

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

"REPRESENTACIÓN Y AGENCIA DE LA NATURALEZA EN *MOSSANE DE SAFI FAYE* (1996) Y *ARROW OF GOD* DE CHINUA ACHEBE (1964). UNA APROXIMACIÓN DESDE LA ONTOLOGÍA RELACIONAL ANTROPOLÓGICA"

TESIS

Que para obtener el doble grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

y

MAESTRA EN ÉTUDES HISPANIKUES CREAME CREATION MEmoire

por Université Lumière Lyon 2, Lyon, Francia

Presenta

ESTEFANÍA ESCOBAR CHÁVEZ

Dirección: Dra. Nair María Anaya Ferreira

Codirección: Dra. Magali Kabous

Lectores:

Dra. Yolanda Wood Pujols

Dr. Jean-Bosco Kakozi Kashindi

Ciudad de México - Lyon, 2025

Índice

Agradecimientos	4
Introducción.....	5
Consideraciones históricas de Safi Faye y Chinua Achebe.....	6
Consideraciones etnográficas <i>serer e igbo</i>	6
Corpus de análisis: <i>Mossane</i> y <i>Arrow of God</i>	9
<i>Mossane</i> , 1996.....	9
<i>Arrow of God</i> , 1964	9
Sobre la investigación	10
Estructura del trabajo	13
Capítulo I	15
Mirar la naturaleza desde la ontología relacional en la antropología.....	15
El giro ontológico en la antropología.....	16
Ontología relacional de Marilyn Strathern	20
Ontología y perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro	24
Philippe Descola. Más allá de la naturaleza y la cultura.....	30
Tim Ingold y las ecologías émicas	34
Ontología de la vitalidad <i>Ubuntu</i> : una cuestión del África subsahariana.....	34
Alfred Gell: agencia distribuida, agencia social y tecnologías del encantamiento	36
Conclusión capitular	39
Capítulo II.....	42
Agencias distribuidas de lo no-humano en <i>Mossane</i> de Safi Faye	42
Introducción.....	42
Desarrollo del análisis: El mundo no-humano espiritual.....	44
Roog, la divinidad superior <i>serer</i>	46
<i>Pangol</i> : sociabilidad, linaje y carácter.....	47
Imagen y sonido de los <i>pangol</i>	51
Concepto de “persona” o <i>kin</i> y su espíritu o <i>law</i>	53
La desestructuración de persona: enfermedad y muerte.....	56
Lo sagrado en las cosmologías de lo no-humano.....	59
Ritos de paso: el matrimonio.....	60
Los sacrificios como mediaciones entre humanos y no-humanos: agencia, reciprocidad y transformación.....	62
Los ritos de purificación.....	64

Cultos agrarios: territorios y animales sagrados	65
Conclusión capitular	67
Capítulo III	69
Agencias distribuidas de lo no-humano en <i>Arrow of God</i> de Chinua Achebe.....	69
Introducción.....	69
Desarrollo del análisis ontológico.....	70
Ontología cosmológica de los astros	71
Cosmologías de lo no-humano: divinidades, dioses, espíritus y potencia vital.....	73
Concepto de “persona”: el dividuo espiritual vs. el individuo extranjero	78
<i>Ikenga</i>	79
<i>Chi</i>	81
Trazos del poder: agencia estética y activación espiritual en la pintura corporal.....	82
Cuando el espíritu enferma el cuerpo: diagnósticos ontológicos y mediaciones rituales ..	84
Ontologías del sueño y la visión: agencia sensible y mediaciones del mundo espiritual...	88
Matrimonio	91
<i>Ike</i> : Cinética en el arte igbo	91
Agencia encarnada: máscaras como sujetos ontológicos en la performance ritual	93
Ontología sonora: <i>Íkolo</i> y <i>ogene</i>	97
Bastones de mando <i>Nne Ofo</i>	99
Ontologías del lugar: naturaleza viviente y poder ritual en el territorio.....	99
Disputas cosmológicas: problemas divinos de origen totémico.....	102
Objetos como ofrendas: Ñames.....	103
Conclusión capitular	105
Diagramas de parentesco de la obra <i>Arrow of God</i>	107
Conclusiones generales	108
Bibliografía	111
Filmografía.....	116
Anexos de <i>Mossane</i>	117
Sinopsis	117
Reparto.....	117
<i>Découpage Mossane</i>	118

Agradecimientos

Quisiera comenzar esta lista de reconocimiento al apoyo infinito e incondicional que me ha dado mi familia en este proceso académico en el que hemos estado separados físicamente, pero siempre al pendiente de mí para darme soporte en todo momento. Muchas gracias a mi madre que siempre ha creído en mí, me ha apoyado en todas mis elecciones donde sea que me encuentre y a pesar de todos los obstáculos. También, gracias a mi tía Isabel que no sólo es un pilar de apoyo moral sino también formativo al impulsarme a tener una perspectiva crítica sobre las cosas, siempre con una particular rebeldía en el trasfondo. Agradezco a mi hermano Juan Pablo por haber transformado en este tiempo la distancia que nos separó en valentía para crecer personal e intelectualmente.

Por otra parte, quiero agradecer a mis mejores amigos que han estado al pendiente de mí en largas llamadas por teléfono durante la madrugada para escucharme y darme consejos, así como mandarme mensajes de texto que me hacían reír en momentos difíciles. Les agradezco siempre que tengan esa vitalidad del buen humor y un carácter combativo frente a las dificultades de la vida. Muchas gracias a Giovany Gracia, mi cómplice absoluto de la vida y Omar Cortés, mi bailarín-arquitecto favorito.

Este proceso de reflexión teórico-artístico-insurgente también tiene raíces muy especiales que surgieron de seminarios imprescindibles para mi formación académica. Gracias al seminario del “Giro Poscolonial” dirigido por la Dra. Nair Anaya Ferreira y sus colegas del Posgrado en Letras de la UNAM, el curso de Teoría del Cine Documental “Desvíos de la no-ficción” dirigido por la Dra. Mariana Martínez Bonilla; el seminario de “Antropología Socioambiental” dirigido por el Dr. Alessandro Questa; la materia de “Arte Latinoamericano” impartido por la Dra. Yolanda Wood Pujols y el taller de “Antropología Visual” dirigido por Tanja Inwol en la Universidad Iberoamericana. Gracias a los profesores y también a mis colegas (muchos de ellos ahora amigos) que me nutrieron con sus inquietudes, experiencias y carisma. Finalmente, gracias a las personas que se han sumado en el camino, lxs nunca me dejaron de apoyar a la distancia desde México, así como las personas que me han cobijado en Francia.

Introducción

Esta tesis se propone analizar las configuraciones de lo humano y lo no-humano en *Mossane* (1996) de Safi Faye y *Arrow of God* (1964) de Chinua Achebe, a partir del marco teórico que ofrece el giro ontológico en la antropología. Esta corriente ha generado un replanteamiento crítico del binomio moderno cultura-naturaleza para desestabilizar sus fundamentos universalistas y así proponer un enfoque relacional que considera múltiples ontologías como formas legítimas de habitar y entender el mundo. A partir de esta perspectiva, se busca comprender cómo las entidades no-humanas -espíritus, árboles, astros, enfermedades, máscaras, alimentos rituales- no son simples metáforas o recursos narrativos, sino agentes con capacidad de acción y de estructuración del tejido social que se reflejan en las obras estudiadas.

El corpus elegido, una novela africana poscolonial y un filme etnográfico con una fuerte carga simbólica y estética, permite abordar la densidad ontológica de lo no-humano desde distintos lenguajes expresivos, al mostrar cómo el cine y la literatura son también espacios de inscripción y manifestación de ontologías relacionales. El análisis se apoya en las contribuciones de autores como Roy Wagner, Philippe Descola, Marilyn Strathern, Eduardo Viveiros de Castro y Alfred Gell, quienes, desde diferentes contextos etnográficos y teóricos, han problematizado la frontera entre lo humano y lo no-humano para mostrar la relevancia de conceptos como relacionalidad en la constitución entre entidades cobran centralidad.

Así, esta investigación no solo explora los contenidos temáticos de las obras, sino que se inscribe en una discusión más amplia sobre los modos en que el cine y la literatura permiten visualizar, performar y pensar otras formas de existencia. En este sentido, el giro ontológico resulta especialmente pertinente, ya que ofrece herramientas conceptuales para leer estas producciones no como meras representaciones simbólicas, sino también como dispositivos estéticos y políticos que hacen visible la pluralidad de mundos posibles.

Consideraciones históricas de Safi Faye y Chinua Achebe

Para hablar del trabajo cinematográfico de Safi Faye es importante señalar que en la antesala contextual se encontraba el trabajo del presidente *serer* Léopold Sédar Senghor quien, después de la independencia de 1960 de Senegal, quien desempeñó un papel fundamental en la creación de instituciones culturales y entre ellas, la cinematográfica bajo la premisa de promover los valores africanos y reafirmar la identidad senegalesa frente a los valores coloniales franceses. Bajo esa lógica, Senghor inauguró la École Nationale des Beaux-Arts de Dakar en 1960, el Théâtre national Daniel-Sorano en 1965 y el Festival Mundial de las Artes Negras en 1966. La lista de cineastas senegaleses que desarrollaron la ardua labor de creación artística durante ese periodo tiene nombres como Ousmane Sembène, considerado “el padre del cine africano” y Djibril Diop Mambéty, entre los más destacados. Sin embargo, el cine de Faye llegaría una década después frente a una industria cinematográfica dominada por hombres con preocupaciones que se centrarían en la vida rural de su etnia *serer* desde una perspectiva etnológica y en el papel de la mujer en esta sociedad. Por otra parte en el continente africano, en el mismo año de 1960, Nigeria se independizó del imperio británico no sin dejar profundos conflictos irresueltos hasta detonar la guerra civil con el golpe militar que desataría la guerra de Biafra en 1966. Chinua Achebe, por su parte, problematizó en sus obras literarias aspectos sociohistóricos, culturales, crisis de identidad individual y colectiva a la par que estas coyunturas históricas se desarrollaron. Las contradicciones entre los usos y costumbres con los hábitos europeos generaron dilemas que se localizan en el corazón de una modernidad poscolonial, desde donde se da una disputa interna a nivel social e individual.

Consideraciones etnográficas *serer* e *igbo*

El propósito de este apartado no es para que el lector “coteje” que el trabajo cinematográfico de Safi Faye o el literario de Achebe es una muestra “tal cual de la realidad”, sino para dar un indicio de que las respectivas preocupaciones audiovisuales y textuales corresponden a una inquietud etnológica ligada a un profundo cuestionamiento sobre la *identidad*. Tanto el trabajo de Faye como de Achebe se encuentra atravesado por

una coyuntura histórica de un proceso de independencia, por lo que es indispensable pensar en que estas obras son un ejercicio de comprensión sobre una cultura local que está en constante reinención. Estos dos autores construyeron ejes argumentativos dentro de sus propias historias que comparten un diálogo con un mundo no-humano que se compone de elementos de la naturaleza como la flora, fauna, el espacio, los espíritus, las divinidades, los muertos y los antepasados. En la interacción entre estas entidades y las acciones humanas hay un intersticio que revela la importancia de haber retomado aspectos locales etnográficos como parte de la argumentación de cada autor para generar la crítica a la modernidad euroamericana¹ poscolonial. A continuación, señalaré algunos de los trabajos de corte etnográfico e histórico sobre los *serer* e *igbo* para retomar algunas de las consideraciones que se encontrarán a lo largo del trabajo de investigación.

Por parte de los *serer*, el trabajo del antropólogo africanista Henry Gravrand con *La civilisation Sereer. Cosaan*. en la década de los sesenta del siglo XX, estudió los mitos de creación, la estructura social y entendió a los *pangol* como entidades de la vida social-religiosa que están ligados al origen de los linajes y la identidad cultural colectiva que se cristaliza en lugares sagrados. El autor señala que a pesar de la influencia del cristianismo y del islam -el cual penetró rápidamente en Senegal después de su independencia en 1960-, la religiosidad tradicional *serer* se mantenía viva en pequeños sectores. Este trabajo delineó la argumentación del trabajo etnográfico de Faye de 1973 sobre la vida religiosa como se verá en el Capítulo 2. En 1983, Louis Diène Faye publica la *Mort et Naissance. Le monde sereer* donde analiza el rol de los *pangol* como el eje articulador de la cultura que conecta el mundo de los espíritus y las estructuras sociales a través de los rituales de nacimiento y muerte. No obstante, otro trabajo reciente es el historiador Fatou Kiné Camara con *Secularity and Freedom of Religion in Senegal: Between a Constitutional Rock and a Hard Reality* del 2010 donde asevera que en esa década el 94% de la población senegalesa se

¹ Término utilizado por Marilyn de Strathern “Euro-American” traducido como “auroamericano(a)” para designar a la amplia clase media norteamericana y la del norte de Europa. La antropóloga no se refiere simplemente a una identidad geográfica, sino a un marco ontológico y epistémico propio de las sociedades occidentales modernas, o también llamadas del Norte Global. Es un término que designa la forma particular en que estas sociedades conciben las relaciones sociales, privilegiando la individualidad, la separación entre naturaleza y cultura, y una lógica dualista. Marilyn Strathern, *The gender of the gift* (Berkeley: University of California Press, 1988), 342.

consideraba musulmana, un 5% cristiana y sólo un 1% practicaba la religiosidad tradicional *serer*; sin embargo, Kiné problematiza que en la cotidianidad las dos religiones dominantes están influenciadas por creencias locales. En el año 2013, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) reconoció el *Xooy: ritual adivinatorio del pueblo serer* de Senegal dentro de su lista del Patrimonio Inmaterial de la humanidad. Este ritual consiste en una ceremonia en temporada de lluvias en donde los sacerdotes interpretan los mensajes de los *pangol* como mediadores de la sociedad. Finalmente, el antropólogo y arqueólogo François Richard en su artículo *Peanuts, Pangool, and Places: Constellations of Colonial Capitalism in Rural Senegal*, 2019, propone que la religiosidad local continúa vigente y las entidades espirituales tienen agencia sobre la manera en la que se ha configurado el paisaje ritual ya que los *pangol* llegan a intervenir en una especie de ecología política de la siembra de cacahuate en las áreas rurales de Senegal.

Para el caso de los *igbo*, también existen trabajos de corte histórico, sociológico y antropológico sobre diversos aspectos sociales y artísticos como el caso de la máscara del espíritu Ijele. En *The igbo ijele mask* (1978) de Chike Aniakor y Onuora Ossie Enekwe en: *Igbo Masks: The Oneness of Ritual and Theatre* (1987), los autores consideran que la máscara funge como un objeto mediador entre las entidades no-humanas y la sociedad. La función de este artefacto durante el ritual es convertirse en un puente comunicante entre los humanos y los ancestros. Por su parte, la UNESCO también decretó en 2009 el *Desfile de la máscara Ijele* dentro de la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por su importancia durante ceremonias fúnebres y en la estación seca para propiciar la fertilidad de la tierra. Finalmente, en el trabajo etnográfico *Masking and Oral Tradition in the Re-enactment of Village-Based Hierarchy among the Acephalous Igbo of Southeastern Nigeria* de J. Kelechi Ugwuanyi el autor explora que la función política de las máscaras contribuye a legitimar la estratificación social y política dentro de la estructura social *igbo*.

Corpus de análisis: *Mossane* y *Arrow of God*

***Mossane*, 1996**

Mossane (1996) fue la última producción de Safi Faye y la única de ficción entre su vasta producción documental que comenzó desde inicios de la década de los setenta del siglo XX con títulos como: *La Passante* (1972), *Revanche* (1973), *Kaddu Beykat o Lettre paysanne* (1975), *Fad Jal “Arrive, travaille”* (1979), *Go ob na nu “La récolte est finie”* (1979), *Man Sa Yay* (1980), *Les âmes au soleil* (1981), *Selbé et tant d’autres* (1981), *Trois mois et cinq mois* (1983), *Ambassades Nourricières* (1984), *Racines noires* (1985), *Elsie Haas – Femme peintre et cinéaste d’Haïti* (1985), *Tesito* (1989) y finalmente *Mossane* (1996). La película *Mossane* narra la historia de una joven de catorce años dotada de una belleza excepcional, cuya presencia despierta el deseo de varios hombres que buscan controlar su cuerpo y su destino. A pesar de que la joven tiene un matrimonio arreglado con Diogoye, un migrante en Francia que representa la promesa de ascenso económico y social para su familia, *Mossane* está enamorada de Fara, un joven de origen campesino, a quien decide seguir, hasta su desenlace trágico. La historia se sitúa en Mbissel, un pueblo *serer* ubicado entre el mar y la sabana, donde la vida religiosa estructura profundamente las dinámicas familiares y comunitarias, desempeñando un papel central en la construcción simbólica del personaje principal.

***Arrow of God*, 1964**

La obra *Arrow of God*, escrita por Chinua Achebe en 1964, forma parte de la compilación conocida como *African Trilogy*, que incluye también *Things Fall Apart* y *No Longer at Ease*. Esta trilogía fue publicada por primera vez en 1988 por la editorial Anchor Books, una división de Random House. Esta trilogía es considerada como uno de los trabajos que cuentan la historia de Nigeria a través de tres generaciones que atraviesan el rompimiento con las formas culturales “tradicionales” a raíz del contacto con la colonia británica y las transformaciones sociales que se derivan de ello. Aunque no son textos estrictamente históricos, la ficción propuesta por Chinua Achebe permite al lector acercarse de manera profunda y crítica al proceso de transformación social, cultural y político que experimentó el pueblo igbo a partir del contacto con los británicos que se intensificó desde la década de

1870. Es importante destacar que, en un período relativamente breve de apenas tres décadas, los ingleses lograron consolidar formalmente su dominio colonial sobre la región, imponiendo estructuras administrativas, económicas y religiosas que alteraron profundamente las formas tradicionales de vida igbo. Esta colonización tuvo un impacto duradero que perduró hasta mediados del siglo XX, cuando en 1960 Nigeria finalmente recuperó su independencia, marcando el fin de más de un siglo de dominio colonial y el inicio de un complejo proceso de construcción nacional y redefinición identitaria.

Las novelas de esta trilogía exploran tres periodos de encuentro: “the first arrival of the British in *Things Fall Apart*; the period of established colonial rule around the time of his own birth, in *Arrow of God*; and the last days of empire in *No Longer at Ease*, in each case through the eyes of Igbo protagonists.”² En *Arrow of God*, Chinua Achebe aborda la crisis del sistema religioso de los pueblos que integran el territorio de Umuaro, causada por la llegada del cristianismo. Ezeulu, sumo sacerdote y protagonista de la obra, encarna la firme convicción de preservar este sistema de creencias, basado en la protección de Ulu, deidad central que otorga sentido a la organización social tradicional y que contrasta con el sistema propuesto por el cristianismo. Este último cuestiona y sanciona ciertas formas de relación con la naturaleza, intrínsecamente vinculadas al culto a los dioses locales, así como prácticas sociales como el parentesco poligámico. La autoridad de Ezeulu frente a su comunidad se ve profundamente desafiada por la intervención administrativa colonial, que busca imponerle el rol de juez de distrito -una figura de liderazgo inexistente en el sistema local- y pretende modificar las relaciones tradicionales de los nativos con la naturaleza y, por extensión, con lo sagrado.

Sobre la investigación

Esta investigación se originó a partir de la pregunta sobre el papel que desempeña la naturaleza en *Mossane* de Safi Faye y *Arrow of God* de Chinua Achebe, al considerar que la relación que los personajes establecen con ella resulta significativamente más compleja

² Chinua Achebe, *Arrow of God* (Londres: Penguin Classics, 2017), IX.

que una mera concepción del entorno como paisaje o como recurso simbólico en el cine y la literatura lo que motivó una exploración crítica desde perspectivas narrativas, culturales y ontológicas. Las obras muestran un entramado de relaciones ontológicas con el mundo no-humano, donde hay elementos de la naturaleza que están vinculados con divinidades y espíritus que permean las relaciones sociales e interpersonales en la trama de ambas obras. La agencia que ejerce lo no-humano se encuentra en interacción y reinención constante desde un punto de vista relacional que rearticula las voluntades espirituales de cada caso de acuerdo con las circunstancias que presentan las historias mientras se desarrollan.

La elección de *Mossane* de Safi Faye y *Arrow of God* de Chinua Achebe como corpus central de esta investigación responde a la relevancia que ambas obras tienen en la construcción de imaginarios africanos desde una perspectiva crítica, situada y comprometida con las realidades históricas y culturales de sus autores en su época. Por un lado, Safi Faye, pionera del cine africano hecho por mujeres, despliega en *Mossane* una propuesta estética y narrativa que desafía las representaciones coloniales y patriarcales, otorgando agencia a sus personajes femeninos y reconfigurando la relación con la tierra como espacio vivo y subjetivado. Por otro lado, Chinua Achebe, figura central de la literatura africana, en *Arrow of God* el autor articula una mirada profundamente arraigada en las tensiones entre cosmovisiones tradicionales e imposiciones coloniales, donde la naturaleza se presenta no como fondo decorativo, sino como fuerza activa en el tejido social y espiritual que se encuentra en disputa. El diálogo entre ambas obras permite trazar una cartografía comparativa entre cine y literatura que pone en relieve las formas en que la naturaleza es pensada, habitada y narrada desde epistemologías africanas *emic*. Al abordar estos textos en conjunto, esta investigación busca contribuir a los estudios interdisciplinarios sobre literatura y cine africanos, al proponer una lectura que articula la última tendencia de la teoría antropológica con la discusión sobre el antiguo binomio cultura/naturaleza frente a la crisis climática que se vive a escala global hoy en día.

La problemática central de esta investigación versa en comprender cómo se configura la relación entre los elementos no-humanos -como el agua, el baobab, la tierra, la fauna, la flora, los dioses y las entidades espirituales- y el mundo humano en *Mossane* de Safi Faye y

Arrow of God de Chinua Achebe desde sus respectivos lenguajes cinematográficos y literarios. En *Mossane*, se analizará cómo el lenguaje cinematográfico de Faye articula una ontología anímica en la que la naturaleza y lo espiritual participan activamente en la construcción del mundo social e individual que se observa bajo el concepto de “persona”. Por su parte, *Arrow of God* permite explorar la agencia distribuida de los elementos no-humanos dentro de un sistema social-religioso complejo, donde estos elementos no solo integran lo sagrado, sino que intervienen en prácticas concretas como la medicina local, los vínculos de parentesco y las formas de autoridad. Ambas obras permiten pensar desde lo sensible y lo simbólico una cosmovisión relacional que desafía las dicotomías ontológicas modernas entre naturaleza y cultura, humano y no-humano.

El objetivo general de esta investigación es analizar cómo *Mossane* de Safi Faye y *Arrow of God* de Chinua Achebe configuran, desde sus respectivos lenguajes cinematográfico y literario, una ontología relacional entre humanos y elementos no-humanos para comprender la articulación entre naturaleza, espiritualidad y construcción del concepto de “persona” en ambos contextos africanos. Del lado de Safi Faye se examinan los recursos audiovisuales y narrativos mediante los cuales Faye mostró en *Mossane* una representación de la agencia de la naturaleza y las entidades espirituales mientras que con Chinua Achebe hay una construcción textual de una red de agencias no-humanas que intervienen en la organización comunitaria, las prácticas médicas y los lazos de parentesco.

Esta investigación utilizó el marco teórico-metodológico de la ontología relacional en la antropología para discutir la agencia de la naturaleza en vínculo con lo no-humano en las obras de Safi Faye y Chinua Achebe. La pertinencia de abordar estas obras desde la perspectiva del giro ontológico radica en la posibilidad de desplazar las categorías epistemológicas que conciben la naturaleza como un fondo pasivo o como un recurso simbólico, para abrirse a modos de existencia donde los elementos no-humanos poseen agencia y participan activamente en la vida social y espiritual de las comunidades. Tanto en *Mossane* como *Arrow of God* es posible explorar estas formas de relacionalidad que no separan lo humano de lo no-humano, ni lo material de lo espiritual con lo que se revelan cosmovisiones donde la tierra, las entidades naturales y los ancestros conforman un

entramado ontológico compartido. En este sentido, el giro ontológico no solo ofrece herramientas conceptuales para comprender estas configuraciones desde una lógica interna, sino que también permite cuestionar las jerarquías epistémicas impuestas por la modernidad euroamericana y abre un campo fértil para pensar la naturaleza desde otros regímenes de sentido y existencia.

El uso del método comparativo que busco elaborar desde la óptica antropológica, literaria y cinematográfica me brinda herramientas heurísticas para examinar dos productos culturales -o artísticos- que provienen de sociedades distintas, permitiendo identificar patrones, similitudes y diferencias en sus prácticas, creencias, estructuras sociales y formas de vida. En antropología, este método cuenta con una larga tradición orientada a comprender la diversidad cultural que rige el comportamiento humano, desarrollada por autores como Edward Tylor, James Frazer, Franz Boas, Claude Lévi-Strauss, Alfred Radcliffe-Brown y, contemporáneamente con Tim Ingold. Entre los enfoques comparativos se encuentran la comparación sincrónica, que analiza sociedades en un mismo momento histórico; la comparación diacrónica, que observa transformaciones culturales a lo largo del tiempo; la comparación transcultural, que busca patrones universales entre distintas sociedades; y la comparación intracultural, que examina diferencias internas considerando factores como el género, la clase o la etnicidad. Esta metodología me permite realizar un análisis comparativo entre las obras de Chinua Achebe y Safi Faye, ya que ambas se sitúan en el contexto del postcolonialismo europeo en África y procuran ofrecer una versión *emic*, de la relación entre naturaleza y cultura desde las tradiciones culturales a las que pertenecen. Aunque sus herramientas expresivas fueron distintas así, sus obras nos permiten adentrarnos en un tiempo-espacio que revela al lector o espectador valores y ontologías propias.

