en un tamaño de letra más pequeño, dando así a conocer al lector que estamos en el año de las opulentas celebraciones del octogésimo quinto aniversario de Robert Mugaba, el presidente de Zimbabwe, en 2009. Al interpretar las noticias radiofónicas, Méré empieza a entender algunos de los mecanismos de funcionamiento del mercado financiero. Los precios bajan y suben de acuerdo con la demanda nacional o internacional. Es así como, cuando la radio le informa que el gobierno de su país planifica construir un gigantesco aeropuerto en las cercanías de su lugar de trabajo, Méré desarrolla una estrategia. Debido a su talento como organizadora y a su capacidad

¹ La República Democrática del Congo en 1960; la República del Congo o Congo-Brazzaville en 1960; la República de Angola en 1975.

retórica, ella es la jefa del grupo de picapedreras, instruyendo a las mujeres para que no vendan las piedras a sus usuales precios bajos, con la esperanza de que los compradores –dada la gran exigencia de piedras que tiene el aeropuerto– les ofrecerán precios más altos, determinados por ellas mismas. A lo largo de la narración, se describen los diferentes obstáculos que aparecen en el camino hasta que, finalmente, el grupo logra alcanzar la meta fijada y usar el dinero para invertirlo en proyectos propios.



En cambio, los objetivos del grupo construido en *O reino das casuarinas* no son de naturaleza financiera. En este caso, se trata de siete personas que tienen una enfermedad mental, una amnesia auto-adquirida, dentro de un país en guerra. Mendonça rememora los diez años que corren entre el 27 de mayo de 1977 y el 27 de mayo de 1987. La fecha del 27 de mayo constituye un hito histórico en Angola. Ese día, en 1977, hubo un intento de golpe de estado contra el gobierno de Agostinho Neto, el primer presidente del país, intento durante el cual hubo miles y miles de muertos. Con el paso del tiempo, este evento se fue convirtiendo en un tema tabú, intocable en el espacio público, de manera que lo verdaderamente ocurrido en él permaneció sin ser conocido. La novela de Mendonça toca este tabú por primera vez desde la literatura. El personaje principal narra su vida en retrospectiva en primera persona, usando su nombre de guerra, Nkuku. De acuerdo con la trama, en el mes de marzo de 1987 se reencuentra en la calle con un antiguo camarada del ejército con quien había perdido contacto a partir de la

legendaria fecha del 17 de marzo de 1977. Nkuku observa que, ahora, este personaje llamado Primitivo –también es su nombre de guerra– convive con otras seis personas en una república utópica, fundada por ellos mismos, con leyes y costumbres propias, bajo los árboles de las casuarinas.

Es obvio que las puestas en escena de cada novela son muy diferentes entre sí. En primera instancia, la descripción de las mujeres de Dongala recuerda la novela *The group* (El grupo)² de Mary McCarthy (1989), un libro icónico publicado en 1963 en el que la autora norteamericana retrata con mucha precisión la apariencia y el carácter de cada uno de sus personajes, ex alumnas de un colegio elitista, el Vassar College. A su vez, Dongala presenta a un grupo conformado por mujeres que tienen distintos niveles educativos, pero que, por necesidad económica, están unidas en torno al trabajo bastante duro y humilde que realizan en la cantera. Para ellas, sin embargo, cuidar de su cuerpo es una de las principales ocupaciones cotidianas. Cuando están picando las piedras, las mujeres llevan trajes simples, sucios y poco elegantes. Pero después del trabajo, toda su apariencia cambia. Descansan, se bañan y se ponen otros vestidos para poder presentarse en público como personas decentes. La descripción de una de ellas es muy elocuente con respecto a este detalle del estilo narrativo de Dongala:

[...] sin duda, Ossolo es la más bella. La belleza de una mujer descansa muchas veces en criterios conocidos, por no decir en clichés, pero, con Anne-Marie Ossolo, sucedía algo diferente. Su piel negra de terciopelo, el airecito provocador que le daban a su sonrisa sus labios graciosos y bastante carnosos, sus cabellos naturalmente abundantes, que se dejaban peinar muy fácilmente sea en largas trenzas, sin necesidad de extensiones con mechones artificiales, sea muy sencillamente, tirados hacia atrás y anudados con un elástico para caer en la nuca en una cola de caballo, todo esto le confería una estética única (Dongala, 2010: 38-39).³

También destaca el lenguaje corporal en la novela de José Luís Mendonça. Los integrantes de la república utópica son una mujer, la reina Eutanásia, y seis hombres: Primitivo, Povo de Volvo, Profeta, Katchimbamba, Razão da Cruz Vermelho y Pam. Cada uno de ellos representa experiencias asociadas, respectivamente, al MPLA (Movimiento Popular de Liberación de Angola), la UNITA (Unión de la Independencia de Angola), el FNLA (Frente Nacional de Liberación Angolana), la Iglesia o la violación militar. Su manera de vestir y comportarse es extraordinaria y, para

² La primera edición es de 1963, siendo filmada la película en 1966.

³ [...] Ossolo est certainement la plus belle. La beauté d'une femme souvent repose sur des critères entendus, voire des clichés, mais, avec Anne-Marie Ossolo, c'était différent. Sa peau noire veloutée, le petit air provocateur que donnaient à son sourire ses lèvres bien charnues et légèrement retroussées, ses cheveux naturellement abondants qui se laissaient aisément coiffer soit en tresses longues sans besoin d'extensions avec des mèches artificielles, soit tout simplement tirés en arrière et noués par un élastique pour retomber derrière la nuque en queue de cheval, tout cela lui conférait une esthétique unique.

enfaticar este aspecto, Mendonça incluye sus retratos dibujados. De todos estos enfermos, que son pacientes refugiados de una clínica psiquiátrica en Luanda, Primitivo es el URMENSCH, pues se ha identificado por completo con los ideales originarios de la MPLA y después se ha confrontado con la lucha permanente de las fracciones internas. El autor lo retrata de la manera siguiente:

[...] cubierto de una barba roja y abundantes cabellos, pastosos y de un gris-oscuro como una mucubal, la camisa casi sin botones dejando ver su pecho de Neandertal y un pantalón de camuflaje militar que quería cubrir sus dos pies sucios, abandonados a la aspereza de los caminos. Su cuerpo era un himno vertical que incorporaba el polvo del sufrimiento. Tenía manchas del humo negro de la tristeza y la desilusión pegadas a su pecho desnudo, a sus antebrazos y a su rostro. Los dedos de los pies eran las ruedas de esta máquina humana de transportar las angustias, los miedos y las resignaciones, cubiertas por una espesa cáscara de contemporáneos deshechos prehistóricos (Mendonça, 2014: 17-18)⁴.

Queda claro que los principales personajes de los grupos representados en las novelas de Dongala y Mendonça están afectados por la marginalidad y la pobreza.



José Luis Mendonça, "Primitivo", dibujo incluido en O reino das casuarinas.

⁴ [...] cheio de barba roxa e cabelo farto, pastoso e cinzento-escuro como uma mucubal, a camisa quase sem botões deixando ver o peito de Neandertal e uma calça de camuflado militar a querer cobrir dois pés sujos, abandonados à aspereza dos caminhos. O corpo dele era um hino vertical que incorporava a poeira do sofrimento. Tinha manchas da fuligem da tristeza e da desilusão grudadas no peito descoberto, nos antebraços e no rosto. Os dedos dos pés eran as rodas dessa máquina humana de transporte das angústias, medos e resignações, revestidas de uma espessa crosta de contemporâneos detritos pré-históricos.

La función de la música

Para Dongala, *Photo de groupe* marca un cambio significativo en comparación con su obra previa. Cuando, por razones políticas, establece su residencia en los Estados Unidos en 1997, ya es el autor de tres novelas, haciéndose aún más conocido con *Johnny chien méchant* (2002), que trata acerca de un niño-soldado en África⁵. Pero es en la novela que aquí estamos discutiendo que, por primera vez, Dongala se ocupa del destino de mujeres como protagonistas. La canción Marie Louise aparece casi al final, cuando un taxista deja escuchar a la tía de Méré unas canciones viejas, al estar convencido de que ella recordará haber bailado sus melodías. La tía reconoce inmediatamente Marie-Louise, de Papa Wendo, y Dongala reproduce un fragmento del texto en lingala con traducción al francés:

Marie Louise / ¡Kombo na yo mama! // Marie Louise / ¡qué nombre! / ¿Cómo no puedo casarme con una mujer que lleva tal nombre? / ¿Por qué los suegros no quieren que nos casemos/ No obstante de que nos amamos? / Me insultan en secreto / Hablan mal de mí en secreto / Todo por ti, Marie Louise. / Pero deben saber que yo soy su hijo político / Y que yo, Wendo, quiero a Marie Louise (Dongala, 2010: 300)⁶.