Estructura del trabajo

El capítulo 1 está orientado a comprender las bases del giro ontológico en la antropología y su pertinencia para estudiar las dos obras del corpus referido donde extienden las diferentes nociones que existen en esta propuesta teórica. Los autores que se revisarán son Marilyn Strathern, Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descolá, Tim Ingold y Alfred Gell. El

capítulo 2 está dedicado a Safi Faye, tanto a su valiosa investigación como etnóloga sobre la vida religiosa del pueblo serer como al análisis de Mossane con el marco teórico propuesto. El capítulo 3 está dedicado a la obra de Chinua Achebe donde se analizan aspectos puntuales de la obra y también se revisa uno de sus escritos sobre su propia teorización del arte *igbo*. Finalmente, en las conclusiones generales se abordará brevemente la retrospectiva del proceso que tuvo esta investigación y el lugar a donde puede llegar una investigación de esta naturaleza que combina campos de conocimiento como lo son: la antropología, el cine y la literatura.

Para finalizar esta introducción, me gustaría aclarar que no pretendo mirar el corpus cinematográfico ni el literario como una etnografía *tal cual*, pero sí considero que la aproximación ontológica otorga las herramientas para aproximarse a la noción de naturaleza como parte del espectro de lo no-humano que se encuentra presente en las obras elegidas. Los recursos de representación visual y literaria se abordarán en su respectivo capítulo y por ahora me centraré en exponer estas premisas ontológicas que me permiten acercarme a este mundo no-humano vinculado con la espiritualidad que subyace en las obras elegidas. También quisiera resaltar que, desde mi punto de vista, estas obras exigen ser comprendidas desde una perspectiva que alcance las sutilezas de lo que implica detectar este mundo no-humano, ya que contribuye a la argumentación de ambas obras en la exposición de sus conflictos respecto a sus procesos de colonización y poscolonización. Los conflictos con la modernidad colonial se vuelven detectables precisamente a través de los cambios en el orden espiritual y divino que castigan a los humanos que se encuentran en ese entramado de creencias.

Capítulo I

Mirar la naturaleza desde la ontología relacional en la antropología

“Pensar es diferir”. Aquí, un pensamiento que no es diferente a sí mismo no es un pensamiento: los pensamientos toman la forma de movimientos desde una “posición” a otra; por tanto, si no se ha producido ningún movimiento de este tipo tampoco se ha producido ningún pensamiento.

Holbraad y Pedersen³

Este capítulo está orientado a comprender las bases del giro ontológico en la antropología y su pertinencia para estudiar las dos obras del corpus referido, con lo cual desarrollaré los matices de esta perspectiva teórica con la finalidad de observar el espectro sobre lo no humano y lo que ponen en juego a nivel narrativo en relación con algunas consideraciones etnográficas para cada uno de los trabajos de Faye y Achebe. Los autores que tendrán cabida dentro de este capítulo por sus consideraciones teórico-metodológicas son: Eduardo Viveiros de Castro, Phillippe Descolá, en menor medida Tim Ingold, Marilyn Strathern y el recorrido teórico-crítico de Martin Holbraad y Morten Axel Pedersen en *El giro ontológico, una exposición antropológica*. Por otra parte, *Art and Agency* de Alfred Gell con su propuesta de agencia distribuida y agencia social, que se relacionan algunas consideraciones del giro ontológico sin que sea propiamente parte de esa ola de pensamiento. Hay que mencionar, además que las genealogías de este pensamiento ontológico en la antropología se encuentran en las tradiciones estadounidense, británica y franco-brasileña con sus respectivos exponentes: Roy Wagner, Marilyn Strathern y Eduardo Viveiros de Castro.

³ Martin Holbraad y Morten Axel Pedersen. *El giro ontológico: Una exposición antropológica*. (Madrid: Nola Editores, 2022), 313.

El giro ontológico en la antropología

De acuerdo con Holbraad y Pedersen, uno de los objetivos centrales del giro ontológico es “el intentar crear las condiciones bajo las cuales uno puede <<ver>> ciertas cosas en el material etnográfico que de otra manera no estaría capacitado para ver.”⁴ Esta propuesta abarca los campos teórico-metodológicos del desarrollo dentro del ámbito de la descripción etnográfica que se plantea cuestiones ontológicas para resolver problemas epistemológicos.⁵ Es decir, estos autores ponen atención en tres aspectos fundamentales de la práctica analítica del proyecto antropológico que son: la reflexividad, la conceptualización y la experimentación como los pasos a seguir para la construcción de categorías de análisis de fenómenos sociales donde estas mismas categorías surgen del material etnográfico, es a esto a lo que denominan los “tres giros ontológicos”. Este método reflexivo cuestiona la manera en que se realizan conjeturas elementales -ontológicas- como el comprender la relación entre la distinción de las personas y las cosas, la noción del tiempo, la explicación de los eventos a través de sus causas y que tienen sustratos meramente culturales y temporales. Literalmente, las preguntas que se derivan de ello son: ¿qué es una cosa, o una persona, y cuál es su relación recíproca?⁶, los tipos de cosas que podrían existir y cómo es que eso existe. El giro ontológico entonces entraría para hacer un proceso de sensibilización ante la alteridad para poder “ver” determinados aspectos que de otra manera no se estaría capacitado. Uno de los argumentos de esta discusión teórica es que:

[...] no existe un límite en los discursos, prácticas y artefactos para que estos sean sometidos al acercamiento del giro ontológico. Lo que podría parecer una aproximación teórica anacrónica, cuando no directamente peligrosa, que se orienta exclusivamente hacia las “cosmologías indígenas” o a las gentes “tribales” o “no occidentales”, puede y debe ampliarse a todos los lugares, temas y cuestiones, incluyendo, como en algunos de nuestros trabajos recientes, esos problemas políticos “duros” como la seguridad, la revolución y el imperio.⁷

⁴ Holbraad y Pedersen, op. cit., 18.

⁵ Ibid., p. 10.

⁶ Ibid., p.18.

⁷ Ibid., p. 22.

En este orden de ideas, el problema epistemológico de *cómo ve uno las cosas* gira hacia la cuestión ontológica de *qué es lo que se debe ver en primer término*⁸ y esto implica pensar en que los supuestos ontológicos van desde la pregunta “básica” sobre *lo que son las cosas* y *lo que pueden llegar a ser*. De modo que, este giro tiene profundas consecuencias sobre la construcción de lo que comprendemos y las aproximaciones teóricas que elaboramos para acercarnos a nuestros objetos de estudio. En el ejercicio de abstracción que hacen Martin Holbraad y Morten Axel Pedersen sobre los distintos autores que se encuentran en el espiral del giro ontológico, ellos delinean que sería a través de los tres “giros ontológicos”⁹ (la reflexividad, la conceptualización y la experimentación) los pasos indispensables para pensar en la posibilidad de obtener categorías significativas de las distintas sociedades que estudia la antropología.

La *reflexividad* es la inversión básica del giro ontológico donde se debería priorizar la etnografía frente a la teorización.¹⁰ Esto refiere a la cuestión sobre las posibilidades de conocimiento antropológico, que no son precisamente sociales o culturales, sino como ontológicas en tanto lo que pueden llegar a *ser* las cosas. En segunda instancia se encuentra la *conceptualización* que idealmente genera nuevos tipos de asunciones e instrumentos para pensar los propios materiales etnográficos. Los “conceptos” deben entenderse como un sinónimo más o menos aproximado de la expresión “supuesto ontológico”¹¹ sobre lo que es, por ejemplo, una persona y también cómo se construye el concepto de “persona” desde el trabajo etnográfico. Hay que preguntarse ¿cómo deben conceptualizarse las personas? En ese sentido la utilidad de la discusión de la “conceptualización” en antropología y en los estudios literarios es que permiten cuestionar “lo obvio”, relativizar las cosas, desnaturalizarlas y mostrar las formas de la variedad de lo humano.¹² Tanto en *Arrow of God* como en *Mossane* se muestran los elementos que constituyen a una “persona” y van más allá de un cuerpo físico y un “alma” como se verá en los capítulos de análisis.

⁸ Ibid., p. 19.

⁹ Ibid., p. 23.

¹⁰ Ibid., p. 24.

¹¹ Ibid., p. 29.

¹² Ibid., p. 30.

Finalmente, la *experimentación* refiere al quehacer mismo de la antropología cuyos practicantes obtienen sus datos en “el campo” a través del ya conocido método de observación participante.¹³ En ese sentido, esta investigación no se suscribe al trabajo de campo antropológico, pero sí a la sistematización de los “datos” que se plantean en las obras en tanto que esos “datos” son elementos de las tramas como: los personajes, los argumentos de estos mismos o los recursos audiovisuales.

Cabe señalar que “lo ontológico” se ocupa de un nivel más profundo de existencia como el *Ser* o categorías fundacionales¹⁴ que se distinguen en otro nivel de campos fenoménicos como el social, cultural, político o moral. El pensar ontológicamente es reconocer que las categorías que se generan en el ámbito académico para comprender fenómenos culturales se reinventan -o deberían reinventarse- en un sentido wagneriano de acuerdo con el fenómeno social-artístico al que el investigador se enfrenta.¹⁵ Es decir, tanto para los antropólogos en el trabajo de campo, como para este análisis literario y cinematográfico desde el campo de los estudios en arte, es necesario pensar en lo que Roy Wagner coloca como el núcleo del giro ontológico respecto a la etnografía: colocarla como un experimento de reflexividad conceptual.¹⁶ Es así que el acercamiento a la crítica sobre la “distinción” entre naturaleza y cultura (o sociedad) permite comprender las semejanzas y las diferencias particulares frente a los proyectos de universalidad presentes ya sea en la vida euroamericana moderna como en Melanesia.¹⁷

¹³ Ibid., p. 33.

¹⁴ Ibid., p. 24.

¹⁵ Para Roy Wagner: “Un antropólogo denomina la situación que está estudiando como “cultura” sobre todo para poder comprenderla en términos conocidos, para saber cómo lidiar con ella y controlar su propia experiencia. Pero también lo hace para comprobar cómo influye el hecho de llamar “cultura” a esta situación en su comprensión de la cultura en general. Lo sepa o no, lo busque o no, su ejercicio «tranquilizador» al convertir lo extraño en algo familiar siempre hace de lo familiar algo un poco extraño. Y cuanto más familiar se vuelve lo extraño, más extraño resultará lo familiar. A medida que el antropólogo emplea la noción de cultura para controlar sus propias experiencias de campo, estas experiencias pasarán a su vez a controlar su noción de cultura. El antropólogo inventa “una cultura” para la gente, y ellos inventan una “cultura” para él.” Cfr. Roy Wagner, *La invención de la cultura* (Madrid: Nola Editores, 2019), 81.

¹⁶ Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 87.

¹⁷ Ibid., p. 99. Utilizaré el término de Marilyn Strathern, “euroamericano” (Euro-American) en el que la antropóloga no se refiere simplemente a una identidad geográfica, sino a un marco ontológico y epistémico propio de las sociedades occidentales modernas, o también llamadas del Norte Global. Es un término que designa la forma particular en que estas sociedades conciben las relaciones sociales, privilegiando la

Dado que esta *invención de la cultura*, como la llama Wagner, está implicada en cualquier acto o juicio, las convenciones que representan cosas del mundo se apoyan en la asunción de que los símbolos y la realidad de las cosas que aquellos representan son opuestas. En ese sentido es que las obras de Faye y Achebe no son tomadas como una especie de “semiótica de la realidad”, sino como obras que han fijado aspectos culturales, históricos, afectivos, personales y políticos de acuerdo con sus contextos. En el contenido de este corpus cinematográfico-literario se despliegan distintos niveles de confrontación ontológica-epistemológica-estética: la cultura en *relación* con la naturaleza, la representación frente al mundo. Si bien, hay convenciones que a través del tiempo han “fijado” arbitrariamente el significado de los símbolos que pueden usarse para expresar cosas al ser “aplicados” al mundo¹⁸ como el caso de la máscara del espíritu *Ijele* o la noción de un espíritu *pangol*. La propuesta del giro ontológico desde la perspectiva de Wagner es que existe una semiótica de la invención donde el significado es un resultado de estos procesos y no una precondition a ellos. El símbolo y la cosa no son fijos, mantienen una relación mutua de invención y cambio al evocarlos conjuntamente:

La semiótica de la invención implica que todo (tanto las “representaciones” como el “mundo”) es significativo, y la tarea de expresión consiste en mediar las relaciones entre significados con el fin de engendrar novedades; no se trata de “comunicar” significados representacionales, sino de *crearlos* al transformar los ya existentes.¹⁹

De esta manera, la tarea que queda por hacer no sólo es “representar”, sino de repensar las categorías con las que se está analizando a las personas y sus fenómenos socioculturales-

individualidad, la separación entre naturaleza y cultura, y una lógica dualista. Cfr. Marilyn Strathern, op.cit, p. 342.

¹⁸ Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 101.

¹⁹ Ibid., p. 102. Wagner lo expresa de la siguiente manera: “La relación que el antropólogo construye entre dos culturas - que a su vez objetiva, «creándolas» para él- surge precisamente de este acto de «invención», del uso de significados que le resultan familiares al construir una representación inteligible de su tema de estudio. El resultado es una analogía, o un conjunto de analogías, que «traduce» un grupo de significados básicos a otro grupo, y puede decirse que estas analogías participan al mismo tiempo en ambos sistemas de significados, del mismo modo que lo hace su creador. Esta es la consideración más simple, más básica y más importante de todas: el antropólogo no puede simplemente «aprender» una nueva cultura y colocarla junto a aquella que ya conoce, sino que debe previamente apropiarse de ella para poder experimentar una transformación de su propio mundo.” Wagner, op. cit. p. 77-78.

estéticos. Una forma de llegar a este momento reflexivo es ahondar en lo que la antropóloga Marilyn Strathern evoca sobre su concepto de *relación*, puesto que es ahí donde se pone en marcha esta noción de representación como una medida heurística que muestra un tejido de relaciones culturales-históricas-políticas-religiosas-estéticas.

Ontología relacional de Marilyn Strathern

El trabajo etnográfico de la antropóloga británica Marilyn Strathern en Melanesia ha sido fundamental para pensar el término de “relación” y “sociabilidad” en el giro ontológico de la antropología. Su problematización sobre las conexiones que establecen los seres humanos entre sí para transformar el género se basa en la “economía de dones” -en términos de Marcel Mauss- o el establecimiento de relaciones de reciprocidad en sociabilidad. Ella discute también el uso del parentesco como categoría universal que va en paralelo con naciones sobre la distinción entre la naturaleza/cultura y a su vez cuestiona la división de los géneros y los roles que ocupan hombres y mujeres en la sociedad. Para Strathern ha sido fundamental la revisión del estructural-funcionalismo para pensar el concepto de “relación” entendida como:

[...] simultáneamente como el constructo abstracto de y la persona concreta para comprender la totalidad de la vida social en términos de su propio ordenamiento interno [...] el “orden social” devino al mismo tiempo que la descripción de ellos medios percibidos de su cohesión.²⁰

Esta revisión difiere de la noción genealógica del estructural-funcionalismo en dos aspectos donde, en primer lugar, invalida cualquier explicación de un fenómeno social concreto en términos de psicología o de actividad mental. La sutileza de Strathern en su propuesta es que las relaciones sociales, a pesar de que no son conexiones visibles, se alojan de manera invisible en su *interior*.²¹ Tanto para el antropólogo Roy Wagner como para Strathern las relaciones son conceptualizadas como “internas” en el sentido que no existe nada que *no*

²⁰ Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 130.

²¹ Ibid., p. 131.

sea relacional. “Relaciones por doquier.”²² Por tanto, para Holbraad y Pedersen, si el proyecto antropológico de Strathern puede describirse como “relacional” es solamente porque su acercamiento estriba en concebir todas las cosas como si estuviesen configuradas en base a relaciones²³: las personas melanesias, en vez de ser un *ser* individual, sería un “dividuo” que representa un microcosmos social compuesto de todas las potencialidades incorporadas de estas relaciones.²⁴

De esto se extraería que las relaciones que se representan en el corpus literario y cinematográfico están sustentadas por una base cultural que otorga sentido a la argumentación dramática en tanto que los seres humanos que se presentan no son seres “individuales” que sólo corresponden a una corporalidad y acciones individuales para sí mismos, sino seres “dividuales” que anudan entre una red interrelacional con lo no-humano. El carácter “recursivo” que aparece en algunas etnografías sobre los *serer* y los *igbo* donde las relaciones entre agentes del mundo no-humano persisten en contacto con lo humano va más allá de pensar en que la obra artística se acerca o representa “la realidad”. Para volver a Strathern las relaciones no son esenciales en el sentido de que algo “exista” de manera inmutable, sino que existe en un sentido contingente -del momento etnográfico- que tiene lugar en el encuentro de la antropología con su objeto de estudio.²⁵ En esta investigación no cuenta propiamente con “momentos etnográficos”²⁶ frutos del trabajo de campo, sino momentos de comprensión ontológica sobre aspectos etnográficos a considerar sobre el corpus seleccionado. Esta lectura heurística -ontológica y etnográfica- “revelan” dos cosmologías donde se integran lo humano y lo no-humano en un sistema relacional para “ver” ciertos aspectos que de otra manera parecen ocultos o al menos no evidentes

²² Ibid., p. 132.

²³ Ibid., p. 133.

²⁴ Strathern, op. cit, p. 24.

²⁵ Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 136.

²⁶ Los “momentos etnográficos” parten del trabajo de campo del antropólogo en los que, al tratar de encontrar el punto de vista del nativo, éste supera lo que ha captado en un primer momento en su etnografía y entonces el científico social logra construir categorías más adecuadas a la sociedad que estudia puesto que éstas parten de ella misma. Por otra parte, este concepto también se refiere al proceso de transformación del propio investigador cuando, a través de la experiencia empírica, se confronta con una lógica distinta a la suya y, por tanto, se ve forzado a repensar sus propios marcos de referencia. En ese sentido, el “momento etnográfico” es tanto epistémico como existencial: revela una verdad del otro y transforma la mirada del observador.

como el hecho de que la naturaleza se concibe como una extensión del mundo social. En el contexto audiovisual y literario se busca una lectura expandida bajo las consignas ontológicas donde se comprenda que lo no-humano no es meramente decorativo o ambiental, sino constitutivo del evento representado/ficcionalizado. Es así como este análisis busca el enriquecimiento de la comprensión de lo sagrado en contextos que cuestionan los límites entre sujeto y objeto, entre representación y presencia, así como entre lo visible y lo experiencial.

La consideración stratherniana sobre las *escalas* refiere a los diferentes niveles de agrupamientos que de acuerdo con el nivel de complejidad se replican a sí misma en una escala detallada en la que, en primer término, se conserva el mismo tipo de información a pesar del aumento de magnitud del detalle. En una segunda modalidad de concebir la escala para la autora sería el de comparar elementos dentro de una misma cultura, por ejemplo, acuerdos económicos, prácticas rituales o cálculos cosmológicos.²⁷ Las escalas son la base de lo que Strathern llama una “percepción posplural del mundo” en donde actúan para modelar lo finito dentro de las prácticas culturales y así hacer manejables partes simples de un infinito de cosas que pueden relacionarse entre sí. Es así como el investigador puede preguntarse no solo con qué otra cosa se relaciona (algo o alguien), sino también de qué cosas se compone. Las escalas y cómo se relacionan entre ellas, destacando que estos conceptos no tienen definiciones fijas y presentándolas, en cambio, como herramientas analíticas que se derivan primordialmente del trabajo de campo. Para Strathern, el concepto de escala no hace referencia a una categoría cuantitativa específica, como puede ser lo macro/micro o lo local/global, sino en la manera en que las relaciones (sociales, políticas, económicas, espirituales) pueden extenderse, comprimirse o incluso cambiar de contextos sin que esto implique la pérdida de su carácter relacional en la medida en que la escala es un constructo social que ayuda a moldear prácticas culturales dentro de parámetros finitos con la intención de hacer manejable el infinito de cosas que pueden relacionarse entre sí.

²⁷ Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 139.

Es así como las escalas son modos de organizar y comprender la extensión y complejidad de las relaciones, haciendo hincapié en que no existe una sola perspectiva de ver, habitar o medir el mundo, ya que cada sociedad construye sus propias escalas, de tal manera que no existen escalas universales y es la tarea del antropólogo develar esas escalas de manera contingente. En este sentido, una relación puede ser analizada a diferentes escalas y no existen una escala más importante que otra ya que pueden coexistir varias al mismo tiempo sin que eso sea una contradicción, e incluso pueden ser independientes entre sí. A la luz de los presupuestos teóricos de la autora, las relaciones son primarias, es decir, no se parte de individuos que luego se relacionan, sino de los individuos que son el producto de las relaciones.

Otro nivel categórico de análisis stratherniano se encuentra en la formulación de *comparaciones*²⁸ como una alternativa posplural a las “cosas” que actúan como sus propias escalas sin dejar de lado que las *relaciones* pueden atravesar las escalas. Habría que decir también que la “abstracción posplural” sería un nivel teórico en el que se observaría idealmente una pluralidad de interacciones que superan la distinción binaria entre lo general y lo específico, así como entre lo concreto y lo abstracto. El objetivo de las comparaciones strathernianas no es generalizar diferentes casos de realidad social, sino más bien recomplejizar esta realidad sobre la misma escala de análisis a través de los experimentos controlados en la etnografía comparada y conceptualizada. Es esta sutileza teórica de la abstracción posplural la que establece el nexo con la visión del “perspectivismo” de Viveiros de Castro, ya que Strathern se aproxima a la noción de que determinados objetos de atención pueden verse y compararse desde diferentes puntos de vista que por eso mismo ofrecen varios “contextos” para ellas.²⁹ En ese sentido, el giro ontológico sería el impulso teórico para utilizar la comparación *como* ontología desde su versión así como el esquema de cuádruple raíz de Descola y/o el no-dualismo de Evens.³⁰

²⁸ Ibid., p. 142.

²⁹ Ibid., p. 169.

³⁰ Ibid., p. 173.

La autora desarrolló también la noción de “persona” en *Gender of the Gift* (1988) donde ella construye el término de “dividuo” (self-dividual)³¹ como una alternativa al “individuo” de tradición euroamericana luego de hacer trabajo de campo en la Melanesia. Strathern y Mckim Marriott conciben que el dividuo es una persona relacional compuesta de relaciones sociales, intercambios y las conexiones simbólicas. Si bien, la autora no hace una definición específica sobre el dividuo, a lo largo del libro ella adjudica elementos clave de la relacionalidad en términos de sociabilidad, donde el dividuo no existe por sí solo, sino que es producto de un gran número de relaciones sociales que conforman instituciones como el matrimonio, la familia, los rituales. No obstante, este dividuo también puede manifestarse de manera distinta según el contexto, por ejemplo, en los rituales en ocasiones puede ser un donante, un receptor o un ancestro, es decir, no tiene una posición fija dentro de su sociedad y no es precisamente un humano.

Ontología y perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro

Viveiros de Castro es uno de los pilares más importantes del giro ontológico con su propuesta teórica sobre el “perspectivismo” y el “naturalismo”, trabajo que desarrolla sobre la manera en que se cambian las perspectivas entre los seres humanos y los seres no-humanos según sus circunstancias. Este autor fue el primero en introducir la “ontología” como asunto de interés para la antropología contemporánea con el fin de dejar de insistir en la concepción de una sola naturaleza en favor de múltiples realidades o perspectivas. Por una parte, este antropólogo brasileño “intensifica” las premisas sobre el mito de Lévi Strauss al combinarlas con la noción de relación de Strathern, así como la influencia de la filosofía de Gilles Deleuze sobre el análisis de la cosmología amerindia.³² El debate sobre el “nuevo animismo”³³ que puso sobre la mesa fue una conversación con las propuestas de Philippe Descolá y Tim Ingold, esto es lo llamó: “perspectivismo”.

Esta teoría fue producto de un intenso trabajo de gabinete que reúne, por un lado, el extenso registro etnográfico de cosmologías, mitologías y relatos amerindios y por otro lado, el

³¹ Strathern, op.cit. p. 15.

³² Holbraad y Pedersen, op.cit. p. 178.

³³ Ibid., p. 179.

trabajo sobre cosmologías “animistas” entre cazadores-recolectores de pueblos “indígenas” alrededor del mundo. La idea del animismo que retoma Viveiros de Castro parte de la generada por Descola, quien señala que el animismo es un “sistema” de pensamiento humano que puede hallarse en diferentes gradaciones y mezclas en todas las sociedades. Estos sistemas animistas resultarían ser la inversión simétrica de las clasificaciones totémicas: en los sistemas totémicos, los no-humanos son tratados como signos mientras que en los animistas son tratados como el término de una relación de acuerdo con Descolá. Por tanto, este autor continúa su argumentación bajo la idea de que las cosmologías animistas se basan en una continuidad entre los seres humanos y no-humanos.³⁴ Viveiros de Castro agrega a esta noción del animismo como una ontología que postula el carácter social de las relaciones entre humanos y no-humanos: el espacio entre la naturaleza y la sociedad es en sí mismo social.³⁵ Con estos elementos es que Viveiros de Castro llega a la idea de perspectivismo, que resultaría ser una especie de animismo reforzado con la idea stratherniana de relación ligada a lo social.

Si bien, Viveiros de Castro retomó el concepto de *canibalismo* de Oswald de Andrade y de los tupí-guaraní en la Amazonía mediante el cual, por medio de la ingesta del “otro” se da un cambio de perspectiva.³⁶ Este trabajo consistió en elaborar una escala pan-amerindia sobre ese canibalismo *tupí* del siglo XVI, así como sobre las canciones guerreras de los *araweté* con lo que cartografió la sutileza con la que esta “continuidad” entre humanos y otras especies se manifiesta en las cosmologías amerindias y las prácticas que les da lugar como el mito, las alucinaciones o los sueños donde se articulan relaciones sociales.³⁷ A esto se debe agregar que, el trabajo de campo de este antropólogo en el Alto Xingú de la Amazonía brasileña contribuyó a su reflexión sobre la manera en que hacen ontología estos pueblos amerindios. Este acercamiento muestra que los indígenas amazónicos conciben que el mundo está poblado de otros sujetos, agentes o personas, más allá de los seres humanos,

³⁴ Ibid., p. 180.

³⁵ Ibid. En palabras de Viveiros de Castro: “El animismo se puede definir como una ontología que postula el carácter social de las relaciones entre las series humana y no-humana. El intervalo entre naturaleza y sociedad es en sí social”. *Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena* (Sao Paulo: Cosac y Naify, 2002), 46.

³⁶ Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Entrevistas*, (2013): 15.