En lo sucesivo, la tía recuerda que solía contarse que, al tocar esta canción después de medianoche, los diablos se enmascaraban como hombres y mujeres muy atractivos, poniendo en peligro de muerte a la gente que bailaba con ellos. Fue así como Marie Louise se convirtió en una canción de fetichismo, de brujería peligrosa, que los misioneros católicos prohibían escuchar. Mientras tanto, Dongala menciona también otra canción, Maze, que también hace referencia a una mujer atractiva pero que es cantada, esta vez, por Rochereau Tabu Ley (1940-2013), otro famoso artista de la rumba congoleña:

Kitoko e tondi yo na nzoto, Maze / Na mona moto nini na ko mekana na yo te // Maze // tu cuerpo es de una belleza perfecta / No veo a nadie que pueda compararse contigo / ¿Cómo es posible que pueda reunirse tanta belleza y elegancia en una sola cara? / Cuando tú pasas, todo el mundo te mira / Es para que cualquier enloquezca... (Dongala, 2010: 308)⁷.

El taxista Armando deja que Méré escuche otras melodías de antaño, como “Paraffi”, de Joseph Kabasele (149), y, en los últimos capítulos, se incluyen “Beauté

⁵ Filmado como *Johnny Mad Dog* en 2008.

⁶ Marie Louise, quel nom! / Comment ne pas épouser une femme que porte un tel nom? / Pourquoi les beaux-parents refusent que nous nous marrions / Alors que nous nous aimons? / Ils m'insultent en cachette / Ils disent du mal de moi en cachette / A cause de toi Marie Louise. / Qu'ils sachent que je suis leur beaux-fils / Et que moi, Wendo, j'aime Marie Louise.

⁷ Maze // Ton corps est d'une beauté parfaite / Je ne vois personne avec qui te comparer / Comment un seul visage peut-il rassembler / Tant de beauté et d'élégance? / Quand tu passe tout le monde se retourne / C'est à rendre fou n'importe quel homme.

d'una femme”, una canción de Rochereau cantada por Mbilia Bel (321); “Nalambi”, de Lutumba Simarro; “Mwana Bitendi”, de Youlou Mabiala (Prince Youlou); “Bomba Bomba Mabe”, de Franco; “Ndaya y Niekese” de la cantante M’Pongo Love; y “Bielei Ya Mobali” de Karmapa. Toda esta música se introduce un poco antes de la apoteosis, cuando Méré, al tener éxito con su resistencia organizada, se ha convertido en un personaje público y su cortejo por parte del taxista –un hombre honesto y sincero– le promete, posiblemente, una felicidad personal. En el transcurso de la acción, pierde la vida una mujer –al igual que en la novela de Mary McCarthy– de cuya existencia sólo da testimonio la foto del grupo, pues se trataba de una persona sin papeles.

Un éxito personal de este tipo no es la meta en la novela de Mendonça. Sus personajes viven en un estado socialista con una economía paralela de cuotas e intercambio de mercancías. Esta novela de Mendonça es su primera novela, después de haberse dado a conocer con volúmenes de poesía donde quedaba demostrado el compromiso con su “nuevo” país (Phaf-Rheinberger, 2014). La división de género en O reino das casuarinas es mucho más compleja que en el libro de Dongala. Nkuku no tiene familia propia porque, debido a un accidente en su infancia, es incapaz de procrear. Además, ha perdido una pierna en la guerra, quedando mutilado para siempre debido a la violencia de los eventos. En la novela hay orgías, homosexualidad y sexo libre. El narrador, que tiene la misma edad que Mendonça⁸, se acuerda del semba al confrontarse con el grupo utópico y desilusionado que vive aislado bajo los árboles casuarinas. En 1975, él solía escuchar el programa radiofónico Kudibanguela (construcción), en el que se cantaban textos como “el poder popular / es la causa de esta confusión”, de Santocas, así como otras canciones políticas de David Zé, desaparecido en la confusión de 1977, con sólo 36 años, y llamado el “más grande intérprete del semba de todos los tiempos”. En los textos de estas canciones se comentaban los eventos políticos, como ocurría en el “Merengue Santo António” o en “Mutudi ya Ufola” (Viuda de la libertad), de Artur Nunes, así como en temas de Urbano de Castro, Jacinto Lima, Santos Júnior, el rey Elias dya Kilmuezu, Carlos Lamartine o en la canción rebelde de Joy Artur:

Wa tambula ó kulu/ xietu wa tambula ó kulu! // Recibieron hace mucho tiempo / recibieron nuestra tierra hace mucho tiempo // Recibieron los machetes / el colono es quien los tiene.// Si te acuerdas bien / vivíamos en la Casa Blanca. // Antiguamente / vivíamos con el Chico Burro / un joven / que pasaba en la sanzala / vendiéndonos agua

⁸ El tiempo histórico es tan importante que Mendonça incluye un esbozo cronológico de la política y de su influencia en las vidas ficticias al final de su novela (2014: 305-308).

/ cada jarro a 10 pesos. // Recibieron hace mucho tiempo / recibieron nuestra tierra hace mucho tiempo⁹ (Mendonça 2014: 36-37).

Esta explosión de voces sufre un gran golpe en junio de 1977, cuando Angola se encuentra en estado de sitio debido a los eventos del 27 de mayo. Se prohíbe escuchar a David Zé, a Artur Nunes y a Urbano de Castro, entre otros, en la radio Nacional, provocando de esta manera una de las mayores adversidades para el semba, la música popular y urbana de Luanda. En el relato de Mendonça, el viernes 27 de marzo de 1987, a las trece horas, esta música se manifiesta en el trasfondo de los acontecimientos. Se está celebrando el noveno Carnaval de la Victoria sobre las tropas sudafricanas en 1976 y el autor describe las olas de cuerpos como un océano vivo de carne:

[...] altar público de canciones acompañadas por el ritmo de los *ngomas* y las *banheiras*, de los *dikanzas* y los *milokus*, del silbato de los pitos y el mugido ronco de las trompetas... En la avenida Marginal, el pueblo de Luanda juega en la arena, es Carnaval, es semba, es *kazukuta*, es *varina*, es *dizanda*, es *kabetula*, es *cidralia*, es canción que saca su inspiración de los vestidos elegantes y alegres, es brujería que nos aproxima¹⁰ (Mendonça, 2014: 158).

En esta apoteosis de treinta y tres bandas diferentes, no falta el grupo de los cubanos, “son nuestros hermanos cubanos”, con sus bailarines, sus máscaras, sus tambores y arlequines. En este momento de gran celebración, las expectativas de antaño se unen con la capacidad de festejar las victorias.

Al margen de esta explosión pública de danzas, cantos y músicas, Mendonça introduce a Stravinski, un gato con centenaria descendencia egipcia que le ha regalado su profesora alemana. Lo especial de este gato es que es clarividente y sabe tocar el piano. Stravinski lo demuestra en un concierto realizado en la sala oficial de la Unión de Escritores Angolanos (UEA) con motivo de la MAKKA del miércoles, día del tradicional debate público inaugurado por el autor Luandino Vieira, por entonces el secretario general de la UEA. Acompañado por el autor y musicólogo Jorge Macedo, Stravinski presenta una versión del “Mbirin-mbirin”, una canción clásica del repertorio angolano compuesta por Liceu Vieira Dias. Mendonça

⁹ Receberam há muito tempo / a nossa terra receberam há muito tempo! / Receberam as catanas / o colono é que as tem.// Se bem estais lembrados // vivíamos na Casa da Branca. // Antigamente/ vivíamos com o Chico Burro / era um rapaz / que passava na sanzala / vendia-nos água/ cada folha (caneca) a dez tostões.// Receberam há muito tempo / a nossa terra receberam há muito tempo!.

¹⁰ [...] altar público de cantares compassados pelo ecoar dos *ngomas* e *banheiras*, das *dikanzas* e *milokus*, do silvar dos apitos e do mugido rouco das cornetas... Na Marginal, o povo kaluanda brinca n'areia, é Carnaval, é semba, é *kazukuta*, é *varina*, é *dizanda*, é *kabetula*, é *cidralia*, é canção que tira dos trajes garridos e contentes sua inspiração, é feitico que nos aproxima.

también menciona una canción de Papa Wemba, “Liwa ya somo” (muerte terrible, 255), además de reproducir el texto de otra canción que se suele cantar al quedarse dormido o, más bien, cuando alguien muere:

Mi humbi-humbi, vuela, vuela, vamos ahora / Pobre katchimbamba que nunca ha salido del suelo / Los otros vuelan, vuela tú también, vamos ahora / Pobre katchimbamba que nunca salió del suelo¹¹ (Mendonça 2014: 219).