³⁷ Holbraad, y Pedersen op. cit. p.180.

y que estos entes no-humanos perciben la realidad de manera distinta de los humanos.³⁸ Esto implica que el conjunto de ideas y prácticas configuren una cosmología donde habitan diferentes tipos de agentes humanos y no-humanos. Esta idea se respalda en la mitología amazónica que señala que los animales eran humanos y luego dejaron de serlo, entonces la humanidad era el fondo común de ambos tipos de seres. Casi todos los animales, debido a su origen, son “antropológicos”, es decir, se comunican con y como los humanos.³⁹ Esta construcción perspectivista implica que existen diferentes tipos de agencias subjetivas (humanas o no-humanas) en las que cada una tiene el mismo tipo de alma “genérica”. Entonces, una persona es vista como animal, puesto que, si una persona comienza a ver a otros seres humanos como no-humanos, es porque ya no es humana, hay un intercambio del punto de vista entre lo humano y no-humano.

Esta conversión partiría del cuerpo como el sitio e instrumento de la diferenciación ontológica, desde donde se hace la diferencia de perspectiva que se basa en que no se trata de que haya una pluralidad de visiones, sino una mirada única sobre diferentes mundos. Esta operación implica que la discusión sobre los supuestos límites entre naturaleza/cultura se vuelven inexistentes o difíciles de identificar, ya que no se trataría de pensar en términos de “relativismo cultural” o multiculturalismo sino en el concepto castriano de “multinaturalismo”. Esto no se basa en la unidad de naturaleza y la pluralidad de culturas sino en una unidad espiritual y la diversidad corporal. En el caso amerindio:

La forma como los humanos ven a los animales, a los espíritus y a otros actuantes cósmicos es profundamente diferente de la forma como esos seres *los* ven y *se* ven. Típicamente -esta tautología es algo así como un grado cero del perspectivismo-, los humanos, en condiciones normales, ven a los humanos como humanos y a los animales como animales; en cuanto a los espíritus, ver a esos seres habitualmente invisibles indica con seguridad que las <<condiciones>> no son normales (enfermedad, trance, y otros estados secundarios). Los animales predadores y los espíritus, por su parte, ven a los humanos como presas, mientras que las presas ven a los humanos como espíritus o predadores [...] Al vernos a nosotros como no humanos, es a sí mismos (a sus respectivos congéneres) que los animales y los

³⁸ Viveiros de Castro. *La mirada del jaguar. Entrevistas*, op. cit. p. 16.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

espíritus ven como humanos; ellos se perciben como (o se vuelven) seres antropomorfos cuando están en sus casas o en sus aldeas, y aprehenden sus comportamientos y sus características bajo una apariencia cultural.⁴⁰

Para comprender la noción compleja interrelacional y agentiva del mundo no-humano respecto al humano el autor desarrolló los conceptos de *perspectivismo* y *multinaturalismo* que tienen una pertinencia total para pensar a los pueblos indígenas de América y otras latitudes que comparten el despliegue de una jerarquía de la vida no-humana. Esta vitalidad multiforme gestiona una multiplicidad de puntos de vista: todos... son centros de intencionalidad, que aprehenden a los otros según sus respectivas características y capacidades.⁴¹ Esto permite la ampliación de la discusión sobre la “naturaleza” o “esencia” ontológica de los cuerpos, objetos, entes, vitalidades y agentividades que suelen comprenderse desde una lógica cartesiana dualista en la que sólo existe el cuerpo y el alma.

El *perspectivismo* es una conceptualización basada en la ontología amerindia que implica que tanto los espíritus, los cuerpos de los humanos y los de los animales tienen una interioridad semejante (humana) -alma- con fisicalidades diversas que se complejizan en la media en la que cambian los puntos de vista -cuerpo- de acuerdo con las condiciones de tiempo-espacio. En esta ontología del punto de vista, Viveiros de Castro señala que los humanos y los animales continúan con esa “naturaleza” en condiciones normales, pero en cuanto a los espíritus, ellos se manifiestan y fungen como indicadores de que las “condiciones” no son normales, es decir que hay una enfermedad, trance y otros estados secundarios.⁴² En ese momento es cuando se da el cambio de perspectiva en la que ellos empiezan a ver como humanos. Por otra parte, algunos animales son los que en determinadas condiciones pueden cambiar de perspectiva de acuerdo con la metafísica amazónica de la predación [que] es un contexto pragmático y teórico altamente favorable para el *perspectivismo*.⁴³ Viveiros enfatiza que la “intensidad” con la que los sujetos no-humanos tornan a una perspectiva humana los transforma en una persona. Con ello puede

⁴⁰ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Madrid: Katz Editores, 2010), 35-36.

⁴¹ Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Entrevistas*, op. cit. p. 33.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

observarse que esta noción de “persona” vuelve a complejizarse no solamente por pensar que el cuerpo físico está acompañado de entidades espirituales, sino que hay una ocupación de este punto de vista por otro cuerpo que no es humano, entonces sería un concepto que *es* en tanto que se pone en relación con la contingencia de las condiciones. Para el caso de la Amazonia sería el chamán quien sería el encargado de ir más allá de todas estas fronteras corporales dada su especialización en el establecimiento de relaciones intersubjetivas desde alguno de los puntos de vista. El chamanismo amerindio tiene el multinaturalismo como política cósmica.⁴⁴

Por parte del multinaturalismo, este concepto requiere comprender que desde la perspectiva amazónica habría una sola cultura (de la humanidad de las almas) ante muchas naturalezas cuyos cuerpos son diferentes, así como los mundos que habitan. Estas múltiples naturalezas producidas por diferentes cuerpos (perspectivas), aunque comparten una interioridad común: la humana. Esta ontología de los mundos múltiples pone de por medio una especie de medialidad mítica que otorga a las cosas una capacidad de ser otra cosa. En ese sentido cada persona(je) difiere íntimamente de sí mismo porque su esencia ya tuvo la capacidad de ser transformado en otra cosa antes de ser, en el mito mismo y su régimen ontológico.

Cada sujeto mítico, al ser pura virtualidad, “ya era antes” lo que “será a continuación”, y es por eso que o hay nada actualmente determinado: Por lo tanto, las transformaciones extensivas introducidas por la especiación posmítica... se cristalizan en bloques molares de identidad interna infinita.⁴⁵

El soporte mítico de esas transformaciones se manifiesta en los espíritus que atraviesan el tiempo y el espacio para actualizar las relaciones entre las nociones míticas del cuerpo y el alma, cuya distinción desde la cosmología amerindia radicaría en que no hay puntos de vista *acerca de las cosas*; las cosas y los seres son ellos mismos los puntos de vista. Y como se mencionó anteriormente, el cuerpo como el punto de partida para ver un mundo

⁴⁴ Ibid., p. 40.

⁴⁵ Ibid., p. 48.

diferente, donde este mismo se concibe como un embalaje de afectos y disposiciones que varía entre especies.⁴⁶

Cuando Viveiros de Castro se pregunta sobre la naturaleza científica de la antropología, a diferencia de los autores del giro literario, él pone en relevancia la importancia de la subjetividad de cada sociedad, por ejemplo, las ciencias duras pretenden despojar las cosas de toda subjetividad y desanimizarlas para homogeneizar las cosas desde su propia estructura de conocimiento. Por el contrario, la antropología busca comprender cómo es que distintas sociedades creen que los humanos tienen “alma”, así como lo no-humano entendido como las plantas, el agua, el viento, incluso las piedras que tienen una suerte de energía vital propia, “similar” al alma judeocristiana.⁴⁷ En esta misma línea argumentativa sobre la subjetividad de cada sociedad, entra lo que Blaser denomina “ontología política” y Marisol De la Cadena “cosmopolítica” -idea retomada de Stengers- en donde la teoría está comprometida con los debates económico-políticos. Esto se debe a que en palabras de De la Cadena:

[...] la presencia de seres de la tierra [*earth-beings*] que demandan un lugar en la política podría implicar la insurgencia de estas prácticas proscritas que disputan el monopolio de la ciencia para definir la “naturaleza” y, por tanto, que hacen locales su pretendida ontología universal como algo específico de Occidente: un mundo (posiblemente el más poderoso de todos) dentro de un pluriverso.⁴⁸

Esta noción de comprender la agencia política que tiene el pluriverso de los agentes no-humanos implica una ecuación dentro de la propuesta del giro ontológico que se refiere a la “ralentización del razonamiento”.⁴⁹ La idea de disminuir la velocidad de los procesos intelectuales se vincula a comprender la lógica de mundos no-humanos que suelen encontrarse en la esfera de la naturaleza y que se conecta con campos metafísicos y simbólicos del conocimiento. Esta esfera tiene procesos de cambio de larga duración al

⁴⁶ Holbraad y Pedersen, op.cit., p. 183.

⁴⁷ Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Entrevistas*, op. cit. p. 26.

⁴⁸ Holbraad y Pedersen, op. cit. p. 67. Cfr. Marisol de la Cadena, “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la <<política>>” en *Tabula Rasa*, 33 (2020), 288-289.

⁴⁹ Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 67.

mismo tiempo que convive con procesos de destrucción acelerados a causa del extractivismo capitalista. Este ejercicio de pensar ontológicamente implica que al observar lo no-humano se pueda detectar esas disputas cosmopolíticas sobre quiénes ocupan espacio físico y cómo se dan las transformaciones alrededor de los conflictos que esto genera.

Philippe Descola. Más allá de la naturaleza y la cultura

El proyecto de Philippe Descola ha conestado en comprender la relación entre la cultura y la naturaleza con ambiciones universales, pero que, en la práctica etnográfica y el estudio de gabinete, éstas mismas han demostrado variables únicas que salen de toda clasificación posible. Dentro del radar de la Amazonía, este autor realizó su trabajo de campo con el pueblo amazónico *achuar* de Ecuador y una revisión bibliográfica extensa. Descola propuso que una noción sobre los humanos que están en coalición con lo “otro” constantemente, sin diferenciadores tajantes. Este autor encontró en algunas sociedades indígenas sudamericanas que todos los seres de la naturaleza poseen *humanidad* y esta posición se concibe a través de complejas y numerosas operaciones ontológicas y clasificatorias de cada grupo social.⁵⁰ Estos grupos también es visto que los seres no-humanos son receptores de experiencias propias puesto que son parte de ese *todo* perteneciente a lo humano y de ello se desprenden dos factores que conforman diferentes ontologías: por un lado, los vínculos que intervienen en la *fisicalidad*, las formas y las materialidades del mundo; por otro, la *interioridad* o las características internas del *ser*.⁵¹

Estas interrogaciones nacen de su cuestionamiento sobre el carácter de la naturaleza que parece fundirse con los supuestos “límites” con lo social desde su posicionamiento geocultural en la Amazonía limítrofe entre Ecuador y Perú. En esa experiencia de campo, Descola advirtió que hay sociedades que desarrollan un sistema de parentesco con elementos de la naturaleza: plantas y animales. Ambos reinos:

[...] poseen un alma (*wakan*) similar a la de los humanos, una facultad que los incluye entre las “personas” (*aents*) en cuanto los dota de una conciencia reflexiva e

⁵⁰ Hugo Lavazza, “Más allá de la naturaleza y la cultura”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, (2016): 234.

⁵¹ *Ibid.*, p. 235.

intencionalidad, los hace capaces de experimentar emociones y les permite intercambiar mensajes tanto con sus pares como con sus miembros de otras especies -entre ellas, los hombres-. Esta comunicación extralingüística es posible gracias a la aptitud que se le reconoce al wakan de vehiculizar, sin mediación sonora, pensamientos y deseos hacia el alma de un destinatario, y de modificar así, a veces sin conocimiento de este, su estado de ánimo y su comportamiento.⁵²

De acuerdo con esta experiencia de campo, Descolá menciona que los humanos de esta sociedad se encuentran bajo el efecto de distintos tipos de encantamiento establecidos mediante relaciones de diverso tipo con sus interlocutores humanos y no-humanos. La relación entre personas-animales-objetos para la caza-las plantas y la mitología se reconfiguran constantemente en un cotidiano que se actualiza y se inventa más que permanecer en una estructura “inmutable” en el tiempo (crítica posestructuralista de la escuela francesa). El ser-humano queda aplazado en este sistema de relaciones en la que no es él quien ejecuta todas las acciones o “piensa”, sino es uno más entre toda la cadena de agentes que no poseen precisamente una humanidad, pero que tienen agencia. Las formas de sociabilidad difieren según se trate de plantas o de animales⁵³, pero todos se entrelazan como sujetos en relaciones sociales (sociabilidad). El autor señala que para esta sociedad la noción de “persona” engloba espíritus, plantas y animales que poseen un alma y su diferenciación se da en términos del nivel de intercambio de información considerados factibles.⁵⁴ Cuando a los animales o a las plantas se les considera como poseedoras de un alma entonces se les da una capacidad de percibir *allá manera* de los humanos.

Para este autor la identificación y la relación son modalidades fundamentales de estructuración de la experiencia individual y colectiva en las que, de acuerdo con la sociedad que se estudie, la variación entre la interioridad y la fisicalidad cambia en relación con sus entramados míticos, sus regímenes alimentarios y modos de reproducción. Las relaciones y las escalas que se desprenden de esos nodos denotarían las nociones de lo que se integra en un sistema de “persona” y el cómo trata lo está fuera de su corporalidad. Estas mutaciones de la perspectiva es lo que se vio anteriormente como “perspectivismo”. Nos

⁵² Philippe Descolá, *Más allá de la naturaleza y la cultura* (Buenos Aires: Amorrutu, 2012): 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

obstante, Descola desarrolló la complejidad de estas características de la interioridad y la fisicalidad que se permutan en las cuatro ontologías que el propone y de acuerdo con él, todas las lenguas distinguirían estos planos a nivel lingüístico. En cuanto a la *interioridad*: los principios inmateriales a los que se les considera causantes de la animación (‘espíritu’, ‘alma’ o ‘conciencia’) y la *fisicalidad* sería en conjunto de expresiones visibles y tangibles que adoptan las características de una identidad cualquiera.

Descola determinó cuatro modelos ontológicos que son: totemismo, animismo, naturalismo y analogismo que sirven de punto de anclaje a formas contrastadas de cosmología. Cada una de esas cuatro modalidades implica una forma distinta de concebir el entorno, su socialización entre seres humanos y seres no-humanos, así como la influencia que tienen en concebir al individuo y lo social. Esta propuesta de Descolá considera que los humanos, independientemente de su cultura y su época han desarrollado cuatro tipos de ontologías diferenciadas como se verá a continuación.

Semejanza de las interioridades Diferencia de las fisicalidades	<i>Animismo</i>	<i>Totemismo</i>	Semejanza de las interioridades Semejanza de las fisicalidades
Diferencia de las interioridades Semejanza de las fisicalidades	<i>Naturalismo</i>	<i>Analogismo</i>	Diferencia de las interioridades Diferencia de las fisicalidades

Esquema de las cuatro ontologías propuestas por Philippe Descola en *Más allá de naturaleza y cultura*. Pág. 190.

El *totemismo* se refiere a la asociación de lo humano con lo no-humano a través de un ser u objeto sagrado mediante el cual se reconoce un parentesco sanguíneo o espiritual, es decir, se puede ser pariente de otra familia porque tienen un ancestro en común, bien puede ser un oso, el rayo, un árbol, etcétera. El *animismo* por su parte suele considerarse como un

sistema de pensamiento simple y primitivo donde se considera que creencias en las que lo no-humano está dotado de movimiento, vida, consciencia y agencia propia donde no hay una independencia de la naturaleza en contraposición de lo humano. El *naturalismo* que se refiere a las sociedades que consideran a la naturaleza como el principio de todo aquello que es real como algo no solo independiente e inmutable de lo humano, sino preexistente a la cultura, además, considera que lo humano (cultura) es una consecuencia de lo determinado (naturaleza). Finalmente, el *analogismo* se refiere a sociedades que tienen un pensamiento universal respecto a la naturaleza donde se considera que lo que pasa en una escala pasará en las demás, ya que considera que existe una continuidad entre los seres humanos y la naturaleza: pensamiento mágico. Esto implica que los humanos comparten características y cualidades con otros seres no-humanos de tal suerte que no hay una separación clara entre lo humano y lo no-humano y por el contrario se enfatiza la interconexión e interdependencia entre todas las formas de vida de tal suerte que lo que le pase a una le pasará a la otra.⁵⁵

Lo que Philippe Descolá desarrolla como “ecología de las relaciones” implica pensar en cómo los seres humanos y los seres no-humanos tienen *su* propio modo de vida y cómo es que este repercute en el concepto de “totalidad”. El autor también se refiere al naturalismo o la forma en que Occidente concibe a la naturaleza, es decir, pensándola como un recurso que puede ser explotado según los intereses y necesidades humanas.⁵⁶ Por otra parte, el “intercambio” es otro elemento que se debe resaltar puesto que permite el flujo de interacciones entre humanos y no-humanos, sin perder de vista que para Descolá, esto no implica la reciprocidad como sí proponía Marcel Mauss en su “Ensayo sobre el Don” de 1925.⁵⁷ Ya que estos elementos no humanos también son poseedores de conciencia,⁵⁸ por tanto, es indispensable recordar que las ontologías de cada cosa intercambian su dominio de

⁵⁵ Holbraad, op. cit. p. 78.

⁵⁶ Hugo Lavazza, op. cit. p. 236.

⁵⁷ Para Mauss, el intercambio y la reciprocidad consiste en la obligación de dar, recibir y devolver, no son actos individuales, sino que constituyen vínculos sociales que establecen relaciones y no se da solamente por acumular riqueza. Para este autor, el don nunca es gratuito, alguien que recibe un regalo queda en deuda y se espera que lo devuelva para mantener equilibrio y honor. Sin embargo, como señala Descolá, existen sociedades en donde el intercambio entre lo humano y no-humano no necesariamente implica esta reciprocidad, es decir, hay entidades humanas que no se sienten en deuda con los humanos por recibir regalos.

⁵⁸ Lavazza, op. cit., p. 237.

unas sobre otras según el contexto o circunstancia en el que se focalice la observación, como lo descrito por Viveiros de Castro en sus ejemplos de la Amazonia.

Tim Ingold y las ecologías émicas

Por su parte, Tim Ingold planteó una manera de sensibilizarse a los conocimientos que escapan de la hegemonía occidental donde las formas de pensamiento sobre la naturaleza están vinculadas a las relaciones sociales que se establecen localmente. En *Culture, nature, environment: steps to an ecology of life* (2021), Ingold propone observar cómo se articulan los organismos en sus entornos para pensar que la ecología no va separada de la mente, ya que hay intercambio de flujos de energía entre estas dos relaciones, de la forma y proceso. Por otro lado, en su propuesta sobre la “ecología de la vida”, Ingold se refiere a no pensar en que la mente o la conciencia están por encima de la vida de los organismos, al contrario, él invita a construir una noción alternativa a la percepción medioambiental como una construcción cultural de la naturaleza o una superposición de capas de sentido “émico” sobre una realidad “etic” dada.⁵⁹

Ontología de la vitalidad *Ubuntu*: una cuestión del África subsahariana

La noción de *Ubuntu* que elabora el filósofo Kakozi Kashindi refiere a una noción de “humanidad” en relación con otros, así como un valor por sí mismo que constituye un elemento base de la ética del África subsahariana. Este principio resulta de un entramado de relaciones que los humanos establecen con otras entidades no-humanas como los antepasados y la naturaleza que configuran una ética de vida o de la persona inmersa en ese sistema de valores. Por un lado, este concepto refiere a una abstracción de las formas fenoménicas de “ser-siendo” y, por otro lado, una abstracción de *umuntu* (persona).⁶⁰ Estos

⁵⁹ Cabe señalar que Ingold retoma la perspectiva “emic” y “etic” del trabajo del lingüista y antropólogo Kenneth Pike, quien utilizó por primera vez estos términos en 1954. Estos dos conceptos se refieren a dos perspectivas diferentes para estudiar la cultura utilizadas en la investigación cualitativa. Por *emic* se entiende la perspectiva de los integrantes de la cultura que se estudia sobre sí mismos, es decir, el punto de vista de los nativos. Por *etic* se entiende la perspectiva del investigador foráneo, es decir, el punto de vista del antropólogo que pretende generar hipótesis o teorías científicas sobre las semejanzas y diferencias socioculturales que encuentra con referencia a la cultura a la que pertenece el propio científico social.

⁶⁰ Jean-Bosco Kakozi Kashindi, “Ubuntu como ética africana, humanista e inclusiva,” en *Cadernos IHU Ideias* 504 (8 de mayo de 2017): 9.

componentes resultarían esenciales para la puesta en escena de la sociabilidad de los individuos en tanto que ellos restablecen su relacionalidad ontológica con otras entidades no-humanas. El autor retoma la idea de Munyaradzi Felix Murove quien expresa que esta ética africana reconoce un vínculo existencial entre el medio ambiente, las personas y su responsabilidad con sus antepasados.⁶¹ El hacer caso omiso a esas entidades o de la noción de hacer el “bien” colectivamente implicaría que se trata de una persona mezquina que ha fracasado y, por tanto, no tiene una humanidad *Ubuntu*.⁶² En ese sentido, el hecho de establecer lazos de solidaridad, corresponder a los actos sociales sería una manera de hacer el “bien” e incrementar su fuerza vital que no reside exclusivamente en un individuo sino también en su carácter social-colectivo.

Una de las razones para ejecutar estas acciones en vida respecto a la en sociedad es para asegurar un lazo con los ancestros con los que los humanos se reencontrarán al llegar a la muerte. Por encima de ello se encontraría la autoridad y voluntad de un dios que sería el principio de todo lo que es y lo que existe.⁶³ No obstante, de acuerdo con Kakozi, la presencia de las personas ancianas forma parte de la jerarquía social a quienes se les debe respeto, después de ellos se encontrarían los hermanos y finalmente los seres del orden natural, tanto animados como inanimados.⁶⁴

Con el esclarecimiento de esta jerarquía de entidades humanas y no-humanas se establecería idealmente una red de reciprocidad y solidaridad que perpetuaría la vida ya que el ser humano no “es” en soledad, sino que “deviene” en relación con los demás. La identidad se constituye no en la separación sino en la apertura hacia la comunidad -o colectividad- lejos de estar centrada el individuo. Es así como *Ubuntu* se entiende como una ética relacional que reconoce que la dignidad, el valor y la agencia humana que, en un campo ontológico el ser no es sustancia sino *relación*. *Ubuntu* sería en todo caso no sólo

⁶¹ Ibid., p. 12.

⁶² Ibid., p. 14.

⁶³ Ibid., p. 17.

⁶⁴ Ibid., p. 17.

una ética de convivencia, sino una forma de entender el mundo desde una lógica no-dualista, donde el ser con otros es condición de posibilidad para toda forma de vida.

Alfred Gell: agencia distribuida, agencia social y tecnologías del encantamiento

Alfred Gell desarrolló una extensa discusión sobre el término *agencia* en el terreno de la antropología, filosofía y sociología del arte en su texto titulado *Art and Agency* de 1998. Su premisa principal es que los objetos o artefactos (llamados artísticos, etnográficos o religiosos) pueden actuar como agentes sociales al mediar relaciones entre personas ya que ellos están incrustados en nexos “causales” a través de los cuáles los actores detectan las intenciones humanas, sean estas reales o imaginarias.⁶⁵ La *agencia distribuida* se refiere a cómo la capacidad de actuar no se limita exclusivamente a los humanos, sino que la interacción se distribuye entre los humanos y artefactos, es decir, los objetos pueden ser *agentes* en ciertas condiciones. Por ejemplo, algunos objetos como las estatuas, ídolos, pinturas, herramientas, entre otras, pueden poseer agencia en la medida en que afectan las acciones, creencias y emociones de las personas que interactúan con ellos.

Cuando Gell habla de “animación” no se refiere a la vida biológica, sino a otras cualidades que llevan a atribuir una psicología intencional, que no es precisamente las atribuciones de cualidades humanas. A este ejercicio de atribuir ciertas características a algo o a alguien, el autor le llama “intencionalidad” a través de la “agencia social” que es relacional y no atributiva en términos biológicos donde *algo* tiene vida expresado de una manera básica. En ese sentido, el autor considera que no es relevante lo que el objeto o el sujeto “sean” porque una vez que se asigna la categoría de “agente social” lo que sí importa es su posición dentro de la red de relaciones sociales.⁶⁶

El autor menciona que la precisión sobre quién lleva a cabo las “acciones” o cómo se ejecutan reside en un problema filosófico que surge de la agencia y los “hechos” que se

⁶⁵ Hoolbraad y Pedersen, op. cit. p. 222.

⁶⁶ Alfred Gell, *Arte y Agencia* (Buenos Aires: Editorial SB, 2016), 167.

derivan de la causalidad material.⁶⁷ Es decir, aunque se interactúe con los objetos como si estuvieran animados o tuvieran cierta vitalidad, no dejarán de ser objetos *per se*, sin embargo, una vez que estos objetos están en un contexto relacional son echados a andar como si tuvieran una especie de “vitalidad” particular. Gell señala que esta noción puede ser un problema fundamental incómodo puesto que es una cuestión de diferenciar lo que los humanos hacen “como personas” y lo que “hacen como cosas”.⁶⁸ En parte, este razonamiento llevaría al plano escéptico de un profundo cuestionamiento sobre los cultos y las idolatrías que tratarían de comprobarse “científicamente” y al respecto el autor menciona:

Sean cuales sean los atributos que hacen religiosamente a los ídolos como locus para encuentros directos con las deidades, no se pueden confirmar ni refutar con pruebas físicas como la presencia de pulso, respiración, ingestión, eliminación, la habilidad de moverse o hablar... Actualmente muchos filósofos están de acuerdo en que la “agencia” conlleva tener una mente que “planee” las acciones antes de llevarlas a cabo.⁶⁹

Para Gell, los “estados mentales” de los objetos inanimados como los ídolos o las piedras son adjudicados por los humanos y ello generaría una “estructura interna” del ídolo mismo a través de una “psicología intencional”. Este sería el mecanismo por el cual se le concede una estructura interna a un objeto y aunque no sea un ser vivo biológicamente hablando, se le considera como depositario de un espíritu, alma o un ego. Una de las estrategias eficaces para animar objetos como leños y/o piedras es asignándole un papel como otro social, así como proporcionarle al objeto un homúnculo o un espacio para uno, o transformarlo en un homúnculo que habita al interior de otra entidad mayor.⁷⁰ Es importante resaltar que no se

⁶⁷ Este problema también recae en un aspecto lingüístico sobre el *cómo* los filósofos han enunciado sus tesis a través del tiempo. La filósofa mexicana Katya Mandoki aborda este aspecto en su trabajo en el campo de la estética relacional o estética de lo cotidiano, que amplía el estudio de lo estético más allá del arte, hacia las prácticas y relaciones de la vida diaria. A través de una mirada interdisciplinaria que abarca la filosofía, la sociología, la semiótica y la teoría política, Mandoki analiza cómo lo estético influye en la construcción de identidades, afectos y formas de poder. Su obra propone que lo estético no es exclusivo del arte ni del placer, sino que permea todas las dimensiones de la experiencia humana, incluidas las ideológicas y emocionales. Cfr. *Katya Mandoki Prosaica. Introducción a la Estética de lo Cotidiano* (Ciudad de México: Grijalbo, 1994).

⁶⁸ Op cit., Alfred Gell. p: 168.

⁶⁹ Ibid., p. 169.

⁷⁰ Ibid., p. 177.

trata de acciones “simbólicas”, sino de interacciones reales y físicas entre las personas y las deidades en un contexto relacional externo en el que se enmarca el ídolo y la trama interna de relaciones entre la mente y le cuerpo.⁷¹

Por otra parte, el autor desarrolla un concepto que llama “tecnologías del encantamiento” respecto a algunos objetos y obras de arte que tienen la propiedad causar fascinación, atracción y ejercen agencia sobre quienes las perciben. Gell propone que el arte no solo comunica significados, sino que actúa sobre los sujetos mediante su capacidad de provocar asombro, atención y afecto que corresponde a un contexto social determinado. Él hace referencia a la “tecnología” identificada como una herramienta y como un medio técnico que hace posible ese efecto y el encantamiento como una experiencia estética que produce un efecto casi mágico sobre el observador, generando una relación de agencia entre la obra y quien la contempla. Este antropólogo apela a la relacionalidad entre los objetos y las personas como una tecnología que permite crear las condiciones necesarias para producir, distribuir y consumir bienes y servicios utilizados en procesos técnicos.⁷² Gell expone que el sistema técnico en el que circulan los objetos tiene tres categorías principales: la tecnología de la producción (el aseguramiento material para las cosas), la tecnología de la reproducción (el aseguramiento de los patrones en sociabilidad) y la tecnología del encantamiento (técnicas psicológicas para ejercer el control sobre los pensamientos y acciones de otros seres humanos).⁷³

En conclusión, la propuesta de la antropología del arte de Gell se trata de comprender que la obra de arte individual está inserta en un contexto relacional entre agentes-pacientes-entorno, no como objetos aislados, sino *entidades colectivas*⁷⁴ donde la diferencia entre el “adentro” y el “afuera” no es de carácter absoluto. Dado que las obras de arte no son entidades aisladas, estas participan en diferentes categorías que a su vez establecen relaciones entre ellas y a nivel estilístico como cuestión cultural.

⁷¹ Ibid., p. 181.

⁷² Alfred Gell, “Technology and Magic” en *Anthropology Today* 4, no. 2 (April 1988): 6–9, <https://www.jstor.org/stable/303323>, p. 6.

⁷³ Ibid., p. 7.

⁷⁴ Gell, *Arte y Agencia*, op. cit., p. 199.

Cada obra es la proyección de ciertos principios estilísticos que configuran unidades mayores, al igual que a todo individuo, en una sociedad basada en el parentesco, se lo considera una proyección sobre el aquí y el ahora de los principios de descendencia, alianza e intercambio.⁷⁵

No obstante, el modelo de Gell deja una ambigüedad abierta y no menos importante respecto a cuán verdaderamente tienen agencia las cosas u objetos mismos. En realidad, las cosas no pueden ser propiamente agentes *per se* ya que, en realidad, en esta teoría de antropomorfismo natural [el] punto de referencia primario son las personas y su intencionalidad es subyacente en el mundo de los artefactos.⁷⁶ Esto difiere significativamente en términos antológicos y epistemológicos de las propuestas de Viveiros de Castro y Descola donde ellos atribuyen una agencia total al mundo no-humano. Por el contrario, para Gell las cosas se vuelven operativas en tanto que en realidad son producto de la agencia humana. Sin embargo, todas estas atribuciones “típicas” como la sociabilidad, espiritualidad, intencionalidad no pueden hacerse desde un acto meramente teórico, sino desde una cuestión etnográfica.⁷⁷

Conclusión capitular

El estudio de las ontologías relacionales en la antropología social y la etnología ha reformulado las formas de pensar las relaciones entre los humanos y su entorno, con lo que superó el paradigma moderno que los concebía como entidades separadas y jerárquicamente organizadas que ambicionó el estructural-funcionalismo. Con el giro ontológico, los humanos ya no son considerados sujetos aislados o superiores frente a la naturaleza, sino como nodos dentro de redes interdependientes que involucran a seres no-humanos como animales, plantas, objetos, paisajes, espíritus, y tecnologías. Desde ciertos autores, como los aquí citados, estas entidades no-humanas también poseen agencia, capacidad de relación y, en muchos casos, estatus ontológico equivalente al humano, lo cual transforma radicalmente las categorías clásicas de análisis como hombre vs naturaleza.

⁷⁵ Ibid., p. 200.

⁷⁶ Ibid., p. 223.

⁷⁷ Ibid., p. 229.

Los autores que despliegan su propia versión de la agencia que tienen las entidades “no-humanas” y son parte del marco teórico de esta investigación son: Marilyn Strathern, Eduardo Viveiros de Castro Tim Ingold y Philippe Descola mientras que Alfred Gell atribuye una agencia secundaria a lo no-humano puesto que, para él, en el fondo, se trataría de humanos que atribuyen cualidades a ciertos objetos inanimados.

Además de la atribución de *agencia*, con Marilyn Strathern se encuentra el concepto de *dividuo* como alternativa al individuo moderno; en su visión, la persona en contextos no euroamericanos se construye relacionamente, a partir de fragmentos sociales y conexiones con otros seres. Así, la identidad no es un atributo autónomo ni universal, sino una composición de relaciones. Eduardo Viveiros de Castro, por su parte, introduce el concepto de *perspectivismo amerindio*, que sostiene que distintos seres -animales, humanos, espíritus- comparten una humanidad ontológica, pero difieren en su corporalidad y punto de vista; lo humano, entonces, no es una esencia exclusiva, sino una posición relacional y “perspectival.” Philippe Descola es el único entre los autores citados que ha conservado resquicios del estructuralismo levistraussiano con el desarrollo de una tipología ontológica que se basa en cómo las sociedades articulan continuidades o discontinuidades entre interioridad y fisicalidad; su propuesta de las cuatro ontologías: naturalismo, animismo, totemismo y analogismo que permite entender que no todas las culturas organizan el mundo según el dualismo naturaleza/cultura. Tim Ingold, por otro lado, propone un enfoque que privilegia los procesos vitales y las trayectorias de relación entre los seres. En lugar de sistemas estructurados, se interesa por los *entrelazamientos* y por cómo los humanos y no-humanos cohabitan un mundo en devenir, a través de prácticas, afectos y movimientos. Finalmente, Alfred Gell, a través de su teoría del arte como sistema de acción, propone que los objetos -esculturas o máscaras rituales- son *agentes secundarios* que median relaciones sociales y poseen eficacia en las redes humanas y no-humanas, desdibujando los límites entre sujeto y objeto. Su teoría del arte como tecnología de encantamiento permite pensar los objetos y las imágenes no como meros productos estéticos, sino como actores sociales.

El enfoque antropológico que deriva de estas aportaciones no se limita a observar estructuras sociales humanas, sino que busca comprender cómo los distintos actores humanos y no-humanos configuran juntos los mundos posibles. Por ello, este marco será central en el análisis de *Mossane* de Safi Faye y *Arrow of God* de Chinua Achebe, ya que ambas obras están situadas en contextos donde lo humano y lo no-humano no son esferas opuestas, sino dimensiones complementarias de una misma realidad relacional.

Desde esta perspectiva, autores señalados como Viveiros de Castro y Descola han llamado a abandonar el supuesto universalismo del dualismo moderno, recordando que la separación entre naturaleza y cultura es una construcción específica del pensamiento occidental. Ingold complementa esta crítica mostrando que no todas las sociedades comprenden su mundo desde la lógica capitalista que convierte la naturaleza en mercancía. Por tanto, *Mossane* y *Arrow of God* resultan corpus especialmente valiosos para el análisis desde el giro ontológico, ya que presentan mundos donde los dioses, los espíritus, los árboles, los ñames, los ritos y los cuerpos humanos forman un tejido inseparable de relaciones recíprocas y co-constituyentes. No obstante, es fundamental reconocer que toda descripción etnográfica, al igual que toda traducción cultural, implica necesariamente un grado de transformación, o incluso de deformación mientras se realiza cualquier tipo de análisis. Por lo que una lectura ontológica puede actuar como un principio de lectura e interpretación tanto en el análisis antropológico como en el estudio del cine y la literatura.

Capítulo II

Agencias distribuidas de lo no-humano en *Mossane* de Safi Faye

Introducción

Los estudios críticos de la obra de Safi Faye se desarrollan en torno a la noción de una “autoetnografía” audiovisual en Fad’jal, su aldea natal en Senegal. Evelyn Sacramento Dos Santos⁷⁸ analiza la manera en que Faye configuró sus historias como un movimiento de retorno personal a su tierra natal, particularmente en *Kaddu Beykat* (1975). Con *Mossane* el interés gira en torno al análisis de la protagonista y los personajes femeninos secundarios a través de recursos sonoros. Uno de los análisis más emblemáticos es el de Vlad Dima en su artículo “Voices and Songs in Safi Faye’s *Mossane*” donde el autor sostiene que el estudio del componente audiovisual de la voz de los personajes femeninos potencia la visibilidad y la presencia de lo femenino en el plano cinematográfico. No obstante, en “Voces femeninas: mujeres campesinas en el cine africano. Escuchar, traducir y hablar cerca de *Selbéet tant d’autres* de Safi Faye”⁷⁹ yo propongo que Faye construyó una puesta en escena de la reflexión sobre la representación, al tiempo que elaboró una crítica en torno a la voz de las mujeres en su producción audiovisual, orientada a visibilizar y afirmar la presencia de la mujer campesina africana dentro del discurso cinematográfico. Finalmente, la autora Matene Toure afirma por su parte que la cineasta senegalesa cambió la idea arquetípica de una aldea africana en la que viven en el atraso o de mujeres que están sometidas a la voluntad de un hombre para subordinar al “otro”.⁸⁰

⁷⁸ Evelyn Dos Santos Sacramento. “Safi Faye: Cinema e Percurso” en *Dossie Africas, Revista Cantarreira*: 40.

⁷⁹ Estefanía, Escobar Chávez. “Voces femeninas: mujeres campesinas en el cine africano. Escuchar, traducir y hablar cerca de *Selbé et tant d’autres* de Safi Faye”, en *Arte Imagen y Sonido*, Universidad Autónoma de Aguascalientes 5, no. 9 (enero-junio 2025), <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>.

⁸⁰ Matene Toure. “Figure and Frame. Safi Faye's films invert the ethnologist's gaze on rural life in Senegal”, en *Strange Matters*. <https://strangematters.coop/safi-faye-profile/>.

Para este apartado se retomará la investigación etnográfica de Faye sobre su etnia *serer* a través de su trabajo titulado *Contribution à l'étude de la vie religieuse d'un village sérère : Fadiol (Sénégal)* (1979) donde Faye profundizó sobre aspectos de la vida religiosa *serer* en su trabajo de campo en los primeros años de la década de los setenta del siglo XX. Este trabajo constituye una etnografía empírica y descriptiva sobre las prácticas religiosas tradicionales del pueblo *serer* basada en el trabajo de campo realizado en su propia comunidad natal, Fadiol. El corte teórico de esta investigación fue la tradición estructural-funcionalista francesa y la sociología de la religión (Émile Durkheim, Roger Bastide y Marcel Mauss) cuyo foco fue analizar las

instituciones religiosas, así como los rituales, las jerarquías espirituales y la relación con los ancestros como elementos fundamentales del orden social. Por otra parte, esta investigación se inscribe en la línea clásica de la antropología de las religiones africanas, interesada en comprender los sistemas simbólicos y espirituales en su contexto social.

Los ejes de atención antropológica presentes en *Mossane* se articulan en torno a prácticas como los baños rituales, el rito de paso matrimonial, la enfermedad y la construcción relacional de la categoría de “persona”. Estos elementos, observables a través de la puesta en escena del filme, constituyen lo que podríamos denominar el plano etnográfico “visible”. Sin embargo, el análisis se enriquece al incorporar dimensiones que, si bien no son explícitamente representadas, resultan fundamentales desde una perspectiva ontológica, como la vida social de los espíritus *pangol* y los procesos de constitución y desestructuración de la persona. En la cosmología *serer*, los *pangol* operan como entidades mediadoras entre lo humano y lo no-humano, y en *Mossane* su representación audiovisual, a través de figuras antropomorfas encarnadas por niños, da cuenta de su agencia en la configuración del mundo social. El giro ontológico permite abordar estas entidades no

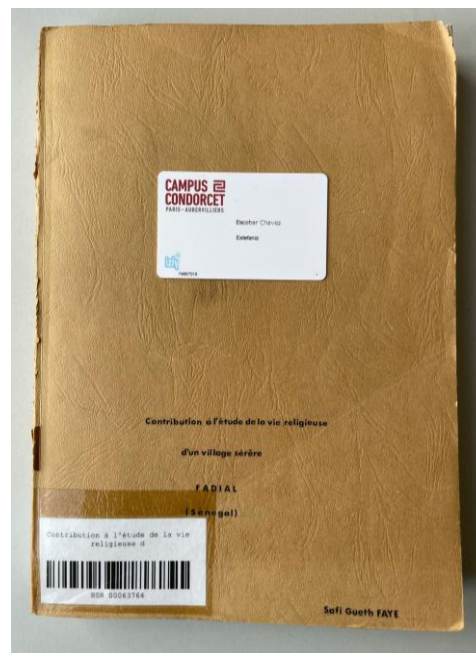


Figure 1. Portada de la investigación de Safi Faye titulada: *Contribution à l'étude de la vie religieuse d'un village sérère : Fadiol (Sénégal)*. Campus Concordet – Humathèque, Paris, Francia.

como símbolos o proyecciones culturales, sino como sujetos con capacidad de agencia dentro de un régimen ontológico relacional. Por ello, el análisis se divide en dos niveles: por un lado, una observación antropológica de los elementos naturales -como el agua, los árboles baobab y la tierra- que estructuran el universo narrativo; y por otro, una lectura estética de los recursos cinematográficos que permiten representar y dar forma sensible a estas ontologías relacionales.

Dentro de la historia, estas entidades espirituales no son el eje articulador de la trama, sino que aparecen como personajes secundarios alrededor de la protagonista. No obstante, su *agencia* es sutil en la lectura y análisis del filme dentro del marco de aproximación de la ontología relacional. Con la investigación de Faye para la Sorbona se tejera la *relacionalidad* entre elementos de la cultura *serer* que alcanzan una escala a nivel de representación artística. Esta tesis no pretende “demostrar” o “cotejar” una realidad etnográfica, sino comprender que en la representación audiovisual hay una problematización con Mossane en términos de mostrar su conflicto de “modernidad” donde se ponen en tensión la *relacionalidad* del mundo no-humano con lo humano. Este se basa en diferentes *escalas* strathernianas a nivel intradiegetico en dialéctica con el contexto extradiegetico. En primer lugar, se encuentra el nivel individual en el que Mossane no logra imponerse como sujeto deseante ante su contexto. En segundo lugar, la escala a nivel familiar y social donde el conflicto es respecto a los usos y costumbres de la alianza matrimonial y el estatus económico de la familia frente a la aldea. En tercer lugar -y a modo de interpretación personal- a nivel de organización matrilineal ya que los *serer* son una sociedad con estas características y en el filme se ve que parte del conflicto se da entre la madre y la hija, lo que pone de manifiesto no sólo un problema familiar, sino de linaje en vínculo con el mundo no-humano de los *pangol* como se verá más adelante.

Desarrollo del análisis: El mundo no-humano espiritual

En cuanto a las entidades no-humanas, este apartado está guiado por la escritura académica de Faye sobre elementos etnográficos registrados por ella misma sobre la vida religiosa. Una de las consideraciones claves de esta investigación es que en el pensamiento religioso *serer* todo está impregnado de entidades anímicas en un dinamismo constante para

mantener un orden cosmogónico/cosmopolítico entre lo humano y lo no-humano. La espiritualidad inaugura su presencia en el filme desde la apertura con la imagen de Mossane que se baña en el río y los personajes que le siguen a su figura son un trío de *pangol* sentados en el suelo más uno que se encuentra fuera de ese grupo con un canari en los brazos. Como se abordará en seguida, los espíritus *pangol* son la fuerza intermediaria entre los humanos y *roog* la fuerza divina superior, con lo que esta primera secuencia⁸¹ es inaugural del carácter sagrado que tendrá el filme. En esta secuencia se resaltan aspectos indispensables: el sonido (los cantos sincrónicos), la presencia de los *pangol*, elementos naturales como la tierra donde ellos están sentados, el fuego que los acompaña y el agua del río que se encuentra a un lado y es donde aparece Mossane.

Los cantos que acompañan la entrada de los *pangol* adquieren una gran relevancia no sólo al acompañar la imagen, sino al resignificar lo que observa el espectador: los espíritus de los *pangol* y el carácter sagrado de Mossane. El sonido acusmático⁸²



Figure 2. Fotograma de Mossane. .01'20"

contribuye a crear el misterio y la tensión alrededor de los personajes señalados que inaugura un ambiente de carácter ritual. El canto convoca a los *pangol* para observar a su favorita -Mossane- cuando toma un baño, aunque ellos pueden provocarle “amargas sorpresas.”⁸³

⁸¹ Las secuencias a las que me referiré de ahora en adelante se encuentran al final del texto en la sección de [Anexos](#), bajo el subtítulo: [Découpage de Mossane](#) realizado por la autora de esta investigación.

⁸² El sonido acusmático, según Michel Chion, es aquel cuya fuente emisora no se ve en la pantalla o en el espacio escénico. Es decir, se escucha sin poder observar qué o quién lo produce. Esta separación entre lo que se oye y lo que se ve genera una experiencia particular de escucha, en la que el sonido adquiere una dimensión enigmática y muchas veces poderosa, ya que no está anclado a una imagen visible. Chion retoma el término del arte acusmático de Pierre Schaeffer, pero lo adapta para el análisis del cine, destacando cómo esta modalidad de escucha puede intensificar la narrativa y la tensión dramática. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994): 71.

⁸³ Safi Faye. Subtítulos de *Mossane*.

Es indispensable comenzar por el esclarecimiento de las entidades de la vida religiosa para poder trazar las líneas de *relacionalidad, agencia* y la proyección que tienen a diferentes *escalas*. Los conceptos que se desarrollarán a continuación tienen una proyección audiovisual que se analizará en sus propias dimensiones estéticas seguidas de una aproximación etnográfica que contribuirá a clarificar la puesta en escena de un sistema de relaciones.

Roog, la divinidad superior *serer*

Una de las categorías principales del pensamiento religioso *serer* es la de *roog* que aparece como la divinidad superior⁸⁴ cuyas características suelen ser confundidas con aspectos de la naturaleza ya que dentro de la lengua *serer*, *roog* puede ser “el cielo que cae en forma de lluvia, *roog* es el día que amanecerá. Existe, pues, una relación de inmanencia entre *roog* y el universo.”⁸⁵ Por otra parte, el término aparece como una voluntad que dirige la dirección de los eventos naturales y el destino de los humanos, en esta acepción el término no se fusiona con el universo, sólo sería una especie de impulso que dirige los eventos naturales, un soplo vital indispensable para la naturaleza cuyas manifestaciones son obra de una voluntad superior.⁸⁶ Es importante añadir también que se trata de una divinidad que no tiene una representación “visual” específica, tiene un carácter misterioso y se le atribuye el conocimiento de los hombres, pero no a la inversa, puesto que él nunca ha estado representado.⁸⁷ De acuerdo con la etnografía de Faye, *roog* es la entidad superior divina a quien se le pide permiso para realizar cualquier actividad y después de “él” se encontraría la invocación de los *pangol*. los intermediarios entre *roog* y la humanidad⁸⁸ para realizar cualquier tipo de acción individual o colectiva.

⁸⁴ Safi Faye. *Contribution à l'étude de la vie religieuse d'un village sérère : Fadiol (Sénégal)*, (Tesis de doctorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1976): 39. A partir de ahora las traducciones de francés al español del trabajo de Faye son hechas por la autora de esta investigación.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

***Pangol*: sociabilidad, linaje y carácter**

El término *pangol* tiene distintas acepciones dentro del vocabulario de los *serer*, pero juega un papel muy importante dentro de su simbología y está vinculado con lo sagrado. Por un lado, se encuentra la imagen zoomorfa simbólica de la serpiente cuya presencia en los sueños puede ser símbolo de buen augurio para el matrimonio y/o para la concepción de un nuevo miembro de la familia.⁸⁹ Esta presencia simbólica se vuelve de suma importancia ya que traza una relación directa con los ancestros. Por otra parte, existe una acepción que vincula a los *pangol* con demonios desde una concepción cristiana o islámica puesto que estos no pertenecen al campo semántico de estas religiones dominantes y por consiguiente son vistos como entidades paganas.

Respecto a la sociabilidad de estos espíritus, Faye apunta que los *pangol* son entidades que se encuentran cerca de los hombres en su cotidianeidad, así como de la de *roog*⁹⁰, sin embargo, ellos tienen una sociabilidad humana predominante que se hace tangible en la ocupación del espacio físico. El lugar en el que se les suele colocar es en el bosque aislado donde se encontraba su primera aldea, en honor a su antepasado fundador: Mbang Fadial⁹¹ o en residencias cercanas a las de los humanos llamadas: *mbind na*.⁹² Con ello se puede retomar lo que Viveiros de Castro señala respecto al perspectivismo, los *pangol* tendían la posibilidad de tener un punto de vista completamente humano dado que incluso ellos actúan como tal. Tanto en el registro etnográfico como en el filme se puede analizar que, aunque esta investigación analiza la representación visual, estos espíritus tienen una perspectiva que a su vez es propiedad del espíritu, mientras que el *punto de vista está en el cuerpo*. Siguiendo a Viveiros:

Ser capaz de ocupar un punto de vista es sin duda una potencia del alma, y los no-humanos son sujetos en la medida en que tienen (o son) un espíritu; pero la diferencia entre los puntos de vista – y punto de vista no es otra cosa que una diferencia- no está en el alma. Ésta, formalmente idéntica en todas las especies,

⁸⁹ Ibid., p. 48.

⁹⁰ Ibid., p. 53.

⁹¹ Ibid., p. 54.

⁹² Ibid., p. 56.

percibe solamente la misma cosa en todas partes; la diferencia entonces debe ser dada por la especificidad de los cuerpos.⁹³

En ese sentido, los diferentes “tipos” de *pangol* que fueron localizados por Faye en su trabajo de campo, se encuentran lo que son errantes y no se les puede fijar por un nombre⁹⁴ ni linaje y comparten un punto de vista completamente humano. Los cuerpos no son diferentes porque éstos pueden presentarse como sexuados, que incluso tengan hijos⁹⁵ o que manifiesten condiciones fisiológicas como el hambre. Hay un compartimiento del punto de vista humano y de sus manifestaciones físicas y sociales. En este sentido, el cuerpo del espíritu comparte las características humanas, no sólo porque hay una representación visual “evidente”, sino porque la etnografía lo marca de esa manera y por tanto, la anatomía no sería un elemento diferenciador entre lo humano y lo no-humano. Los *pangol* como los humanos del filme comparten *habitus* y *ethos*, la fisicalidad es compartida, así como la interioridad.

Faye registró que los *serer* se encargan de alimentar a los espíritus con leche cuajada que depositan al pie de los árboles sagrados donde reposa Mbang Fadial, el *pangol* y ancestro supremo o *Yal Pangol*. Algunas de las acciones que llevan a cabo las mujeres para saciar el hambre de estos espíritus es dejar los trastes con un poco de comida afuera de sus casas para que ellos sacien su hambre por la noche.⁹⁶ Finalmente, y no menos importante, cabe mencionar que los *pangol* son vengativos y pueden desquitarse cuando sienten que han sido perjudicados. Si se sienten lejos de los hombres, pueden incitar a que estos vayan a donde se encuentran ya que buscan su compañía.

Por otra parte, el linaje de los *pangol* representa un aspecto social fundamental tanto para ellos como para las familias, ya que en los momentos de crisis los humanos no actúan solos, sino que van acompañados de sus ancestros/*pangol* para la resolución de sus

⁹³ Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, op. cit., p. 55.

⁹⁴ Faye. op. cit., p. 55.

⁹⁵ Ibid., p. 56.

⁹⁶ Ibid., p. 57.

problemas. Los dilemas de la vida social *serer* también encuentran respuestas en su relación con el mundo no humano. Un ejemplo de ello nos lo cuenta Faye en el siguiente párrafo:

La seguridad o la libertad de un hombre dependían estrechamente de su familia y, más concretamente en este sistema predominantemente matrilineal, de su apego al linaje de su madre. Un hombre sin referencias familiares estaba condenado a la esclavitud. Era el poder del linaje, en particular el materno, el que garantizaba la seguridad del individuo.⁹⁷

La pertenencia a un linaje integra al hombre/dividuo en la sociedad, define y fija su estatus al igual que lo hace con los *pangol*, y aunque existen los que son errantes, se busca que en algún momento un miembro de la aldea se haga cargo de ellos, como se muestra en el filme en la secuencia 12a y 13. La complejidad de su parentesco también versa en que se clasifican entre aquellos que pertenecen al linaje paterno, *mbafap* y los del materno, *pangol yayay*⁹⁸, donde el linaje implica que se les reconoce una existencia privilegiada dentro de la organización social *serer*. Es así como a los *pangol* se les considera de múltiples maneras, como ancestros o como los únicos “miembros” de una familia a los que se les permite transgredir la regla levistraussiana más importante de toda sociedad: el incesto. Esto se debe a que se les otorga un aspecto sobrehumano y, por ende, ellos pueden tomar a una mujer de su mismo matriclan sin que nadie se le oponga, ya que dentro del alcance de sus poderes está la posibilidad de provocar enfermedades mentales o físicas como la locura, sordera, ceguera entre otras.⁹⁹

Otra de sus funciones sociales es la de proteger y purificar las casas, los campos, esto a veces implica entrar en conflicto con los *djinns*.¹⁰⁰ Además de esta protección, los *pangol* se encargan de difundir su sabiduría hacia los humanos y también se hacen presentes

⁹⁷ Ibid., p. 61.