José Luis Mendonça, “Stravinski”, dibujo incluido en O reino das casuarinas.

Las culturas populares y el Estado

La abundancia de estos datos resulta muy sugerente en cuanto al importante impacto de la música en la narrativa sobre la situación postcolonial en los respectivos países de los autores Mendonça y Dongala. Dentro de esta música, los instrumentos son fundamentales, pero, por lo menos en la época de su composición, más todavía lo son para los textos de las canciones las lenguas nacionales como el lingala y el kimbundu; lenguas que están en peligro de perderse en los tiempos contemporáneos del rock, el rap o el hip hop en inglés, francés y portugués. La música contribuye a reforzar el papel que juega la pertinaz resistencia de los personajes principales contra la corrupción. Méré, la picapedrera, se niega a aceptar las ofertas que recibe de parte de la Ministra del Trabajo o de la Primera Dama para aceptar un puesto en una institución estatal. Y Nkuku, el yo-narrador de

¹¹ Humbi-humbi meu, voa, voa vamos embora / Coitado do katchimbamba que não sai do chão / Os outros voam, voa tu também, vamos embora / Coitado do katchimbamba que não sai do chão.

Mendonça, pierde su posición como alto funcionario en el Ministerio de Finanzas después de escribir un informe crítico sobre la deplorable infraestructura de los musseques, los bidonvilles de Luanda. El énfasis, de esta manera, recae sobre la importancia de tener una actitud de responsabilidad ética en el espacio público. En sus relatos, los autores instruyen sobre la “*Démocratie à l’africaine*” o democracia a la africana (Dongala, 2010: 20) como una manera de dar lecciones políticas.

La pregunta que surge de lo anterior, como es natural, es ¿para quiénes escriben? El público lector de novelas en francés o portugués, tanto en el Congo como en Angola, es muy limitado. Por ello, estas novelas se dirigen en primera instancia a un público internacional al que pretenden instruir acerca de la función específica de la música popular en estos países alrededor de los años 1960, así como de su capacidad para construir coherencia en vistas a alcanzar la independencia política.

Este énfasis en la música recuerda una discusión crítica sobre las culturas populares en América Latina. La noción de “cultura popular”, en la crítica cultural africana, sigue abordándose en términos antropológicos o musicológicos, sin interferir en cuanto a su lazo con la economía. En contraste con esta situación, Néstor García Canclini, en *Culturas populares en el capitalismo* (2002), sostiene que, en el proceso de comercialización urbana, las culturas populares pierden su capacidad de intervenir activamente en las estrategias políticas de la comunidad en América Latina. Así, se pierde lo que Aníbal Quijano (2014) caracteriza como “la sonora banda de una sociedad”, una armonía entre cultura popular y política que se lleva a cabo en favor de una democratización opuesta a la instrumentalización económica.

Por lo señalado, es posible interpretar *Photo de groupe au bord du fleuve* y *O reino das casuarinas*, las respectivas novelas de Dongala y Mendonça, como tratados de una moral al servicio de las estrategias comunitarias y como formas de hacer oposición en la que se conmemora la función originaria de crear coherencia mediante la música popular. En ambas obras se capta un momento de la historia en el que la música popular todavía no se había comercializado por completo, pudiendo centrarse en una estrategia de crear comunidades activas, capaces de intervenir en los asuntos de sus propias vidas.

Las relaciones entre las culturas de América Latina y África son un tema emergente en la crítica. Tiago de Oliveira Pinto, por ejemplo, en su ensayo “*Crossed Rhythm’: African Structures, Brazilian Practice, and Afro-Brazilian Meanings*” (2008), informa que, debido a las grabaciones sistemáticas en los 1950 y los 1960 en África (Hugh Tracey, Gilbert Rouget, André Didier, Gerhard Kubik) se lograba:

[...] llenar los vacíos en el mapa musical del continente. La constitución de formas musicales nuevas en África, bajo el impacto de la música afro-americana de los 1940s – highlife en Ghana, kwela en África del Sur o rumba congoleña en Zaire/Congo... llevó consigo una concientización nueva de paralelos o similitudes musicales y sus conexiones históricas con las áreas culturales a ambos lados del océano Atlántico. La investigación etnomusicológica contribuyó a la emergencia de una conciencia de la diversidad cultural a través de la música¹² (Pinto 2008: 168).

Dongala introduce esta diversidad cultural en *Photo de groupe au bord du fleuve* con el ejemplo de las mujeres como grupo heterogéneo, comparándolo con otras iniciativas similares en otros tiempos y países:

Piensas en estas mujeres de Guinea que, las primeras, se habían atrevido a desafiar al dictador Sekou Touré organizando una marcha hacia su palacio; y también en estas mujeres de Mali que habían desafiado a otro dictador, Moussa Traoré. Piensas en las madres de los desaparecidos chilenos bajo las ventanas de Pinochet, en las mujeres de Argentina que se habían manifestado a favor de sus hijos. Más lo piensas, más exaltada estás. Y te acuerdas de los nombres de mujeres fuertes en la historia: Kimpa Vita que, en el antiguo reino de Kongo, había llevado tropas contra el ocupante portugués, Rosa Park que se había negado a ceder su lugar en el bus a un blanco, en un pueblo del Sur de los Estados Unidos de América¹³ (Dongala, 2010: 119-120).

Sin embargo, Dongala va más allá de este tema de resistencia femenina, llamando la atención sobre las relaciones entre mujeres-rivales del mismo hombre. Este tema sobresale por la importancia que adquiere tanto en los textos de las canciones como en las vidas de las mujeres que hablan por sí mismas. El autor juzga que, en África, una mujer dependiente de un hombre es una “esclava” (Dongala 2010: 328), al concluir que: “La solidaridad entre mujeres se detiene en el momento en que comienzan los celos”¹⁴ (Dongala 2010: 326).

¹² [...] helped to fill the gaps in the musical land chart of the continent. The constitution of new musical forms in Africa under the impact of Afro-American music from the 1940s on – highlife in Ghana, kwela in South Africa or the Congo rumba in Zaire/Congo... – led to a new awareness of musical parallels or similarities and their historical connections with cultural areas on both sides of the Atlantic Ocean. Ethnomusicological research contributed to the rise of consciousness on cultural diversity through music.

¹³ Tu penses à ces femmes de Guinée qui, les premières, avaient osé défier le dictateur Sékou Touré en organisant une marche sur son palais; et aussi à ces femmes maliennes qui avaient bravé un autre dictateur, Moussa Traoré. Tu penses aux mères des disparus chiliens sous les fenêtres de Pinochet, aux femmes d'Argentine qui avaient manifesté pour leurs enfants enlevés. Plus tu y penses, plus tu es exaltée. Et les noms de femmes fortes de l'histoire te reviennent: Kimpa Vita qui, dans l'ancien royaume du Kongo, avait mené des troupes contre l'occupant portugais, Rosa Park qui avait refusé de céder sa place de bus à un Blanc dans une ville du Sud des Etats-Unis d'Amérique.

¹⁴ La solidarité entre femmes s'arrête là où commence la jalousie.

Por su parte, Mendonça prefiere una microeconomía que favorezca a las familias, en lugar de la proyección de una macroeconomía abstracta. Hace referencia a sus lecturas de la literatura latinoamericana, mencionando por ejemplo al coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Ahora bien, lo más elocuente al respecto es el título de su libro, *O reino das casuarinas*, el que parece haber tomado prestado de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. En ambos casos, la narración aborda el desencanto existente frente a la realidad postcolonial, en relación con una música cantada en la lengua popular – el kimbundu y el créole¹⁵– para animar la lucha por la independencia. En *O reino das casuarinas*, se vuelve preponderante una canción en particular. Uno de los personajes utópicos, cuyo nombre es Katchimbamba, que coincide con el nombre que figura en la canción de cuna o de muerte, revela ser, finalmente, el gran traidor. Representante de la mayoría silenciosa, de la población que no puede votar, él envenena a todos los miembros de la comunidad bajo las casuarinas. Esto ocurre con motivo de las primeras elecciones democráticas. Deja muertos a los demás por la sencilla razón de que se siente excluido.