⁹⁸ Ibid., p. 63.

⁹⁹ Ibid., p. 67.

¹⁰⁰ En la tradición islámica, los *Djinns* (o genios) son seres sobrenaturales creados por Allah a partir de un fuego sin humo. Se mencionan en el Corán y se les considera una de las tres criaturas inteligentes, junto con los ángeles y los humanos. Los *Djinns* tienen libre albedrío, lo que significa que pueden elegir entre el bien y el mal; pueden ser musulmanes, cristianos, judíos o ateos. Se cree que habitan en un mundo paralelo al de los humanos, pueden cambiar de forma e interactuar con nosotros de diversas maneras. Cfr. *El Corán*, “sura 72. Al-Jinn (Los genios)” (Madrid: Editorial Trotta, 2009) y Robert Lebling. *Legends of the fire spirits: Jinn and genies from Arabia to Zanzibar* (Berkeley: Counterpoint LLC, 2010).

cuando se deben tomar decisiones importantes, su consulta se realiza junto a un árbol llamado *mbep*.¹⁰¹ La autora explica que este árbol se encuentra a unos metros de la última casa del pueblo antes de llegar al mar y ahí se encuentra un *pangol* que influenciará el espíritu de los hombres a cargo a quienes les compartirá de su sabiduría.

Habría que decir también que los *pangol* tienen el poder de intervención sobre los factores naturales. Durante la estación de invierno es cuando los pobladores solicitan su agencia y todos son invocados para amortiguar la sequía. Uno de los informantes de la investigadora reporta que en las fiestas hay danza, bebidas y talismanes que son enterrados en los campos donde se dan sacrificios dirigidos a los *pangol*. A los *pangol* se les atribuye el poder de hacer que el invierno sea bueno o malo, de hacer que llueva en cantidad suficiente y lo bastante pronto para que prosperen los cultivos.¹⁰² Para ello hay canciones que se dirigen a diferentes espíritus como el de Maïssa Waly Dione, quien fue el fundador de la primera dinastía de Sine y se convirtió en un ancestro prestigioso. En la secuencia n. 11 se encuentra una representación tal cual lo describe Faye en su etnografía, puesto que frente al gran árbol de tamarindo se reúnen los aldeanos para realizar la ofrenda de leche, mijo, arroz, danza -protagonizada por Mingué-, cantos a Maïssa Waly Dione, y a “Beep génie ancestral” y el sacrificio final de la res blanca. La articulación de los planos generales del gran árbol, sus ramas y posteriormente la res sacrificada. Con este ejemplo se puede observar la relacionalidad entre los elementos simbólicos de los granos ofrecidos, la flora, la fauna y los espíritus que cumplen una agencia en los fenómenos atmosféricos que repercuten en las estaciones de cosecha y, por tanto, en la vida social. En conclusión, encontramos que los *pangol* son comprendidos simbólicamente como serpientes bajo la idea de nacimiento y reproducción¹⁰³, ancestros, recién nacidos y también como una parte de la estructuración de la “persona” antes de su nacimiento. Esto se deba a que, durante la concepción, el *pangol* visita a la mujer antes de la fecundación. Al nacer el espíritu se aleja y toma su aspecto de *pangol*.

¹⁰¹ Faye, op. cit. p. 72.

¹⁰² Ibid., p. 74.

¹⁰³ Ibid., p. 82.

Imagen y sonido de los *pangol*

Con lo mencionado anteriormente, doy paso a la enumeración de las secuencias de *Mossane* en las que se representan a los *pangol* mediante la dirección de actores niños y jóvenes que a través del vestuario son diferenciados como un *pangol*, ya sea vinculado al linaje de Mossane o a la errancia, donde los harapos serían el índice de esta condición. La primera aparición de los *pangol* en la secuencia n.1 está acompañada de una canción que se escuchará a lo largo del filme y ésta se volverá índice de su intervención espiritual dentro de la diégesis a través del recurso sonoro a lo largo del filme. La letra de la canción tiene ligeras variaciones en su contenido que acompañará la situación en la que se presenta, pero siempre aparece como índice de la presencia de los *pangol*. La canción da indicios de las características de estos seres no-humanos que pueden ser los portadores de amargas sorpresas, tienen que volver al Sangomar, un lugar sagrado para los *serer* y morada de los *pangol*. Independientemente de que el registro etnográfico mencione que los *pangol* pueden ser concebidos como entidades que tienen hábitos humanos, Faye los encarnó con la dirección de actores que emiten gruñidos para reforzar este carácter ambiguo dentro de lo espiritual puesto que no tienen una lengua para comunicarse, piénsese en la lengua wolof, serer o francesa.

La aparición del *pangol* errante se da en la secuencia n. 13 donde se desarrolla una comida familiar en la que participan Mingué y los futuros suegros de Mossane con el propósito de hablar y planificar su matrimonio. Mientras esto sucede se escucha una *voz en off* fuera de campo de un “niño” que grita para que le den comida. Mingué le ordena a Mossane que se ocupe de él y ella le ofrece una porción del *thièp*¹⁰⁴ que ha ofrecido a sus futuros suegros. Cuando él termina de comer le dice: “Que Dios ilumine tu vida. Que te conceda sus favores”, con lo que muestra su agradecimiento y además aparecerá más adelante para auxiliarla.

¹⁰⁴ Guisado tradicional senegalés que consta de una base de arroz con pescado, yuca, pimientos rojos y limones.

En la secuencia n. 27 reaparecen los tres *pangol* de manera siniestra. La ambientación de la escena está articulada para mostrarlos como seres que asustan a la mujer que pasa a un lado pues la acción de los actores es encontrarse colgados de las ramas de un árbol con sus piernas como soporte y la cabeza en dirección al piso. Cuando aparece el cuarto *pangol* errante es el código de vestimenta el que ayuda a reconocer visualmente aquellos espíritus que pertenecen a un linaje que no tienen.

En la secuencia n. 35 Mossane pica la tierra e invoca a los espíritus *pangol* para que la ayuden con su desgracia. Con ello se muestra que ella tiene a ciertos *pangol* de su lado que son caracterizados siempre como niños que forman parte de su parentela, es decir, son los *pangol* de su linaje. La prueba de que están a su servicio se da enseguida cuando aparece Sitor para molestarla y de inmediato aparecen un par de niños en pantalla para socorrerla. Dentro de esta secuencia, nuevamente los niños aparecen jugando cerca del árbol de tamarindo, lo que nuevamente crea la relación con este elemento de la naturaleza como su morada y le da un carácter relacional sagrado tanto al tamarindo como a Mossane. No obstante, respecto a la familia de Mossane, el personaje del pequeño Ndiack es ambiguo ya que funge como un pariente y *pangol* de Mossane puesto que aparecen en momentos críticos para Mossane y fungen como sus ayudantes. Con lo anterior se puede comprender que Faye representó dentro de la obra esta ambigüedad que ella encontró en el momento en que realizó su investigación etnográfica en la década de los setenta del siglo pasado.

El simbolismo de los *pangol* como serpiente, en la secuencia n. 46 se observa que mientras Mingué, los padres de Fara y el *griot* buscan a Mossane en medio de la obscuridad, este último encuentra una serpiente en medio del camino. En este caso su aparición simboliza a los *pangol* en su faceta de mal augurio, puesto que se anuncia la inminencia de la muerte. Los dos segundos que dura la toma de este animal se conecta con un símbolo sagrado que establece la relación con la sacralidad de Mossane y el parteaguas de su muerte.

Por otra parte, y no menos importante, la voluntad de *roog* se hace presente en la versión de la canción inicial que es adaptada para anunciar el trágico final de Mossane en los brazos del río Mamangueth. En ella se vuelve a mencionar que la voluntad divina y espiritual

traerán penas amargas al destino de la chica y se manifiesta a través de los *pangol*. Ambas entidades no-humanas son claves para comprender la sacralidad de la figura de Mossane, pues demuestran nuevamente la relación entre lo humano y no humano como parte de la construcción del individuo en la cultura *serer*, como señala Strathern. En la secuencia final, la canción citada dice: “Roog avait dit que tu n’auras que 14 hivernages. Souvenez-vous, ce jour-là. Un nuage de poussière a enveloppé Mbissel [...]” En este fragmento se observa que la puesta en escena de la sacralidad *serer* opera dentro del filme donde el recurso musical apoya la ambientación de lo sagrado para después introducir visualmente el cuerpo muerto de Mossane frente al árbol de tamarindo.

Concepto de “persona” o *kin* y su espíritu o *law*

Cuando se habla de la noción de “persona”¹⁰⁵ en antropología dentro de una cultura refiere a los componentes que se ponen en juego para el reconocimiento de un humano como parte de una sociedad cuyas características refieren a la clase, edad, casta, linaje, etcétera. Como se mencionó en el capítulo 1, la noción stratherniana de “individuo” entendida como una entidad relacional compuesta por múltiples vínculos sociales, espirituales y simbólicos es compatible con la noción *serer* de persona desarrollada por Faye tanto en su etnografía como en *Mossane*. En ambos casos se muestra cómo se articulan los humanos con sus ancestros y los *pangol* heredados del linaje matrilineal. En la genealogía relacional en la

¹⁰⁵ El estudio antropológico de la noción de “persona” comenzó con fuerza en el siglo XX, y uno de sus principales pioneros fue Marcel Mauss, quien en su ensayo “Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del yo” de 1938, publicado en el *Journal of the royal anthropological institute*, Vol. LXVIII (Londres, Huxley Memorial Lecture) argumentó que la idea del “yo” no es universal, sino una construcción histórica y cultural. Esta línea fue desarrollada por otros antropólogos como Louis Dumont en su obra *Homo Hierarchicus. Ensayo sobre el sistema de castas*, Madrid: Ediciones Gráficas, 1970), quien mostró cómo en la India la persona se concibe dentro de un sistema jerárquico y holístico. Por otra parte, Edmund Leach abordó las identidades personales desde una perspectiva estructuralista en su libro *Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachin* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1975). Más adelante, autoras como Marilyn Strathern, op. cit., profundizaron en la concepción relacional de la persona en sociedades de Melanesia, donde el individuo no es autónomo, sino compuesto por relaciones sociales. Asimismo, Maurice Godelier retomó las ideas de Mauss y exploró la relación entre cuerpo, cultura y estatus en la construcción de la persona en su obra: *La producción de los grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea* (Madrid: Ediciones Akal, 1986). Por su parte, Roy Wagner, op. cit. y Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2021) ofrecieron enfoques más interpretativos, enfatizando la creatividad cultural y los sistemas simbólicos en la formación del yo. En conjunto, estos estudios han descentrado la noción occidental de individualidad, revelando que la idea de persona varía profundamente entre culturas

que se encuentra Mossane, las agencias se distribuyen en diferentes escalas ya que no sólo es la voluntad de la protagonista la que precede las acciones narrativas, sino también la voluntad de los ancestros que preceden su existencia. En la secuencia n. 21 se observa el diálogo que tiene Baak con Mingué en donde, a través de la lectura de cauris, él le menciona que debe recordar un sueño que tuvo mientras ella estaba embarazada de Mossane ya que en éste se le había revelado el carácter trágico del devenir de Mossane. Con ello se observa que las relaciones temporales entre sucesos del pasado se relacionan con el futuro de los individuos. Como se ha visto, etnográficamente Faye también encuentra que estos sueños son inducidos por los *pangol*, sean o no sean del linaje, y estos entes no-humanos pueden traer mala fortuna.

Para el caso de los *serer* que reporta Faye, el *o kin* es el concepto para referirse al entramado espiritual-corporal que representa la “persona” y constituye un ciclo evolutivo constante en el que hay transformaciones y mutaciones con distintos periodos como: la gestación, reafirmación de la persona, muerte y renacimiento. De acuerdo con Faye, para los *serer* el concepto de persona implica pensar en un proceso continuo de: “Nacimiento, destrucción, renacimiento”.¹⁰⁶ En ese sentido, veremos que, por ejemplo, los *pangol* están íntimamente relacionados con la constitución de la persona, desde su nacimiento, el periodo de vitalidad, la muerte y el proceso siguiente que podría llamarse renacimiento. Para que haya vida es necesario que haya muerte ya que ésta permite los nacimientos por venir.¹⁰⁷ Hay una fuerza misteriosa llamada *a tiid* que es fundamental para constituir a una persona y darle la fuerza vital a su *o law* o alma. Una forma de revelación del *a tiid* es mediante el sueño, el cual muestra las características específicas de la fuerza vital que actúa en la constitución de la futura persona.¹⁰⁸ Sin embargo, esta fuerza vital viene de un ancestro o *pangol* que funciona como agente para otorgar características específicas al feto. De manera que Faye hace este diagrama para ejemplificar cómo es que actúan los factores humanos y no-humanos para la concepción de una persona.

¹⁰⁶ Faye, op. cit. p. 89.

¹⁰⁷ Ibid., p. 77.

¹⁰⁸ Ibid., p. 91.

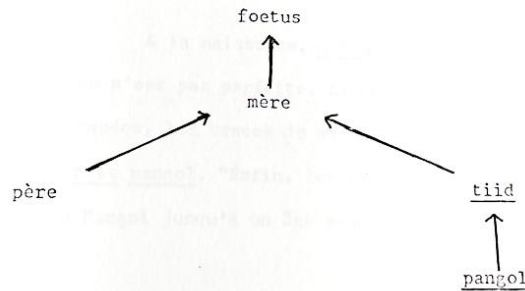


Figure 3. Diagrama realizado por Safi Faye, p: 92.

Como se acaba de mencionar respecto a la secuencia n. 21, la condición de Mossane estaría precedida por la revelación de su fuerza vital mediante el sueño de la madre. En términos narrativos se estaría presenciando una prolepsis del final trágico a través de la adivinación. En la etnografía de Faye, ella encuentra que después del nacimiento el *o kin* está realizado, aunque el bebé es considerado como un *pangol* hasta que crece un poco. Mientras esto sucede, la socialización del niño en la aldea permite que éste se consolide y se afirme como *o kin* y los restos del *pangol* se eliminan. No obstante, el cuerpo físico *cer* es una herencia del padre y cuando muere entra a un proceso de putrefacción que puede regresar parcialmente después del deceso para su renacimiento. De cualquier manera, los *serer* disponen de un cuerpo tanto para el mundo de los vivos (*adna*) como de los muertos (*alaxira*).¹⁰⁹

Después de la revisión de este ciclo de transformación de la “persona” es posible comprender que la historia de Mossane puede *leerse* como una puesta en escena de esta “desestructuración”, desde su nacimiento hasta su muerte. Aunque la narración no muestra el momento en el que Mossane nace, el filme comienza con una especie de “nacimiento” de la protagonista al tomar un baño en el río con los *pangol* cerca de ella. Se trata de un nacimiento metafórico para fines cinematográficos que está atravesado por la espiritualidad. En el caso de la muerte, que también se da en el río, el espectador puede presenciar en la secuencia n. 47 que el sonido del agua gana protagonismo, así como el gruñido de los *pangol* que procede en la secuencia n.48a. La imagen y el sonido articulan

¹⁰⁹ Ibid., p. 97.

los elementos ya antes asociados a Mossane que se replican hacia el final: el agua de manera visual y sonora, los espíritus en la dirección de actores, así como el sonido de sus gruñidos y una toma de una serpiente que se abordará más adelante.

Por otra parte, el *o law* se refiere al espíritu de la persona y es el segundo elemento constitutivo del *o kin*. En este caso se refiere a la razón, personalidad, espíritu o aliento que anima y otorga la fuerza de vida impulsado por el *pangol*. Este aspecto es imperceptible a nivel cinematográfico, pero con el dato etnográfico es posible lanzar la hipótesis sobre su importancia y atención -en una lectura etnológica interpretativa- al establecer la relación de la protagonista con los *pangol* ya que ellos son los encargados de perpetuar el linaje en el plano no-humano. De ahí que su presencia audiovisual es importante a lo largo del filme y, sobre todo, al momento en la muerte de Mossane.

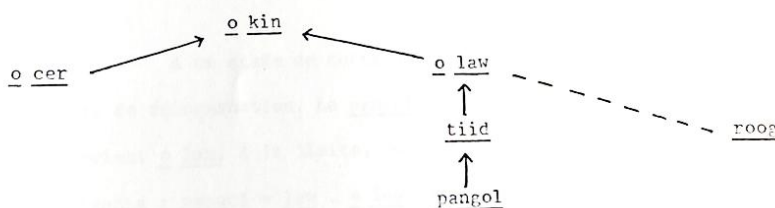


Figure 4. Diagrama realizado por Safi Faye, p: 101.

La desestructuración de persona: enfermedad y muerte

De acuerdo con el proceso de la constitución de una persona, la contraparte de la “desestructuración” de la persona implica la pérdida de la carga vital a través de una mutación que es vista como una transición. Este proceso debe ser atendido mediante procesos de curación ritual para evitar la pérdida de la carga vital. Faye indica que la muerte de la persona implica un proceso de pre-mortalidad donde la persona se convierte en *xon* -muerto- y la finalización de ese estado se da con los funerales. Por otra parte, así como el cuerpo muere y comienza el estado de putrefacción, el *o law* abandona el “aquí y el

ahora” para seguir su estancia cerca de Palmarin.¹¹⁰ Este proceso de destrucción material es al mismo tiempo un proceso de transformación espiritual del *o kin* donde, con ayuda del *pangol* se perpetuará el linaje en el plano no-humano. Faye resume de esta manera el ciclo de la vida y la muerte donde cada secuencia es independiente:

- La estructuración del *o kin* (la gestación y su afirmación)
- La desestructuración del *o kin* (el proceso de transformación que pone a la persona en estado de premortalidad)
- La estructuración del *pangol* como unidad
- La desestructuración de la unidad del *pangol*¹¹¹

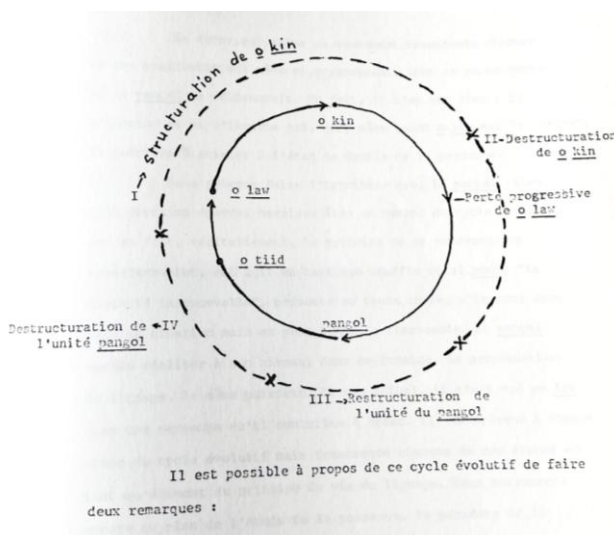


Figure 5. Diagrama realizado por Safi Faye, p: 113.

Por otra parte, quien muestra un proceso de desestructuración es Ngor, el hermano de Mossane. Desde su primera aparición en el filme, éste se encuentra enfermo por una causa desconocida y cada vez que Mossane lo visita él muestra una mejoría. El diagnóstico es dado por Baak donde él mismo anuncia que se trata de una enfermedad espiritual, secuencia n. 21. Este adivino dice a Mingué que la raíz de este mal radica en que Ngor está enamorado de Mossane. Baak comenta:

¹¹⁰ Ibid., p. 110.

¹¹¹ Ibid., p. 111.

Si no los atamos, Ngor seguirá atrapado. Ngor y Mossane deben... Ngor y Mossane deben pasar del sueño al sueño y del sueño a la realidad porque entre ellos hay una amistad dudosa y su relación es sospechosa. Vivimos en un mundo de tentaciones. Y fuiste tú, su madre, quien soñó todo esto durante uno de tus embarazos. Probablemente no lo recuerdes, porque fue hace mucho tiempo. Tengo que decírtelo: mi sobrina es tan guapa que su hermano está enamorado de ella. Debemos poner fin a esto... ¡Por favor! Nadie aceptará semejante maldición en su familia... Su belleza sólo creará conflictos y desavenencias. Debemos encontrarle un marido lo antes posible. ¿Me escuchan? Ouch, confía en mí, los espíritus y los ancestros sólo predicen cosas buenas. Lleva a cabo la ceremonia lejos del pueblo, en medio de la maleza, en un cruce de caminos donde se encuentren los vientos del este, oeste, norte o sur, y todo volverá a la normalidad...¹¹²

En este personaje se puede ver que, al ser diagnosticado con una enfermedad espiritual, se hace un proceso ritual de desestructuración de su *o law* que debe ser curado a través de magia simpática contagiosa por contacto al enterrarlos a ambos en la tierra. En la secuencia n. 24 se representa este ritual de reestructuración para Ngor y Mossane con el entierro de ambos al lado de una fogata donde la agencia de las fuerzas telúricas de la tierra debería cumplir su función curativa. Además, se encuentran otros elementos rituales como el sacrificio de una gallina para abrir las rogativas que dicen: “Ancestros, acepten esta ofrenda. Su tío predijo que después tendríamos un buen sueño.” En este sentido, los elementos que son utilizados para el ritual mantienen una agentividad para la realización del ritual. Como se vio en el Capítulo 1, con la perspectiva de Alfred Gell se puede comprender que los objetos se ponen en marcha porque se les atribuye una “agencia social”, esto sería que tanto a la gallina, los talismanes y al fuego se les otorga la tarea de curar. Desde luego no se trata de que esos elementos *resuelvan* un problema, sino que el nodo relacional en el que se encuentran permite que se invoque a entidades no-humanas para ejercer su agencia sobre los cuerpos humanos y así restablecer el intercambio de soplo vital tanto para uno como para el otro.

Por otra parte, en el registro etnográfico, la autora menciona que hay una conexión entre *o kin* y el mundo desde su nacimiento ya que desde que la mujer da a luz el niño entra

¹¹² Diálogo de la secuencia no. 21 de *Mossane*. Ver en : [Anexo Découpage de Mossane](#).

inmediatamente en contacto con la tierra nutricia en la que tendrá que vivir.¹¹³ Esto se da porque la placenta se entierra en el mismo lugar donde nace el bebé y con ello se afirma el vínculo entre la tierra y la persona donde la primera da soporte a la segunda.

Lo sagrado en las cosmologías de lo no-humano

Las interpretaciones del filme hasta ahora van acompañadas de la noción de que cada elemento constitutivo de la vida de Mossane es interpretable desde la noción de lo sagrado que pone en relación lo humano con lo no-humano puesto que Faye comenta:

La esfera de lo sagrado no ocupa un dominio social delimitado con precisión. De hecho, en la cultura *serer* no existe separación entre el mundo secular y el mundo sagrado. El mundo entero es una manifestación de fuerzas ocultas que actúan de forma permanente, y la vida está presente en todo.¹¹⁴

En este sentido, el giro ontológico no solo resulta útil para visibilizar la agentividad de lo no humano en su interacción con las acciones humanas representadas en el plano audiovisual, sino que también contribuye a destacar el carácter sagrado que adquieren ciertas prácticas cuando se analizan desde una perspectiva etnográfica. Este enfoque permite reconsiderar las fronteras entre lo humano y lo no humano, al proponer una ontología relacional en la que los objetos, entidades o fuerzas no humanas participan activamente en la configuración del mundo social y simbólico. De esta manera, se abre la posibilidad de interpretar determinadas acciones no únicamente como manifestaciones funcionales o estéticas, sino como actos cargados de una dimensión trascendental que, al ser comprendida desde el marco cultural propio *serer*, adquiere una relevancia ritual, espiritual o incluso cosmológica.¹¹⁵

¹¹³ Faye, op. cit., p. 115.

¹¹⁴ Ibid., p. 121.

¹¹⁵ Para Holbraad y Pedersen, la propuesta vertida en esta tesis de interpretar la ontología *serer* desde dentro sería un ejercicio de reflexividad, ya que: “[...] si en su versión posmoderna la reflexividad antropológica toma la forma de «deconstrucción» - desacreditando críticamente las representaciones positivas en referencia a las condiciones hegemónicas (sociales, culturales, políticas, etc.) de su producción-, entonces, en su versión ontológica, la reflexividad convierte la energía crítica de la deconstrucción en una agenda positiva para generar - construir- nuevas formas de pensamiento.” *El giro ontológico*, op. cit. p. 26.

A propósito de lo sagrado, pero en el ámbito colectivo, Faye menciona que, para la obtención de una buena cosecha, ésta se da por el efecto de los factores naturales, así como por las fuerzas de la vida. Por ejemplo, la lluvia es una manifestación de esperanza, debe permitir que la semilla germine¹¹⁶ y antes de la siembra es necesario hacer culto a los ancestros con su respectivo periodo de sacrificios a los *pangol* para la preparación de los campos. Todas las prácticas agrícolas están impregnadas de lo sagrado, todo es vida y toda vida es la expresión de fuerzas ocultas.¹¹⁷ De aquí que la autora sugiera que todo debe interpretarse en un segundo nivel. A nivel etnográfico, las fuerzas espirituales pueden tener efectos “maléficos” o “benéficos” en diferentes niveles, es decir, se debe tener en cuenta que éstas se encuentran ocultas y pueden influenciar el devenir de las cosas. No obstante, en cuanto al filme, dentro de la misma secuencia n. 24, una vez pasada la noche de los hermanos enterrados, a Mossane se le ordena que con sus propias manos vuelva a rellenar con tierra ese mismo hoyo donde estuvieron. En ese momento comienza a caer una tormenta que en una primera lectura parecería un gesto de mal augurio para ella o una suerte de castigo por parte de los espíritus en coalición con la naturaleza.