Mientras que Pinto (2008) apunta a los cruces rítmicos entre las músicas de África y de América Latina, Laura Padilha, en su ensayo “América(s) y África(s): un cruce de caminos”, enfatiza los lazos poéticos existentes entre ellas. De esta manera, se construye lo que Timothy Reiss caracteriza como una “cognizance of unity” (saber de unidad), una circulación por escrito de la creación cultural a través de circuitos oceánicos, al igual que en el Caribe (Reiss, 2005: 28). Llama la atención, sin embargo, que en el caso de Dongala y Mendonça, la música abra el panorama hacia un escenario postcolonial con tono político, al igual que en las obras del llamado boom de la novela latinoamericana. Este escenario, obviamente, agrega una dimensión nueva a la novela africana, la que no es relevada en las contribuciones de *The Cambridge Companion to the African Novel*, editado por Francis Abiola Irele (2009). Esta dimensión musical, aparentemente, permite identificar las novelas de Dongala y Mendonça con las características de la “nueva novela latinoamericana”, según lo formulado por Saúl Sosnowski en su *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*: “La capacidad de abandonar lo heredado, un sentimiento de total liberación que se deslizaba por la lengua, la revolución, el sexo, la droga, la música, y la adhesión de un público cada vez más amplio, iban compaginando el acceso a lo que muchos entusiastas consideraban una literatura utópica” (Sosnowski, 2015: 51).

Sosnowski, en este caso, hace referencia al conocido ensayo sobre la novela latinoamericana de Alejo Carpentier, en el que este autor considera el lazo con

¹⁵ Sobre todo la canción sobre Ogún: Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh! / Damballah m’ap tiré canon (Carpentier 1969: 52-53).

“las masas” que se efectúa a través de los medios de comunicación de gran distribución pública. De esta manera, es posible concluir que, en el caso de la novela africana, la “total liberación” sobreviene con la situación postcolonial. De ella deben explorarse con detalle sus románticos orígenes de expectativas democráticas.

Referencias

- Carpentier, Alejo (1969). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1974). *Tientos y diferencias*. La Habana: UNEAC.
- Dongala, Emmanuel (1974). *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. París: Albin Michel.
- _____ (1987). *Le feu des origines*. París: Albin Michel.
- _____ (1998). *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*. París: Le Serpent à Plumes.
- _____ (2002). *Johnny chien méchant*. París: Le Serpent à Plumes.
- _____ (2010). *Photo de groupe au bord du fleuve*. Arles: Actes Sud.
- García Canclini, Nestor (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- Irele, F. Abiola (2009). *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge UP.
- McCarthy, Mary (1989). *The Group*. San Diego, Ca: Harcourt, Brace Jovanovich.
- Mendonça, José Luis (2014). *O reino das casuarinas*. Lisboa: Caminhos.
- Moorman, Marissa Jean (2008). *Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens, Ohio: Ohio UP.
- _____ (SF). *Marissa Moorman: The Essential Hip Deep Interview*. Recuperado el 11 de noviembre de 2015 de www.afropop.org/5165/marissa-moorman-the-master-interview
- Padilha, Laura (2014). América(s) y África(s); un cruce de caminos. En: Ana Pizarro & Carolina Benavente, orgs. *África / América: Literatura y Colonialidad*. Santiago de Chile: FCE. 136-152.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2014). A navegação poética do dongo num mar contemporâneo - José Luis Mendonça. En: Verena Dolle & Anne Begenat-Neuschäfer, eds. *Poesia do terceiro espaço. Lírica lusófona contemporânea*. München: Peter Lang. 153-166.
- Pinto, Tiago de Oliveira (2008). “Crossed Rhythms”: African Structures, Brazilian Practices, and Afro-Brazilian Meanings. En: Phaf-Rheinberger, Ineke, ed. *AfricAmericas. Itineraries, Dialogues, and Sounds*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana / Veruert, 2008. 165-180.

- Quijano, Aníbal (2014). Arguedas. La sonora banda de la sociedad. En: Assis Clímaco, Danilo, ed. Aníbal Quijano. *Antología esencial*. Buenos Aires: CLASCO. 692-696.
- Reiss, Timothy J. (2005). Introduction: Music, Writing, and Ocean Circuits. En: Timothy J. Reiss, ed. *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. New York: Africa World Press. 1-29.
- Sosnowski, Saúl (2015). *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. Villa María: Eduvim.
- Wheeler, Jesse Samba (2005). Rumba Lingala as Colonial Resistance. En: *Image & Narrative. The Visualization o the Subaltern in World Music. On Musical Contestation Strategies 10*, Online Magazine of the Visual Narrative. Recuperado el 11 de noviembre de 2015 de <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/jessesambawheeler.html>.