Ritos de paso: el matrimonio

La investigación de Faye aborda los ritos de paso tales como: el matrimonio, el embarazo, la concepción, el bautismo, la circuncisión y los ritos funerarios, es decir, una serie de prácticas que construyen al individuo en términos stratherianos. Sin embargo, me centraré únicamente en el matrimonio ya que el conflicto de Mossane es alrededor de esta institución. Para los *serer* existen ciertas condiciones para llevar a cabo el festejo de un matrimonio próspero, una de ellas es la de tomar en cuenta las estaciones del año: *o jid*, estación seca; *o mbid*, aproximación del invierno; *o ndik*, invierno cuando todo crece y *o seek*, después del invierno. Para lograr concretar una alianza de esta naturaleza se busca un periodo propicio que sería en *mbid* y sobre todo en *ndik*¹¹⁸, cuando todo crece. Además de ello, el primer esfuerzo del hombre por acudir a la casa de la futura prometida es importante

¹¹⁶ Faye, op. cit., p. 121.

¹¹⁷ Ibid., p. 122.

¹¹⁸ Ibid., p. 124.

ya que todas las condiciones en las que la encuentra pueden significar buen o mal augurio para su matrimonio. Por otra parte, y no menos importante, está el encuentro con la novia, ya que si el hombre va a buscar a la mujer y ella está ausente, tiene que regresar una segunda vez, pero si no la vuelve a localizar debe de renunciar a sus deseos de casarse con ella. Pero si desde el inicio la ha encontrado en su casa, entonces el hombre puede observar si los hábitos de la joven son buenos o no para llevar a cabo el matrimonio, por ejemplo: cómo duerme, la manera en que prepara el couscous, si carga agua en la cabeza se debe observar si ésta se derrama por detrás o al lado izquierdo ya que si cae sobre el lado derecho se considera de mal augurio, lo mismo que si la prometida es demasiado bella.¹¹⁹

En la secuencia n. 12 hay una representación de este mal augurio para el matrimonio de Mossane y Diogoye cuando Mingué tira por su lado derecho la tinaja de agua con la que se lavó las manos con sus futuros consuegros. Ese signo de desdicha es inmediatamente reconocido por ella y se lamenta puesto que sabe de antemano que es un mal presagio para lograr su objetivo. Como el matrimonio de Mossane es arreglado, este acuerdo pone en distintas escalas strathernianas el mal augurio. A nivel social, el matrimonio mantendría las reglas de alianza con un hombre fuera de ese linaje para evitar el incesto, sin embargo, eso no impide que su hermano siga enamorado de ella. En la escala a nivel espiritual se ha mencionado que la construcción de la “persona” (o *dividuo*) del personaje de Mossane está relacionada directamente con los *pangol* de su linaje, desde el sueño de Mingué durante su embarazo cuando la maldijeron con su belleza. Finalmente, y de igual importancia, está la escala individual en la que Mossane se resiste al matrimonio arreglado, ya que esta joven elige amar y perseguir a Fara frente a todos los inconvenientes que eso representa en sus usos y costumbres. En ese sentido, el deseo individual como representación de una subjetividad moderna causa conflicto y convierte a Mossane en una metáfora del campo de batalla de dos ontologías que chocan entre sí: la “tradicional” con un espíritu de perpetuación colectiva y la pasión particular.

¹¹⁹ Ibid., p: 126. Faye menciona que los serer consideran que hay algunas jóvenes que no son recomendables para el matrimonio y estas son llamadas: *ndapagite*. Es decir, son chicas demasiado bellas para pertenecer a un solo hombre.

Otros elementos que cuentan para el matrimonio son: saber si la casa de la novia está bien arreglada como si la joven que va a casarse aún conserva su virginidad, puesto que toda la familia está pendiente de ello para saber si continúa o no el matrimonio. Para el primer caso, en la secuencia n. 12, los futuros suegros analizan si la casa está en orden o si el *thièp* de la futura esposa es adecuado. En cuando a la segunda condición, en la secuencia n. 14 se problematiza este aspecto cuando Dibor aconseja a Mossane que puede explorar mesuradamente su sexualidad con Fara puesto que la aproximación puede ser permitida, pero sin llegar al coito si no es un hombre con el que se va a casar. Cada una de las pautas está íntimamente ligada con la fecundidad de la mujer y de la tierra, en términos antropológicos el matrimonio es más una operación social que individual, ya que hace posible la reproducción de un linaje.

Los sacrificios como mediaciones entre humanos y no-humanos: agencia, reciprocidad y transformación

En todos los ritos de paso se realizan sacrificios ostentosos para satisfacer las necesidades cosmopolíticas¹²⁰ de las entidades no-humanas que acompañan la vida de los *serer*. Esta majestuosidad en el sacrificio cumple una función social donde se cimentan los dos linajes de los padres mientras en el ámbito de lo individual hay una mutación del *o kin* para su fijación dentro del ciclo ininterrumpido de la vida y la muerte. La autora menciona que en los ritos funerarios se ponen en acción una serie de prácticas que de acuerdo con sus

¹²⁰ La cosmopolítica es un concepto que propone repensar la política desde una perspectiva que incluya una pluralidad de actores, tanto humanos como no humanos, así como diversas formas de conocimiento y existencia. Busca alejarse de la noción de que la única epistemología posible es la racionalidad moderna de tradición europea y, en su lugar, busca abrir espacios de negociación y coexistencia de múltiples perspectivas. Isabelle Stengers es la referencia principal de este concepto. Su propuesta de “política de ralentización” nos invita a evitar imponer soluciones rápidas sin considerar otras formas de conocimiento y existencia. Su obra clave es: Isabelle Stengers. *Cosmopolitics I* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010). Por otro lado, la teoría del Actor-red de Bruno Latour influyó en los postulados de cosmopolítica al proponer incluir no sólo a humanos, sino también a objetos, los animales y otros elementos del mundo. Son fundamentales sus obras: Bruno Latour. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007) y *Políticas de la naturaleza: El fin de la dicotomía entre naturaleza y cultura y el nacimiento de la ecología política* (Barcelona: Arpa Editores, 2024). Otros autores destacados son Viveiros de Castro con su propuesta del perspectivismo y multinaturalismo. Ver: Eduardo Viveiros de Castro. *El suceso del sentido: El perspectivismo y la teoría antropológica* (Río de Janeiro: Editorial UFRJ, 2018) o Donna Haraway y su teoría del “Chthuluceno” en: Donna Haraway. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).

informantes empiezan por el anuncio del tambor¹²¹, después se cava un agujero en la parte trasera de la casa, se realiza un baño funerario al difunto y finalmente se le envuelve en una estera. La idiosincrasia del proceso pone en relación la sacralidad de los objetos relacionados al difunto, la numerología de la religiosidad *serer*, el sacrificio de reses, la presencia de los *griots* para que canten y extiendan sus taparrabos para recibir el dinero que les dan¹²² así como las danzas que constituyen una fiesta. Faye observa que en un plano psico-sociológico la sabiduría *serer* ha erigido un gran número de defensas contra las ‘pruebas contundentes’ de la muerte.¹²³ En la última secuencia del filme, el recurso sonoro de los cantos relacionados con la sacralidad pone de manifiesto que la voluntad de *roog* es sacrificarla u ofrendarla para mantener el equilibrio en la aldea.

*Qui a choisi notre village et déposé sur son rivage Mossane ?
Perle qui scintille chez les marchands.
Douce calebasse, si fraîche et si fragile sur le ciel bleu.
Comme un rônier et son bouquet de palmes altier devant la hache.
Ô Mossane, somptueux étendard du soleil.
À ton aide, personne n'accourt.
C'est le destin nous a rendus sourds à ta détresse.
Ô Mossane, dans nos chants
Ton visage toujours resplendit
Ô « Perle de Mbissel » abattue en pleine jeunesse.
Roog avait dit que tu n'auras que 14 hivernages. Souvenez-vous, ce jour-là.
Un nuage de poussière a enveloppé Mbissel.
Mossane sœur de Ngor, se repose.
C'est la fin de la nuit.
Qui a choisi notre village et déposé sur son rivage Mossane ?*

Su muerte, predeterminada por *roog*, pone en marcha el proceso de desestructuración del *o kin* de Mossane para regular a nivel cosmopolítico la presencia de las entidades no-humanas en la vida de Mbissel. Como ella representa un nodo relacional de discordia entre diferentes escalas representadas por *roog*, los *pangol*, los hombres, su hermano y su madre (todos en relación), la muerte parece ser la resolución del conflicto. Es esta red de

¹²¹ Faye, op. cit. p. 191.

¹²² Ibid., p. 194.

¹²³ Ibid., p. 197.

relaciones que atraviesan diferentes escalas humanas y no-humanas lo que funciona para comprender que la representación audiovisual pone en marcha las consideraciones espirituales.

Los ritos de purificación

Una de las prácticas de purificación que Faye menciona en su registro etnográfico refiere a los baños rituales *bogid* que se realizan los lunes y los jueves (fechas fijadas por el *yax pangol*) e implican el sacrificio de gallinas, vísceras, cola, sal, semillas de mijo.

Hay canaris de tierra, llenos de agua, en los que flotan raíces [...] estos canaris están colocados uno al lado del otro cerca de un gran árbol (ya sea un baobab o un tamarindo). Al pie del árbol pueden verse restos de leche cuajada. El *bogdax*, o "baño", se utiliza para purificar a una persona que cree haber sido mancillada, o que quiere librarse de un maleficio que le ha lanzado un tercero, o que simplemente lo practica como medida preventiva. Estos baños rituales ayudan a reforzar la confianza en uno mismo. También se utilizan para curar a pacientes poseídos por el *yax pangol*; en este caso, el tratamiento es largo y el paciente debe permanecer con el *yax pangol* que le sigue.¹²⁴

Los canaris para el baño ritual a veces se acompañan con raíces o talismanes protectores que da el espíritu mismo y se realizan al pie de los árboles baobab o tamarindo. Todos los elementos que se disponen para estos rituales están cargados de un gran simbolismo del universo *serer* como lo propone la agencia distribuida de Gell. Los canaris pueden estar cargados de algún líquido purificador, el pollo destinado al sacrificio se gira sobre su cabeza tres veces en el caso de una mujer y cuatro veces en el caso de un hombre.¹²⁵ Los baños de purificación cumplen tres funciones principales. En primer lugar, constituyen una protección contra los maleficios y una limpia a la persona para librarla de impurezas¹²⁶ para prevenir un deterioro a futuro de las relaciones parentales. Los agentes principales de este proceso purificador son los *pangol* y el maestro anciano *kumax* que ayuda a reforzar el vínculo de esta operación. En segundo lugar, estos baños cumplen una función de antídoto

¹²⁴ Ibid., p. 209-210.

¹²⁵ Ibid., p. 213.

¹²⁶ Ibid., p. 214.

para la posesión por un *pangol*¹²⁷ ya que se atribuye la causa de la locura y el baño sana todo tipo de enfermedades que vienen de este espíritu. Y finalmente, estos baños permiten que la persona sienta seguridad en sí misma en tanto su poder vital. En resumen, el objetivo de los baños es otorgar al *o law* protección, curación, fortalecimiento de la persona¹²⁸ sin la necesidad de realizar sacrificios.

Cultos agrarios: territorios y animales sagrados

En la secuencia n. 11 aparece la representación de un ritual para los cultos agrarios alrededor de un árbol de tamarindo con la música de tambor que predomina e introduce a la escena, seguida por los cantos y rezo de un sacerdote. El grupo de gente representada camina alrededor del árbol sagrado donde se llama al *Ó Beep*, el genio ancestral para que les de lluvia y paz. El papel del sonido es fundamental para esta secuencia ya que la música y los cantos nuevamente se imponen en la composición audiovisual de la imagen para enfatizar que los elementos sonoros son imprescindibles dentro de un ritual. Por otra parte, los canaris llenos de leche son ofrendados a los espíritus que habitan en dicho lugar, a los pies del árbol. Dado que la sociedad *serer* era predominantemente agraria al momento de la investigación de Safi Faye, ella dedicó un apartado a estos cultos, puesto que en ellos se mezclan todos los componentes que se han estado exponiendo a lo largo del capítulo. Es así como ella recoge de sus informantes¹²⁹ que los campesinos realizan numerosas ofrendas a los *pangol* para tener una buena temporada. Justo antes de la estación de las lluvias, en *sob mak na*, 'el gran tamarindo', se celebra una ceremonia ritual, un *curax*, a cargo de una mujer *yal pangol*, 'sacerdotisa', que vive en Mbissel.¹³⁰ donde se deposita una gran cantidad de leche a los pies de ciertos árboles como el tamarindo mencionado o el baobab. Aunado a ello se hace una ceremonia que da la apertura a la caza ritual denominada *misik* o *mis* antes de comenzar los trabajos en el campo. En este ritual también hay danza y canto mientras se le pregunta al *pangol* la predicción de la buena hibernación. Una vez concluida esta

¹²⁷ Ibid., p. 215.

¹²⁸ Ibid., p. 216.

¹²⁹ Los informantes de Safi Faye pertenecieron a la población *serer* que se encuentran distribuidos en Fadiol, en la provincia de Sine en Senegal.

¹³⁰ Faye, op. cit. p. 219.

ceremonia se da paso a la fiesta *njañar* que tiene fecha en el quinto mes lunar *serer*, justo antes de la hibernación y se sacrifica una res blanca junto con leche cuajada.

En el análisis de Faye que realiza bajo la óptica estructural-funcionalista de Marcel Mauss, ella señala que los elementos ofrecidos se convierten en un sacrificio cuando la ofrenda está completa o una parte es destruida. Para esta óptica, cuando se hace una libación de leche, no es algo inanimado lo que se ofrece, es la propia vaca en su jugo, en su savia, en su fecundidad. El objeto consagrado aquí es la vaca.¹³¹ En ese sentido, como sostiene Holbraad, las cosas pueden definir conceptos y los conceptos pueden definir cosas: el árbol que recibe la leche, la res y otras cosas *es* el *pangol* y el *pangol es* el árbol. Los elementos son indisociables y hablan de una relación de la naturaleza con lo sagrado que es indisociable. De aquí que este ejemplo funciona para establecer ese proceso de *conceptualización* sobre lo que pueden *ser* las cosas y no lo que representan.

No obstante, respecto al espacio, los alrededores del árbol de tamarindo se consideran sagrados, un lugar de culto. “Este árbol, a cuya sombra protectora se colocan los siete canarios del baño ritual *bogid*, es un lugar de elección para los *pangol*.”¹³² En la secuencia n. 14, al final se observan los elementos ofrendados como el arroz, la leche y el sacrificio de la res blanca cuya sangre corre por el río. En ese momento vuelve a aparecer la banda sonora con los cantos que están en una tonalidad vinculada a la aparición o invocación de espíritus. De esta manera el recurso sonoro alude a la agencia de las entidades no humanas para favorecer al pueblo que ofrece ese sacrificio.



Figure 6. Fotograma de Mossane. 24'36''

¹³¹ Ibid., p. 222.

¹³² Ibid.

Para concluir con los puntos esenciales de la investigación de Faye en relación con el análisis cinematográfico, es importante recordar el papel que juegan los espíritus de los *pangol*, ya que representan el punto intermedio de agencia entre *roog* y los humanos. Ante dicha introspección sobre la religión *serer* también se encuentran algunos factores mezclados que provienen del islam y del cristianismo que se encuentran bien adaptados en este complejo sistema cosmopolítico. Sin embargo, aunque esta discusión excede los objetivos de la presente investigación, es pertinente señalar que, al momento en que Faye realizó su estudio, ella concluye que el islam fue la religión que más se apropió de la estructura de las creencias *serer*, vaciando su contenido original para reinterpretarlas dentro del marco islámico. Ejemplos de ello son la circuncisión, los rituales domésticos, los baños de purificación y la sustitución de los *pangol* por los *djinns*. Cabe mencionar que, en realidad:

Los *serer* de Fadiol declaran pertenecer al islam o al catolicismo y la mayoría sigue practicando la religión *serer*... donde este fenómeno común, se podría decir, de doble afiliación religiosa, afecta a una especie de especialista en lo sagrado... A pesar de los éxitos innegables del islam y del catolicismo, la religión Serer sigue profundamente viva.¹³³

Conclusión capitular

Esta línea de análisis permite comprender que las cosas y los conceptos se revelan entre sí mismos cuando, a través de las etnografías se evidencian las relaciones que hay entre “cosas”, “conceptos” y “divinidades”. Con la investigación etnográfica de Safi Faye es posible comprender la pluralidad de posibilidades en las que se manifiesta un *pangol* como lo son los niños, un árbol, una serpiente o una fuerza invisible que tiene una traducción audiovisual con la dirección de actores o el montaje del sonido, en este caso, los cantos sincrónicos.

¹³³ Ibid., p. 250 y 257.

Mossane refleja una visión en la que las fuerzas espirituales -los dioses y los ancestros- y el mundo natural -los árboles, los animales y el agua del río- son parte de una red interconectada que además tiene agencia, por lo tanto, son conscientes e influyen en el mundo humano. Los seres humanos, aunque tienen una existencia material, están sujetos a esas fuerzas no-humanas (*roog*, *pangols*, *djinns*, ancestros) que pueden poner en marcha agencia en el plano individual o en su linaje. Las entidades no-humanas influyen directamente en las acciones de sus protagonistas. En otras palabras, la agencia distribuida planteada por Gell describe cómo los entes no-humanos influyen en los objetos y en el mundo social al formar parte de una red de significados y acciones que, por ende, tienen intencionalidad y poder de acción, es decir, agencia. Esto también se debe a que la naturaleza de lo no-humano también corresponde a un carácter híbrido a la vez que humano.

Por otra parte, la agencia de los objetos como los cauris, el incienso o los animales sacrificados se hace visible en el momento en el que el adivino conjunta una lectura de los objetos para generar un diagnóstico, ya que es decisiva para comprender el diagnóstico de un personaje enfermo a causa de la agencia de entidades espirituales. Desde una lectura perspectivista, algunos elementos como *roog* y los *pangol* tienen sus propios puntos de vista que asientan mientras transcurre el filme. Los recursos audiovisuales en este caso son la disposición de lo sonoro con la dirección de actores para elaborar una perspectiva divina-espiritual sobre el destino trágico de *Mossane*.

En conclusión, en la trama de *Mossane*, la protagonista se enfrenta a un destino que parece ser dirigido por fuerzas invisibles con agencia que no se reducen simplemente a los deseos o decisiones humanas. Las fuerzas cósmicas, que están más allá del control humano, influyen en las vidas de los personajes, de tal suerte que *Mossane* está atrapada entre las expectativas de su comunidad y el destino marcado por su tradición que está constantemente influenciada por lo no-humano.

Capítulo III

Agencias distribuidas de lo no-humano en *Arrow of God* de Chinua Achebe

Introducción

Las aproximaciones al estudio de la presencia de la naturaleza en la obra de Chinua Achebe han sido abordadas, en su mayoría, desde la ecocrítica anglófona. Esta perspectiva teórica propone un análisis interdisciplinario de las relaciones entre cultura, medio ambiente y literatura, con una orientación hacia el activismo. Su objetivo principal es evidenciar las estructuras de poder, las desigualdades sociales, los efectos de la colonización y la dimensión política del discurso ambiental, con el fin de deconstruir narrativas y prácticas extractivistas que han perpetuado formas de dominación sobre los territorios y los cuerpos. Algunos autores como Chinonye Ekwueme-Ugwu y Chinasa Abonyi han dedicado trabajos para contrarrestar una visión euroamericana que esencializa e idealiza el papel de la naturaleza en la obra de Achebe.¹³⁴ Por su parte, Stella Okoye-Ugwu¹³⁵ propone que una de las intenciones de Achebe era que el público africano fuera consciente del grado de arraigo que tenían sus antepasados con el medio ambiente, tanto la interacción como en la explotación de sus recursos, pero no como lo hizo la colonia británica. Otra perspectiva ecocrítica es la que ofrece Gitanjali Gogoi¹³⁶ quien resalta el impacto del colonialismo en relación con la extracción de recursos naturales y la devastación de los ecosistemas. Gogoi destaca que Achebe no mostró una conciencia ecológica propiamente dicha ni en *Things Fall Apart* ni en *Arrow of God*, sino que la naturaleza puede ser comprendida como un personaje más, una entidad viva que actúa junto con los personajes humanos. La autora sostiene que con la ecocrítica poscolonial es posible comprender el papel que desempeña el

¹³⁴ Chinoye Ekwueme-Uwu y Chinasa Abonyi. "Romantic Ecologism: Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and the false eco-criticism tributes" en *European Journal of English Language and Literature Studies*, Vol. 8, No. 8 (2020): 48-63.

¹³⁵ Stella Okoye-Ugwu. "Going Green: An Ecocritical reading of Chinua Achebe's *Things Fall Apart*" en *Okike: An African Journal of New Writing*, No. 50 (2013): 156.

¹³⁶ Giganjali Gogoi. "An Ecocritical Approach to Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and *Arrow of God*", en *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS)*.

estudio de la degradación ambiental actual cuyas raíces las refleja la literatura sin que sea vista propiamente como un espacio donde se resguarda una conciencia ecológica.

Si bien la ecocrítica ha aportado herramientas valiosas para analizar las representaciones literarias de la naturaleza, especialmente al vincularlas con problemáticas ambientales, estructuras de poder y legados coloniales, su marco conceptual resulta limitado para abordar la complejidad del papel que desempeña la naturaleza en *Arrow of God* de Chinua Achebe. La ecocrítica anglófona, centrada en la denuncia del antropocentrismo y en la dimensión política del activismo ambiental, tiende a mantener una distinción entre cultura y naturaleza que no se corresponde con las cosmologías relacionales de los *igbo*. En este sentido, resulta más pertinente adoptar una perspectiva ontológica que permita comprender la agencia de los elementos no-humanos no como metáforas o símbolos, sino como actores sociales plenos dentro de un entramado relacional que constituye el mundo. Esta aproximación permite reconocer que, en la obra de Achebe, la naturaleza no es un escenario pasivo, sino una fuerza activa que participa en la configuración de los vínculos sociales, espirituales y políticos.

Desarrollo del análisis ontológico

Este análisis parte de una aproximación inspirada en el giro ontológico dentro de las ciencias sociales, el cual propone reconocer la multiplicidad de formas de existencia y modos de relacionarse con el mundo más allá del dualismo naturaleza/cultura. En este marco, retomo la categoría de no-humano para referirme a los elementos de la naturaleza - como la víbora pitón, los árboles o los ñames- que, en la cosmología *igbo* representada en la obra de Chinua Achebe, están estrechamente vinculados con entidades anímicas o espirituales: dioses, astros, instrumentos musicales, máscaras, enfermedades y los muertos, tanto en su dimensión corpórea como en la espiritual. Estos elementos no existen como entidades aisladas, sino que participan de un entramado relacional complejo, donde su agencia tiene efectos materiales y simbólicos sobre la vida colectiva. La ruptura o transgresión de alguno de estos vínculos repercute directamente en el equilibrio del mundo *igbo*. Así, en *Arrow of God*, Achebe presenta una ontología relacional en la que lo humano y lo no-humano cohabitan, se afectan mutuamente y dotan de sentido tanto a la vida

cotidiana como a las prácticas rituales, articulando los planos terrenal, telúrico y celestial en una continuidad vital. A continuación, presentaré la manera en que estos elementos no-humanos ejercen una agencia distributiva en las acciones humanas a nivel individual y colectivo. Con ello se comprenderá que *Arrow of Good* es una obra esencial para comprender que el complejo sistema de lo no-humano tiene un papel protagónico en el desarrollo de un personaje y en la construcción cosmopolítica literaria. La obra está estructurada en diecinueve capítulos, en los cuales se desarrollan las acciones de los agentes no-humanos ya que juegan un papel fundamental dentro de la complejidad del entramado narrativo.

Ontología cosmológica de los astros

La luna desempeña un papel fundamental en la novela, pues mediante su observación, el personaje principal, Ezeulu, sumo sacerdote, adquiere la capacidad de determinar el momento adecuado para sembrar, levantar la cosecha o celebrar una de las festividades más importantes de la aldea: el “Festival of the Pumpkin Leaves”¹³⁷ así como el año nuevo. En el primer párrafo del primer capítulo, Achebe nos introduce a la observación del cielo que hace el sumo sacerdote para interpretar los gestos que tiene la luna y así comprender su relación con la vida del pueblo/aldea.

This was the third nightfall since he began to look for signs of the new moon. He knew it would come today but we always began his watch three days early because he must not take a risk. In this season of the year his task was not too difficult; he did not have to peer and search for the sky as he might do when the rain came. Then the new moon sometimes hid itself for days behind rain clouds so that when it finally came out it was already halfgrown. And while it played its game the Chief Priest sat up every evening waiting.¹³⁸

¹³⁷ Traducido al español por Maya García de Vinuesa como el “Festival de las Hojas de Calabaza”. A partir de ahora la traducción al español de las citas se tomarán de la edición del sello Debolsillo de Penguin Random House Grupo Editorial del 2010, mientras que el original *Arrow of God* se citará de la versión de la misma editorial de 2017.

¹³⁸ Chinua Achebe, p: 167. “Era la tercera puesta de sol desde que había empezado a buscar algún indicio de la luna nueva. Sabía que llegaría ese día, pero siempre empezaba a observar tres días antes porque no debía arriesgarse. En aquella estación del año, la tarea no era demasiado difícil; no tenía que asomarse y rastrear en el cielo como cuando llegaba la lluvia. Entonces la luna nueva se escondía a veces detrás de las nubes de la

En este fragmento, cuando el narrador señala que: “the new moon sometimes hid itself for days”, y que la luna “it played its game”, esto muestra una autonomía de las acciones de la luna mientras el hombre sólo es un espectador precavido que busca interpretar de la mejor manera los gestos de este astro para no poner en peligro su reputación ni comprometer el calendario agrícola de su aldea. Más adelante la esposa e hija de Ezeulu también observan la luna para tratar de comprender si la posición que muestra es favorable o si trae algún mal augurio como la que se presentó cuando murió Okuata ya que ese día: “Its legs were up in the air”.¹³⁹ Aunque esta expresión le otorga cierto antropomorfismo o zoomorfismo al decir que tiene “piernas” y esta es una cualidad de los humanos y los animales, lo importante es señalar que es la luna misma quien decide cómo presentarse “visualmente” ante los humanos según su temperamento. Las apariciones de este astro repercuten en que Ezeulu pueda interpretar correctamente el calendario agrícola que afecta la base alimenticia de los humanos, espíritus y dioses: el ñame. Tanto la luna como el dios Ulu son los encargados de propiciar las condiciones ideales para la cosecha y la tarea de Ezeulu recae en interpretar sus deseos y su temperamento puesto que: “He was merely a watchman... If he should refuse to name the day there would be no festival -no planting and no reaping.”¹⁴⁰ Aunque el sacerdote sea el intermediario principal entre lo espiritual y lo terrenal, él no tiene un poder de decisión unívoco, solamente es el vocero de las decisiones divinas que pueden ser caprichosas, vengativas o justas según las circunstancias. Por otra parte, la luna es un elemento “visual” a interpretar en cuanto a su temperamento y como marcador de tiempo, puesto que en el capítulo ocho hay una conversación donde se pregunta: “Do you forget that this is the moon planting?”¹⁴¹ Con lo que se comprende nuevamente que su “visualidad”, aunque no está descrita en el texto, les indica a los habitantes de Umuaro que es un detonante para marcar las fechas de siembra y cosecha.

lluvia durante varios días, de manera que cuando por fin salía era ya luna creciente. Y mientras ella se entregaba a su juego, el sumo sacerdote permanecía sentado cada tarde, esperando.”

¹³⁹ Ibid., p. 168. “Estaba en el aire patas arriba.”

¹⁴⁰ Ibid., p. 169, “Él no era más que un simple vigilante.... Si se negara a designar el día, no habría festejo, ni siembra, ni cosecha.”

¹⁴¹ Ibid., p. 256, “¿olvidáis que estamos en luna de siembra?”

En el capítulo catorce, cuando Ezeulu es trasladado a Okperi para hablar con “el blanco” mira al cielo para poder observar la luna ya que él se encuentra inquieto por saber cuándo dará la señal para levantar la cosecha. Sin embargo, el hechicero se da cuenta de que no vale la pena mirar ese cielo “extranjero” puesto que es muy distinto del de los seis pueblos de Umuaro. En ese sentido, Ezeulu: “He had to resolved that as long as he was in Okperi he would never look for the new moon... Why should the sky of Okperi be familiar to him? Every land had its own sky; it was as it should be.”¹⁴² Con esta idea se introduce un elemento de la composición de la cosmovisión donde de acuerdo con el texto, se infiere que cada pueblo tiene su propio cielo, con su propia luna y ritos alrededor de ella que son diferentes. De modo que la agencia que ejerce este astro se distribuye a la medición del tiempo y la cuenta del calendario agrícola que repercutiría en la alimentación de los humanos como en las ofrendas de lo no-humano.

Cosmologías de lo no-humano: divinidades, dioses, espíritus y potencia vital

Ulu, el dios principal que está a cargo de los seis pueblos de Umuneora es la entidad no-humana más importante dentro de la historia ya que él es quien decide cómo se desarrollarán los acontecimientos individualmente y a nivel de sociedad de acuerdo con el comportamiento que tienen los humanos. La simpatía de Ulu o su castigo dependen no sólo de su mensajero el hechicero Ezeulu, sino de observar el comportamiento que toman los seis pueblos correspondientes. En el capítulo siete se menciona un epíteto de Ulu como: “the god that kills and saves”¹⁴³ para mostrar que la condición ontológica de un dios no se muestra benevolente o salvador (como el dios cristiano), sino que se trata de una entidad vehemente y reactiva ante las acciones humanas para con él. La agencia de Ulu se distribuye a través de Ezeulu quien da lectura a sus deseos y los ejecuta al tomar decisiones que afectan la vida social de Umuaro como el hecho de no levantar la cosecha que afecta profundamente la estructura social. No obstante, otros ejemplos de las acciones decisivas por parte de Ulu es su capacidad de decisión sobre el siguiente sumo sacerdote. A lo largo de varios capítulos se desarrolla el conflicto que tienen los hijos de Ezeulu donde muestran

¹⁴² Ibid., p. 336, “Había decidido que mientras estuviera en Okperi no buscaría la luna nueva... ¿Por qué había de resultarle familiar el cielo de Okperi? Al fin y al cabo, cada tierra tenía su propio cielo.”

¹⁴³ Ibid., p. 241, “El dios que mata y salva”.

sus celos los unos con los otros porque piensan que su padre es quien elegirá a su sucesor, sin embargo, éste recalca que no está en él la elección, sino que “The choice of a priest lay with the deity.”¹⁴⁴ En ese sentido, Ulu muestra un raciocinio que aunque es inteligible, es humano, este dios estaría compartiendo una manera de reflexionar bajo una lógica humana de medir las cualidades de los candidatos para perpetuar su cosmología. Su manera de ocupar el punto de vista no ocupa un cuerpo específico, pero potencia la dividualidad de Ezeulu al tener una posesión de conceptos análogos por parte de todos los existentes¹⁴⁵ -entiéndase en esta narración-.

En el capítulo dieciséis, Ezeulu tiene un diálogo con Ulu donde reflexiona sobre la intervención de los blancos en Igbolandia, él se pregunta si este conflicto pertenece al ámbito terrenal o si es una disputa entre dioses, puesto que tanto él como su hijo Oduche parecían ser “no more than an arrow in the bow of his god.”¹⁴⁶ En su diálogo con Ulu, Ezeulu aclara que se trata de un enfrentamiento con Idemili, “whose envy seeks to destroy me that his Python may again come to the power.” Esta afirmación revela que, desde su perspectiva, persiste la convicción de que los dioses continúan respaldándolos, y actúan bajo la premisa de que no existe una amenaza externa capaz de interferir en sus decisiones. Se trata, por tanto, de un conflicto de naturaleza divina, cuyas repercusiones no solo reconfiguran las dinámicas religiosas internas, sino que también amenazan con desestabilizar el orden sociopolítico de las aldeas de Umuaro. La parición de esta sentencia por parte de Ulu evoca una corporalidad animal que sustituiría su naturaleza incognoscible. Esta multiplicidad de cuerpos -animales, etéreos y “visibles” en monolitos al mismo tiempo- ocuparían el mismo plano de lo sagrado donde cada uno despliega su propio punto de vista respecto a una misma realidad humana. Las ontologías de cada uno de estos elementos serían variables de acuerdo a su posición en el escalafón de prioridades humanas.

El papel de Ezeulu puede entenderse como la manifestación de la agencia de Ulu. Al ser considerado “la flecha de Dios”, el protagonista es quien pone en movimiento tanto las

¹⁴⁴ Ibid., p. 264, “La elección de un nuevo sacerdote era asunto de la divinidad.”

¹⁴⁵ Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, op. cit., p. 56.

¹⁴⁶ ¹⁴⁶ Achebe, op. cit., p. 372, “cuya envidia busca destruirme para que su pitón recupere el poder.”

intencionalidades como las materialidades de lo divino. Desde una perspectiva de ontología relacional, esta agencia no se configura como una propiedad individual, sino como un nodo en una red de relaciones entre humanos, entidades espirituales y elementos no-humanos del entorno. Esta visión se alinea con lo que Marilyn Strathern sostiene en cuanto a que las personas en ciertas cosmologías no son unidades indivisibles sino 'dividuos', constituidos por sus relaciones, lo que refuerza la idea de que el hechicero no actúa por sí solo, sino como condensador de múltiples vínculos cosmológicos y sociales. Desde el perspectivismo de Viveiros de Castro, el hechicero no solo canalizaría la voluntad de Ulu, sino que participa en un intercambio de puntos de vista entre humanos y no-humanos, que redefine continuamente los términos de la acción ritual. Así, su papel no es meramente funcional, sino profundamente ontológico: encarna y media la relacionalidad que estructura el mundo de Umuaro.

El hecho de que Ezeulu enviara a su hijo Oduche a aprender la religión cristiana, lo que eventualmente condujo al encierro de la pitón sagrada, no puede entenderse como un simple acto de traición cultural, sino como una manifestación de una red de agencias relacionales en la que lo humano y lo no-humano coexisten y se afectan mutuamente. Desde una perspectiva ontológica relacional, esta acción pone en evidencia cómo los actos individuales no son autónomos, sino que se inscriben en entramados cosmológicos más amplios. En este caso, la agencia de Ulu se activa a través de un encadenamiento de acontecimientos que permiten una confrontación con Ezidemili, mediada por los propios vínculos familiares y religiosos. Esta lógica se refuerza por la manera en que se representa a la divinidad, cuya risa, descrita como “Only the insane could sometimes approach the menace and mockery in the laughter of deities – a dry, skeletal laugh”¹⁴⁷, la cual evoca una forma de agencia ambigua y perturbadora, propia de entidades cuya existencia trasciende las categorías binarias de lo racional/irracional, lo humano/animal o lo físico/espiritual.

En el capítulo dieciocho, la presencia de Ulu adquiere un carácter ominoso a través de su representante, Ezeulu, quien, investido de su autoridad espiritual, decide interrumpir

¹⁴⁷Ibid., p. 372, “Solo los locos podían reproducir a veces la amenaza y la burla de la risa de las deidades: una risa seca, como la de un esqueleto.”

deliberadamente la celebración del Festival del Ñame Nuevo. La agencia de Ulu se manifiesta no solo en su poder benefactor, sino también en su capacidad de desestabilizar el orden social cuando sus tiempos rituales no son respetados. A pesar de que: “every grown man in Umuaro took a good-sized seed-yam to the shrine of Ulu and placed it in the heap from this village after circling it round his head; then he took the lump of chalk lying beside the heap and marked his face.”¹⁴⁸ La ofrenda se presenta como un acto fundamental dentro del entramado relacional entre los humanos y Ulu, a través del cual los habitantes de las aldeas buscaban restablecer la armonía y prevenir cualquier forma de venganza divina. Desde una perspectiva ontológica, este gesto no constituye simplemente una transacción simbólica o ritual, sino una práctica relacional mediante la cual se reconoce la agencia activa del dios dentro del mundo social. Las ofrendas, en este sentido, no operan únicamente en un plano ceremonial, sino que configuran y sostienen el equilibrio cosmológico que articula lo humano con lo no-humano.

Otro ejemplo de este sentido de retribución ontológico para con Ulu, es respecto al crecimiento poblacional. Si ese año el número de habitantes había aumentado se hacía “a sacrifice of gratitude... but if the number had declined the reason was sought from diviners and a sacrifice of appeasement was ordered.”¹⁴⁹ Sin embargo, como Oduche ya había cometido el sacrilegio de querer matar a la pitón sagrada, Ezeulu como médium de Ulu, decidió tomar venganza al no dar la orden de levantar la cosecha ni llevar a cabo ningún festejo ritual. La consecuencia directa de la decisión de Ezeulu fue una profunda crisis de legitimidad en su papel como intermediario ritual de Ulu. Su negativa, basada en la interpretación de los calendarios rituales y en la voluntad de la deidad, fue percibida por los líderes de los seis pueblos no como una acción espiritual legítima, sino como un acto de venganza por el abandono que sufrió cuando fue arrestado por las autoridades coloniales y llevado a Okperi. Esta situación pone en evidencia una crítica estructural que Chinua Achebe formula respecto al impacto del colonialismo: el modo en que el poder colonial

¹⁴⁸Ibid., p. 383, “todos los hombres adultos en Umuaro llevaban un ñame de buen tamaño al altar de Ulu y lo colocaban en el montón correspondiente a su pueblo después de haber hecho un círculo con él en torno a su cabeza; después cogían la tiza que había a lado del montón y se marcaban con ella el rostro.”

¹⁴⁹ Ibid., “un sacrificio en agradecimiento...pero si el número había menguado por alguna razón, se les preguntaba a los adivinos por la causa y se mandaba hacer un sacrificio de propiciación.”

desestabiliza los sistemas ontológicos africanos al fracturar los canales tradicionales de mediación con lo sagrado. El sacerdote, en tanto figura liminar entre lo humano y lo divino, se ve despojado de su autoridad simbólica, no solo por el contacto con las instituciones coloniales, sino también por la creciente instrumentalización política de su papel. Con este pasaje, Achebe comenta cómo la imposición colonial no solo opera a través de la fuerza material, sino también mediante una erosión silenciosa de los marcos relacionales que sostenían el orden social y cosmológico precolonial.

No obstante, Ezeulu se dio cuenta que quedarían atrapados en el año viejo durante dos lunas más. Este designio se reforzaba incluso con el paso del último harmatán que cada día endurecía la tierra y no permitía extraer lo que quedaba de la cosecha, lo cual, marcaba un momento de crisis absoluta en la red de relaciones existentes entre la naturaleza, los espíritus, los dioses, los humanos y el hechicero mismo.

Meanwhile the rain thinned out. There was one last heavy downpour to usher in a new moon. It brought down the harmattan as well, and each new day made the earth harder so that the eventual task of digging up whatever remained of the harvest grew daily.¹⁵⁰

Una vez que la crisis fue reconocida tanto por los aldeanos como por el catequista John Jaja Goodcountry, este último decidió aprovechar la inacción de Ezeulu para ofrecer a los habitantes la posibilidad de realizar la cosecha bajo la protección del Dios cristiano, minimizando así la represalia de Ulu. En este contexto, el catequista transformó el ritual de ofrendas de ñame, ganado y dinero que se solía ofrecer al santuario de Ulu en una nueva práctica de entrega simbólica a la iglesia cristiana. Con ello, desplazó la agencia ritual hacia una divinidad foránea y reconfiguró el sistema relacional entre humanos y no-humanos. Desde la perspectiva del giro ontológico, este episodio ilustra un conflicto entre cosmologías divergentes, en el que se redefine la red de relaciones que sustentan el equilibrio entre lo humano y lo no-humano, con ello se revela cómo el colonialismo operó también a través de la reconfiguración ontológica de los vínculos sagrados. Como advierte

¹⁵⁰ Ibid., p. 392, “Mientras, empezaba a llover con menos intensidad. Hubo un último chaparrón fuerte que llegó con la nueva luna. También trajo el harmatán, y cada nuevo día endurecía la tierra, así que de día en día se hacía más dura la tarea de extraer lo que pudiera de la cosecha.”

Philippe Descola, las cosmologías no son simplemente sistemas de creencias, sino configuraciones relacionales que organizan las formas de habitar y percibir el mundo. El gesto del catequista no es meramente proselitista, sino transformador ontológicamente ya interrumpe una red de relaciones entre humanos y divinidades locales, e instaura una nueva ecología espiritual en la que las ofrendas, la agencia y la reciprocidad son redistribuidas bajo una lógica de conversión cristiana.

Otro momento crítico en la estructura del sistema religioso ocurre en la víspera de las celebraciones dedicadas a las divinidades menores, cuando sus representaciones son llevadas en procesión sobre los hombros o la cabeza de sus custodios. Durante este ritual, aquellos favorecidos por estas entidades ofrecían pequeñas ofrendas a modo de reconocimiento, fortaleciendo así los vínculos recíprocos entre humanos y no-humanos que sustentan el tejido cosmológico de la comunidad. “The festival thus brought gods and men together in one crowd.”¹⁵¹ La convivencia entre el mundo humano y el no-humano alcanzaba en estos rituales un momento de comunión, en el que las divinidades y los espíritus eran reconocidos como agentes con capacidad de acción e intención dentro del entramado social. Desde la perspectiva del giro ontológico, esta escena no “representaría” una acción meramente simbólica, sino una puesta en relación entre entidades humanas y no-humanas dentro de una red relacional horizontal. “It was the only assembly of Umuaro in which a man might look to his right and find his neighbor and look to his left and see a God standing...”¹⁵² El agradecimiento a los espíritus muestra el esfuerzo por sostener el equilibrio del mundo compartido del que no son conscientes los británicos.

Concepto de “persona”: el dividuo espiritual vs. el individuo extranjero

A lo largo de distintos capítulos de *Arrow of God* se mencionan las características que componen el concepto de “persona” o dividuo straherniano que se compone del cuerpo físico, su *chi* (o dios personal) y un *ikenga* vinculado al poder personal. Este último tiene un

¹⁵¹ Ibid., p. 384, “El festival reunía así en comunión a los hombres y a los dioses.”

¹⁵² Ibid., “Era la única asamblea en Umuaro en la que un hombre podía mirar a su derecha y ver a su vecino, y mirar a su izquierda y ver a un dios allí de pie...”

referente material que es una escultura/figura ritual tallada en madera que representa el poder personal. El *ikenga* forma parte de la ontología relacional igbo que encarna la presencia activa de fuerzas espirituales y sociales que median entre lo humano y lo no-humano.

Ikenga

En el segundo capítulo se desencadena un conflicto territorial entre las comunidades de Okperi y Umuaro. Akukalia, originario de esta última, es enviado como emisario para dialogar con los líderes de Okperi con el objetivo de negociar la pertenencia de las tierras en disputa. Sin embargo, su llegada es recibida con evasivas, y se les niega el acceso a los ancianos del pueblo. Frustrado por la falta de reconocimiento y respeto, Akukalia reacciona violentamente y destruye el *ikenga* de Ebo. Esta acción causa una herida profunda, un sacrilegio de carácter ontológico, pues el *ikenga* no es simplemente una escultura ritual, sino una extensión vital de la persona: un nodo donde convergen la identidad, la fuerza, el linaje y la agencia social y espiritual del individuo. Esta transgresión a un sujeto no-humano, cuya existencia relacional estructura la vida social afecta profundamente el destino de los humanos. En ese sentido la destrucción del *ikenga* se percibe como una herida a la red relacional del individuo, cuya reparación o restauración del equilibrio simbólico requiere una respuesta igualmente trascendental: en este caso, el asesinato de Akukalia por parte de Ebo. Sin embargo, el texto subraya que este acto de violencia no se interpreta únicamente como resultado de la voluntad humana, sino como una manifestación de la agencia de una entidad espiritual, Ekwensu, el portador del mal: “What happened next was the work of Ekwensu, the bringer of evil.”¹⁵³ Esta atribución confirma que en la ontología igbo, las decisiones y consecuencias humanas están



Figure 7. Escultura de un *ikenga* masculino de los igbo de Nigeria de siglo XIX. Colección del Musée du Quai Branly, Paris, Francia. Fotografía de la autora.

¹⁵³ Ibid., p. 191. “Lo que sucedió después fue obra de Ekwesu, el que trae el mal”.

entrelazadas con agencias no-humanas que moldean activamente la vida social. El narrador hace una pregunta figurada que expresa el nivel de transgresión de dicho acto y que justifica de alguna manera la acción de respuesta: “Who would bear such a thing? What propitiation or sacrifice would atone for such sacrilege?”¹⁵⁴

En el capítulo doce, se presenta una conversación clave entre Ezeulu, Akuebue y los emisarios del gobierno colonial que llegan a Umuaro para escoltar al sacerdote a Okperi, donde desean discutir su posible nombramiento como juez de distrito. El tono de la negociación, que para Ezeulu representa una humillación y una afrenta a su dignidad ritual y política, da lugar a una reflexión ontológicamente significativa. En medio del intercambio, Ezeulu comenta a Akuebue: “What did I tell you, Akuebue? Our sages were right when they said that no matter how many spirits plotted a man’s death it would come to nothing unless his personal god took a hand in the deliberation.”¹⁵⁵ Con lo que se revela la relación entre el ser, el dios personal y el devenir del destino humano, en ese sentido, la agencia del *chi* posee una capacidad decisoria en asuntos vitales como la muerte del individuo y su relación con el entramado social por consiguiente.

Por otra parte, existe un tipo de individuo que le pertenece enteramente a Ezeulu, pues en todo Umuaro, él es el único que es mitad humano y mitad espíritu.¹⁵⁶ Esta condición es explicada en el capítulo trece donde se narra que él viene de una familia de hechiceros y curanderos importantes:

Ezeulu’s father had indeed been a great medicine-man and magician. He performed countless marvels but the one that people talked about most was his ability to make himself invisible... There were a few priests in the history of Umuaro in whose

¹⁵⁴ Ibid., p. 192; “¿Quién iba a aguantar algo así? ¿Qué sacrificio o qué propiciación expiaría tal sacrilegio?”

¹⁵⁵ Ibid., p. 312, “¿Qué te había dicho, Akuebue? Nuestros sabios tenían razón al decir que, por muchos espíritus que conspiran para que muera un hombre, no sucederá nada hasta que su dios personal no intervenga en la deliberación.”

¹⁵⁶ Ibid., p. 308. En el capítulo doce Ezeulu y Akuebue tienen una conversación donde este último no olvida que “that one half of you is man and the other half spirit” (“la mitad de ti es humana y la otra mitad es espíritu”).

body priesthood met with medicine and magic as they did in the body of Ezeulu. When it happened the man's power was boundless.¹⁵⁷

Es así como se observa que Ezeulu no es simplemente un sacerdote o un líder religioso, sino que su corporeidad encarna un entrelazamiento ontológico, una zona intermedia donde lo humano y lo no humano, lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual se conjugan. La mención de que su padre fue un gran "medicine-man" y mago, capaz incluso de volverse invisible, no solo establece un linaje de poder, sino que sugiere una genealogía ontológica donde ciertas personas son habitadas por potencias que exceden lo humano. En el cuerpo de Ezeulu, la sacralidad del sacerdocio se mezcla con la potencia operativa del conocimiento medicinal y mágico, configurando una forma de existencia excepcional, dotada de agencia expandida, como diría Alfred Gell. La "persona" de Ezeulu no es divisible entre cuerpo, mente y espíritu como categorías separadas, sino que su identidad misma se constituye en la fricción y armonía entre mundos. Por eso, cuando se habla de que "eso trabaja en él", no se trata de un símbolo ni de una metáfora psicológica, sino de la presencia activa y operativa de entidades espirituales que cohabitan su ser.

Chi

Como se mencionó en el último apartado, el componente del *chi* se refiere al dios personal que a su vez es destino y lo que hace a un individuo ser quien es.¹⁵⁸ En el capítulo dos hay una digresión que cuenta historia mítica del hombre más fuerte del mundo que lograba vencer en combate a todos los espíritus hasta que le fue asignado el suyo y éste lo aplastó para ejemplificar que no es correcto desafiar el lado espiritual que habita en cada persona ni en cada pueblo. Debido a que esta fortaleza espiritual pertenece al mundo de lo no humano: "no matter how strong or great a man was he should never challenge his *chi*".¹⁵⁹ La noción de este dios personal no implica que sea una protección contra otros espíritus o la hechicería, este mismo puede tener un temperamento particular que incluso lo lleve a estar

¹⁵⁷ Ibid., p. 323, "El padre de Ezeulu había sido ciertamente un gran hechicero y curandero. Había hecho innumerables prodigios, pero lo que la gente más comentaba era su capacidad de hacerse invisible... Había pocos sacerdotes en la historia de Umuaro en cuya persona coincidieran el sacerdocio con la medicina y la magia, como el último Ezeulu. Cuando eso sucedía, su poder era ilimitado."

¹⁵⁸ Glosario de la edición Debolsillo, p.395.

¹⁵⁹ Ibid., p. 194. "...por muy fuerte o importante que sea un hombre, no debe desafiar a su *chi*."

en contra de quien lo porta y es responsabilidad de los humanos satisfacer a su *chi* por encima de su carácter.

En el capítulo cuatro, Nwaka lanza una provocación directa a la autoridad de Ulu mediante un comentario temerario, al evocar el caso de la divinidad del pueblo de Aninta que fue quemada y cuyo sacerdote fue expulsado por haber fallado a su comunidad. Esta anécdota funciona como una amenaza velada y una advertencia simbólica: si una deidad no cumple su función protectora y distributiva, también puede ser castigada por sus devotos. No obstante, el narrador señala: “But Nwaka survived his rashness. His head did not ache, nor his belly; and he did not groan in the middle of the night.”¹⁶⁰ Es decir, no sufrió consecuencias inmediatas ni físicas tras su osadía. Desde esta perspectiva, sus palabras no solo ponen a prueba a Ulu como deidad comunal, sino que también exponen públicamente la capacidad de su propio *chi* para sostenerlo en medio de un posible conflicto ontológico entre entidades. La impunidad momentánea de Nwaka es leída con inquietud: hay un juego de fuerzas en curso, una redistribución de alianzas ontológicas que aún no se ha resuelto.

Trazos del poder: agencia estética y activación espiritual en la pintura corporal

La pintura corporal utilizada durante ceremonias rituales no puede entenderse únicamente como ornamento estético, sino como un acto ontológicamente performativo que transforma al cuerpo humano en un nodo dentro de un sistema relacional más amplio. Este acto de transformación simbólica no solo marca un estatus social, sino que posibilita una transmutación del cuerpo hacia una dimensión espiritual. Los signos visuales de la pintura corporal-ritual expresan y actualizan relaciones de transformación corpóreas dentro de las jerarquías divinas y establecen un sistema de relación. En este sentido, la pintura ritual configura el cuerpo como espacio de tránsito entre lo visible y lo invisible, lo humano y lo divino; lo social y lo cosmológico para dar paso a una transmutación simbólica del cuerpo hacia una dimensión espiritual. Para Marilyn Strathern, el cuerpo pintado no es simplemente un ente individual, sino un nodo en una red de relaciones sociales, espirituales

¹⁶⁰ Ibid., p. 207. “Pero Nwaka sobrevivió a su imprudencia. No tuvo dolores de cabeza ni de estómago; y tampoco gimió a mitad de la noche”.

y materiales. Así, la pintura ritual configura al cuerpo como un ensamblaje de relaciones en el que se actualizan vínculos con ancestros, deidades y fuerzas no humanas, reflejando una ontología en la que el ser se define por sus conexiones más que por su individualidad.

En el capítulo siete se menciona este aspecto en relación con Ugoye, la esposa más joven de Ezeulu, a quien le gustaban los patrones dibujados en *uli*¹⁶¹ o pigmento negro y en *ogalu* o pigmento amarillo como ornamento personal. Estos diseños de pintura corporal sumados a los adornos que llevan en particular las mujeres son un marcador de estatus socioeconómico. El narrador menciona que el día del *Festival of the New Pumpkin Leaves* acudieron todos los pobladores y vecinos de Umuaro en donde todos se vistieron con sus mejores atuendos.

Se menciona que las primeras mujeres en exhibir la riqueza de la familia fueron las esposas de Nwaka, cuya presencia causó una fuerte impresión entre los asistentes. Cada una de ellas “wore not anklets but two enormous rollers of Ivory reaching from the ankle almost the knee. Their walk was perforce slow and deliberate, like the walk of an *Ijele* Mask lifting and lowering each foot with weighty ceremony.”¹⁶²

La comparación con la máscara *Ijele* -el espíritu más imponente del panteón igbo y símbolo de autoridad y ancestralidad- no es meramente estética: implica una transfiguración ritual del cuerpo femenino. Los ornamentos de marfil no solo manifiestan riqueza, sino que actúan como operadores ontológicos que

transforman a las portadoras en presencias liminales, investidas de una agencia que las aproxima al dominio de lo sagrado. Así, el caminar pausado y ceremonioso no solo



Figure 8. Máscara del espíritu *Ijele* de los igbo de Nigeria. Colección del Musée du Quai Branly, Paris, Francia. Fotografía de la autora.

¹⁶¹ Glosario de la edición Debolsillo, p. 703.

¹⁶² Ibid., p. 239. “en lugar de tobilleras, llevaban unos enormes rulos de marfil que iban desde el tobillo casi hasta la rodilla, lo que les obligaba a ir a un paso calculado y lento, parecido al desfile de una Máscara *ijele* al subir y bajar cada pie en su pesada ceremonia.”

responde al peso físico de los adornos, sino que reproduce una coreografía cargada de potencia simbólica, donde la distinción entre lo humano y lo espiritual parece desdibujarse.

En este mismo registro ontológico, la pintura corporal adquiere su dimensión más profunda al final del capítulo diecisiete, cuando se describe que el cuerpo de Ezeulu se divide de la siguiente manera: “One half of him was a man and the other half *mmo* -the half was painted over with White chalk at important religious moments. And half of the things he ever did were done by this spirit side.”¹⁶³ Esta dicotomía visible subraya la materialización simbólica del vínculo entre cuerpo y espíritu, donde la pintura blanca *nzu* está asociada a la pureza, la verdad y lo sobrenatural, y no solo marca la frontera entre el mundo humano y el espiritual, sino que la activa. En este sentido, tanto los ornamentos como la pintura actúan como mediaciones materiales que canalizan y hacen presente la agencia de lo no-humano, configurando modos de existencia que disuelven las categorías modernas entre sujeto y objeto, interior y exterior, materia y espíritu.

Cuando el espíritu enferma el cuerpo: diagnósticos ontológicos y mediaciones rituales

En el capítulo once se desarrolla la manera en que se ejecuta una curación espiritual para una enfermedad de esta naturaleza. Se trata de un hombre que sufrió un ataque después de chapear y al regresar a su casa tenía fiebre y los dedos engarrotados. Los participantes de esta escena mencionan que se trata de *aru-mno*, una enfermedad que se vincula con los espíritus y daña el cuerpo físico que es difícilmente curable puesto que, por su naturaleza espiritual, no hay una medicina alopática que pueda curarla, “except camwood and fire.”¹⁶⁴ Estos elementos juegan un papel importante en contextos rituales para negociar con las entidades espirituales no-humanas y se ponen en relación con otros utensilios como: “three long gourds corked with wads of dry banana leaf... a string of cowries, and a brunch of parrots’ feathers danced inside it with only their upper half showing... [and] Two freshly

¹⁶³ Ibid., p. 372, “Una mitad de él era un hombre, y la otra mitad un *mno*, la parte que se pintaba con tiza blanca en las celebraciones religiosas importantes. Y la mitad de lo que había era obra de ese lado espiritual.”

¹⁶⁴ Ibid., p. 286, “excepto linimento y un buen fuego.”

sacrificed chicks dangled head down-wards on either side of it.”¹⁶⁵ El especialista ritual intenta liberar el cuerpo del enfermo estableciendo un canal de comunicación con el mundo espiritual mediante el *ofo* o bastón de mando personal que pone en su mano y le ordena: “Grasp it, and say no to them! Do you hear me? Say no!”¹⁶⁶ Este gesto no es meramente simbólico, sino un acto performativo con profundas implicaciones ontológicas, pues reactiva la conexión entre el individuo y su agencia espiritual que ejercen influencia directa sobre la vida y la muerte. La lucha ontológica que suscita este acto es decisiva para el destino del paciente. La frase del sumo sacerdote “Ezeulu did not need two looks at the sick man to see that he could not pass the twelve days which the Spirits gave a man stricken with the disease”¹⁶⁷ evidencia que la enfermedad no es comprendida como un proceso meramente fisiológico, sino como un evento relacional en el que los espíritus ejercen una agencia activa. No solo deciden si tomar la vida del enfermo, sino que también “observan” sus efectos, como si participaran en un proceso de evaluación ontológica que involucra no solo el cuerpo, sino el entramado cosmológico al que pertenece.

Por otra parte, en el capítulo doce se da una discusión entre Akuebue y Ezeulu sobre la razón por la cual él decidió mandar a su hijo con los británicos que, a ojos de su amigo, es interpretada como el sacrificio de su descendiente. Sin embargo, la respuesta del sacerdote vincula su decisión con la idea de curar los distintos tipos de enfermedades según su origen y por tanto, su hijo funge como una cura a escala social para una enfermedad social y cosmológica que él percibe. Ezeulu menciona que el nacimiento de una cura depende de las condiciones y las circunstancias en las que llega una enfermedad desconocida, y en este caso, el nuevo malestar no se puede curar con remedios conocidos. “When we want to make a charm we look for the animal whose blood can match its power; if a chicken cannot do it we look for a goat or a ram; if that is not sufficient we send for a bull. But sometimes

¹⁶⁵ Ibid., p. 288-289, “tres calabazas largas tapadas con tacos de hojas de banano... un cordel de cauris y dentro un ramillete de plumas de papagayo que se movían, y de las que sólo se asomaban las puntas... [y] Dos pollos que acababan de ser sacrificados colgaban a los lados, boca abajo.”

¹⁶⁶ Ibid., p. 289, “¡Agárralo y diles que no! ¿Me oyes? ¡Diles que no!

¹⁶⁷ Ibid., p. 288, “A Ezeulu no le hizo falta mirar dos veces al enfermo para ver que no llegaría a los doce días que los espíritus daban a quienes contraían aquella enfermedad.”

even a bull does not suffice, then we must look for a human.”¹⁶⁸ De este modo, su discurso persuade a su amigo Akuebue al revelar que su única intención es encontrar una cura que esté a la altura del peligro que enfrentan: una amenaza que, en este caso, requiere un equilibrio de fuerzas entre humanos, del mismo modo en que en el ejemplo anterior se trataba de una lucha entre espíritus. La lógica subyacente es la de una correspondencia entre agentes humanos o no-humanos según la naturaleza del mal que se enfrenta.

Por otra parte, existe una alteridad de esta compleja noción de persona que es representada por el cuerpo extranjero, la fisicalidad de los “blancos” británicos es meramente material y está despojada de todo acompañamiento divino desde una perspectiva local. En el capítulo trece se formula la relación a esta noción del “cuerpo blanco” que se compara con el de un leproso.

Did not our elders tell us that as soon as we shake hands with a leper he will want an embrace? It seems to me that Ezeulu has shaken hands with a man of the white body... Like many potent things from which people shrink in fear leprosy is nearly always called by its more polite and appeasing name -*white body*.¹⁶⁹

De esta manera se observa que en el texto se dan indicios de cómo se representa la alteridad de los ingleses mediante la analogía de una enfermedad infecciosa que se contagia a través del contacto prolongado con un portador. La cercanía con “los blancos” significa exponerse a una enfermedad difícil de erradicar. Como se mencionó antes, este tipo de enfermedad no se cura con hierbas habituales, puesto que no era una pelea entre espíritus, sino que necesita un tratamiento diferente. En el mismo capítulo trece también se muestra un símil de los blancos con un espíritu enmascarado: “When a masked spirit visits you you have to appease

¹⁶⁸ Ibid., p. 309, “Para hacer un hechizo buscamos el animal cuya sangre corresponda a su poder, si un pollo no sirve buscamos una cabra o un carnero; si eso no es suficiente, mandamos traer un toro. Pero a veces no es suficiente, por lo que debemos buscar a un ser humano.”

¹⁶⁹ Ibid., p. 320, “¿No nos dijeron nuestros ancianos que en cuanto le demos la mano al leproso querrá un abrazo? A mí me parece que Ezeulu le ha dado la mano a un hombre de cuerpo blanco... Como muchas de las cosas terribles que hacen que los hombres se encojan de miedo, casi siempre se denominaba a la lepra con una expresión eufemística; “cuerpo blanco”.

its footprints with presents. The White man is the masked spirit today.”¹⁷⁰ Con el verbo “to appease” que se traduce como aplacar o apaciguar, con lo que es posible comprender que se trata de un espíritu que está impaciente por hacer cosas, entre las cuales pueden ser disturbios que es necesario serenar con ofrendas. Al final del mismo capítulo se narra que el capitán Winterbottom cae enfermo y la causa se atribuye a los poderes del hechicero Ezeulu, con ello se muestra que su magia incluso alcanza a las personas que no están en el mismo sistema de creencias como menciona uno de los criados: “Our master thinks that because he is a white man our medicine cannot touch him.”¹⁷¹ De esa manera la eficacia de la hechicería es contundente y no debe de tomarse a la ligera, por otra parte, también John Clarke dice que: “I use to tellam say blackman *juju*¹⁷² no be someting wey man fit take play.”¹⁷³ Con lo que se señala que los hechizos y los espíritus forman parte de una ontología no-humana donde se ponen en relación acciones de causa y efecto sobre los humanos.

Un ejemplo más de la lógica de lo humano y no humano dentro de esta obra está contenida en el capítulo dieciséis, donde el autor narra un fragmento de la iniciación de Ezeulu quien tenía una fortaleza especial en el cuerpo la cual le permitió soportar esa responsabilidad que se estaba depositando en él, dicha fortaleza se vuelve algo palpable por medio de la flauta que acompañó el ritual y también por medio de la manera en que le montaron a la deidad sobre su cabeza. “He rose up and was transformed into spirit.”¹⁷⁴

¹⁷⁰ Ibid., p. 331, “Cuando os vista un espíritu enmascarado, tenéis que aplacar sus huellas con ofrendas. El blanco es el espíritu enmascarado de hoy”, “Yo le dije que el *juju* de los negros no era juego ninguno, pero él se rio con carcajadas.”

¹⁷¹ Ibid., p. 332, “Nuestro amo cree que se libra de nuestra medicina por ser blanco.”

¹⁷² Hechizo que requiere una ofrenda y esta tiene sacrificios de animales además de plantas y cuencos de arcilla.

¹⁷³ Ibid., p. 332, “Nuestro amo cree que se libra de nuestra medicina por ser blanco... Yo le dije que el *juju* de los negros no era ninguno, pero él se rio a carcajadas.”

¹⁷⁴ Ibid., p. 369, “Se levantó transformado en espíritu.”

Ontologías del sueño y la visión: agencia sensible y mediaciones del mundo espiritual

En esta sección se retomarán algunas ideas de Descola en la que él menciona que una parte de la experiencia humana radica en comprender que todo el mundo “piensa” con el cuerpo, tanto en el vasto registro de habilidades interiorizadas como en ámbito más misterioso, de las intuiciones condensadas en un gesto, tal como “hablar con las manos”.¹⁷⁵ Así como se da una reconfiguración cognitiva respecto a la idea de “pensar” (que lo experimentan muy bien los bailarines), también es necesario apuntar la experiencia de la disyunción entre el cuerpo material y el cuerpo físico que se da en contextos muy particulares. Los momentos en que esto ocurre Descola los señala como:

[...] instantes fugaces en los que la “vida interior” ejerce su influencia en la meditación, la introspección, el ensueño, el monólogo mental y hasta la plegaria, ocasiones, todas ellas, en que las limitaciones corporales son puestas entre paréntesis en forma deliberada o fortuita. Y así sucede de manera más nítida, con la memoria y el sueño... el recuerdo permite desmaterializarse, escapar en parte del instante presenta para transportarnos, más bien, por la mente hacia una circunstancia pasada...¹⁷⁶

Descola señala que el sueño brinda la oportunidad de asistir a un testimonio del desdoblamiento, la disociación y la divergencia entre la interioridad y la fisicalidad. De acuerdo con el autor, las imágenes que se relacionan al momento de ese desprendimiento no están en armonía con el estado de inercia corporal. No obstante, a nivel lingüístico él señala que todas las lenguas hacen la distinción entre esos planos del interior y el exterior, aunque a nivel de análisis social-cultural la combinatoria se complejiza en las cuatro ontologías ya señaladas en el Capítulo 1.

En la obra de Achebe hay un par de ejemplos sobre la medida en la que la interioridad se acentúa ante la exterioridad en el momento en el que Ezeulu tiene una visión sobre los posibles escenarios que aguardan tanto para él como para su pueblo en el capítulo catorce.

¹⁷⁵ Descola, op. cit., *Más allá de naturaleza y cultura*, p. 184.

¹⁷⁶ Ibid., p. 186.

En este se narra que el sacerdote tuvo una visión en pleno día, algo que no surgió en la penumbra onírica, sino "en la claridad del mediodía"¹⁷⁷ donde apareció su abuelo e intenta hablar sobre el cambio de estación, pero es interrumpido y silenciado por una asamblea de ancianos que se niega a escucharlo. Esta imagen revela una crisis de autoridad que afecta no solo a Ezeulu, sino a toda la cadena simbólica que sostiene el orden cosmológico de Umuaro: los ancestros, el saber ritual y las deidades son desacreditados. La visión continúa con el rechazo explícito al conocimiento lunar transmitido por el abuelo de Ezeulu, así como la indiferencia de los colonos blancos frente a dicho saber. La escena culmina con un acto de humillación colectiva al escupirle al sacerdote en el rostro, así como la quema de la deidad Ogba. Todo ello anticipa una erosión de la autoridad espiritual del sacerdote, quien parece momentáneamente abandonado por Ulu y despojado de su estatuto ontológico como intermediario entre mundos. Este hecho fue muy preocupante porque como Ezeulu estaba fuera de Umuaro, no podía tener claridad en su comprensión de los astros y la única solución que encontraba, era esperar hasta el día siguiente¹⁷⁸ o a su regreso. Sin embargo, esa misma noche, escucha el canto de unos niños que celebran la aparición de la luna nueva en una variante dialectal diferente a la suya. Esta voz lo inquieta profundamente: teme que sea una manifestación del mismo Ulu quien le pregunta dónde se encuentra.

La ontología del sueño se revela cuando Ezeulu tiene un sueño premonitorio que se relaciona con el abandono de Ulu y la muerte de Obika. En este sueño se escuchaban canciones fúnebres cerca de un nuevo camino junto a su casa que antes no existía. Había una canción en particular que cantaba la pitón y se parecía mucho a la que había escuchado tiempo atrás cuando su madre cayó en la locura, después de eso se despertó y se dio cuenta que mientras tanto transcurría el ritual fúnebre de Ogbuefi Amalu. Para esta celebración Obika había decidido fungir como el *ogbazulobodo*, es decir como un espíritu que corre por todo el pueblo como parte de la ritualidad que merece un hombre de la talla de Ogbuefu. Para ello, Obika vistió con los elementos propios de los espíritus nocturnos: "a skirt made of a network of rope and heavily studded with rattling *ekpili*... iron staff... *ike-agwu-ani*

¹⁷⁷ Achebe, op. cit., p. 337.

¹⁷⁸ Ibid., p. 344, "Lo mejor que podía hacer la luna nueva era esperar a que volver Ezeulu al día siguiente."

necklace.”¹⁷⁹ Después de estar completamente bien ataviado, las autoridades rituales pronunciaron un discurso que invocaba a los espíritus y de inmediato poseyeron a Obika y él comenzó su carrera de *ogbazulobodo*. En medio del trance, él no podía ver los objetos materiales, pero tuvo más lucidez que nunca para reconocer los caminos y hacer su recorrido rápidamente. Sin embargo, su lucidez como *ogbazulobodo* le cobró la vida al regresar al punto de partida ya que se desplomó y murió. El sueño de Ezeulu y la carrera de Obika ocurrieron al mismo tiempo, por lo que, cuando el hechicero llegó al ritual pudo ver a su hijo que acababa de morir.

El sueño de Ezeulu puede leerse como una manifestación contundente de la agencia autónoma de lo no-humano, en la que se revela la ruptura de la alianza entre el sacerdote y las potencias espirituales que hasta entonces le habían conferido su autoridad. En esta visión premonitoria, el sumo sacerdote no es advertido ni instruido: simplemente es abandonado por la fuerza espiritual que lo constituía como mediador entre mundos. Esta desconexión no se comunica por medio de códigos humanos, sino que se materializa simbólicamente en la muerte de su hijo, quien actúa como víctima sacrificial de un desequilibrio cosmológico. Lo que se manifiesta no es el fracaso de un individuo, sino la desarticulación momentánea de una red ontológica que organizaba el mundo. Así, el sueño no representa un proceso subjetivo o inconsciente, sino una forma de revelación, donde el conocimiento se produce a través del quiebre de un lazo ontológico, y donde los no-humanos se expresan a través del retiro, el silencio o la pérdida. La premonición que llega a través del sueño le enseña a Ezeulu que su poder espiritual se desvanece de forma abrupta, sin mediación ni explicación. Esta ruptura se materializa simbólicamente en la muerte de su hijo, evidenciando el carácter impredecible y soberano de las entidades no-humanas dentro del cosmos, así como la transición histórica hacia la solidificación de las estructuras coloniales en territorios *igbo*. La lectura del sueño y la visión a través de Descola aproximaría la experiencia de Ezeulu a una forma de liminalidad que lo acerca al futuro diegético en paralelo al histórico desde la elaboración del autor donde los sistemas de relación ontológica entre los humanos y no-humanos se desvanecen de un momento a otro.

¹⁷⁹ Ibid., p. 408, “una falda hecha de una red de cuerda llena de adornos de *ekpili*... un bastón de hierro... una gargantilla *ike-agwu-ani*.”

Matrimonio

Una parte importante del concepto de “persona” se vincula con el establecimiento de lazos matrimoniales ya que la idea de unión poligámica patrilineal de un hombre con varias esposas es sinónimo de prosperidad y debe ser bendecido con un ritual propiciatorio que evoque a los espíritus protectores de la familia. En el capítulo once se narra la manera en que la familia de Ezeulu consulta al hechicero Aniegboka para realizar los sacrificios necesarios para el matrimonio entre Obika y Okuata. Para ello se invocan a los seres no-humanos o espíritus en una parte del camino que lleva a Umuzeani, la aldea de la novia. Durante la noche, en este espacio el hechicero Aniegboka pide que Obika cave un agujero mientras la novia sostiene “a bowl of fired clay in one hand and a hen in the other”¹⁸⁰, elementos fundamentales para un sacrificio. Cuando hubo suficiente profundidad en el agujero, el hechicero dispuso de otros objetos para el sacrificio: “four yams, then four pieces of White chalk and the flower of the wild lily... *omu, ego nano*”¹⁸¹, para después pedirle a la novia que se metiera en el agujero, arrodillada y en dirección a su pueblo con los objetos a su derecha. Ella agitó cada uno de los objetos sobre su cabeza y los metió al agujero para que después el hechicero le pasara las hojas de palma, la flor de lirio y el lote de seis cauris y acto seguido ella pronunció una absolución para poder limpiar su estirpe. De esta manera se observa que los objetos están insertos en “nexos causales” a través de los cuales los humanos detectan las intenciones humanas¹⁸², se trata de un acto de intencionalidad que pone en juego los objetos, así como el manejo del tiempo pasado y futuro en favor de prosperidad de la familia y el devenir de las acciones humanas.

***Ike*: Cinética en el arte igbo**

Para Achebe el arte africano tiene una función intrínseca en la vida social, política y espiritual de la comunidad, el arte es vital y colectivo. El mundo *igbo* en particular, es un escenario de interacción de fuerzas, un mundo dinámico de movimiento y flujo. El arte *igbo*

¹⁸⁰ Ibid., p. 293, “un cuenco de arcilla en una mano y una gallina en la otra.”

¹⁸¹ Ibid., p. 294, “cuatro ñames pequeños, cuatro trozos de tiza blanca y una flor de lirio silvestre... *omu*, (ramo de hojas de palma) *ego nano* (tela con un montoncito de cauris)”

¹⁸² Holbraad y Pedersen, op. cit., p. 222. Se refieren a la propuesta de Gell en *Arte y Cultura*.

refleja esta visión del mundo que nunca es tranquilo, sino móvil y activo, incluso agresivo. En esta cultura se cree en una energía llamada *Ike*¹⁸³, que es la esencia de todas las cosas humanas, espirituales, animadas e inanimadas; el *Ike* entonces se refiere a una fuerza vital que impregna todas las cosas, tanto humanas como no humanas. Se considera una energía que puede ser aprovechada y dirigida, y que es fundamental para el éxito, la sabiduría y la existencia misma.

De acuerdo con Achebe, la palabra *igbo* más cercana a “arte” es *Nka*. Aunque el arte *igbo* surge en la privacidad, se convierte rápidamente en un dominio público. En esta cultura no existen colecciones privadas más allá de ciertos objetos rituales personales, como el *Ikenga* y se debe a que, para los *igbo*, lo fundamental es el proceso creativo y no el producto final. Este proceso implica movimiento y transformación, mientras que el producto representa un estado de reposo, por tanto, el arte no es únicamente una creación individual, sino que está profundamente entrelazado con la identidad colectiva. Además, cumple la responsabilidad de fortalecer la cohesión social y la moral comunitaria. El *Ike* se pone en acción en el arte y en la vida cotidiana, siendo una energía que los artistas y las comunidades pueden canalizar a través de su trabajo. Por otra parte, el *ike* se puede entender como la fuerza creativa que inspira y da vida a las obras, transmitiendo no solo belleza, sino también un profundo significado y poder que conecta al ser humano con lo divino (no-humano) y lo colectivo. Entre las distintas manifestaciones del arte *igbo*, la danza y las máscaras son su expresión por excelencia, ya que encarnan la agencia del mundo espiritual.

No obstante, las esculturas, la música, la teatralidad, el vestuario e incluso la arquitectura son parte de esta “puesta en escena” de lo no-humano como también lo demuestra la compleja máscara *Ijele* mencionada por Achebe en *Arrow of God*. El *Ike* que transmite esta majestuosa máscara lo hace a través de su composición plástica y su dinamismo cinético a través del movimiento repetitivo de arriba y abajo que convoca a la celebración entre los vivos, antepasados, muertos, espíritus, deidades y fuerzas de la naturaleza que cobran vida en un mismo tiempo-espacio: el ritual. En resumen, Achebe concibe la ontología del arte

¹⁸³ Chinua Achebe, “The Igbo world and its art” en *Hopes and impediments: Selected Essays* (1990), 435.

como algo profundamente enraizado en una escenificación del orden cosmopolítico y humano *igbo* aunado al *Ike*, cuya fuerza vital se pone en acción tanto en los objetos “artísticos” o sagrados como en otros aspectos de la vida cotidiana, llevando consigo una carga de poder y significado.

Agencia encarnada: máscaras como sujetos ontológicos en la performance ritual

En términos teóricos sobre las “tecnologías del encantamiento” ya antes mencionadas en el Capítulo 1 de esta investigación se ponen en marcha en esta sección de la investigación. Las tres categorías de Gell sobre las tecnologías de producción, reproducción y el encantamiento se desenvuelven a lo largo de *Arrow of God*. Las técnicas estratégicas de elección de la madera, trabajo del artesano y sociabilidad del “objeto” mediante el ritual exponen la cadena de agencia distribuida y explotan la psicología social de una manera favorable a los intereses sociales del encantador. La manipulación del deseo, terror, asombro, codicia, fantasía, vanidad, una lista inagotable de pasiones humanas ofrece un campo interminable para la expresión de la ingenuidad técnica.¹⁸⁴ A esto Gell lo caracteriza como “magia”, pero sin ahondar en ese tema que sería objeto de toda una investigación distinta a la presente, se puede considerar que el encantamiento mágico de la fascinación por los objetos -sean Máscaras, instrumentos musicales, cauris o bastones de mando- produce un efecto psicológico en el individuo y el colectivo que refuerza un sentido de unidad e identidad.

En el primer capítulo, Ezeulu introduce de manera enigmática la relación entre las máscaras y las divinidades cuando le pregunta a su hijo Nwafo: “Did I ever tell you anything about carving a deity?”¹⁸⁵ Esta pregunta, cargada de ambigüedad, capta la atención tanto de los personajes como del lector, insinuando el misterio que rodea el origen de una Máscara —no como simple objeto, sino como entidad sagrada—, dejando el tema en suspenso hasta que se retoma más adelante, en el capítulo cuatro. Es allí donde se desarrolla la concepción de

¹⁸⁴ Gell, op. cit. p. 7.

¹⁸⁵ Achebe, op. cit., p. 170, “¿Os he hablado alguna vez de tallar una divinidad?”

autoridad espiritual que poseen las Máscaras, ejemplificada a través de Nwaka. Después de desafiar abiertamente a su *chi*, Nwaka reafirma su poder mediante la performance de su máscara *Ogalanya* o “Man of Richness.”¹⁸⁶ Esta máscara aparece en todos los festivales dedicados a la diosa Idemili¹⁸⁷ atrayendo a multitudes de distintas aldeas deseosas de verla y escuchar su voz. Se narra que la Máscara pronunció un discurso en un lenguaje arcaico que sólo quienes conocían la lengua de los espíritus ancestrales pudieron entender, afirmando que Nwaka había hablado ahí de su desafío a Ulu.¹⁸⁸ Esto revela que la Máscara no actúa de forma autónoma ni meramente ornamental, sino como una extensión encarnada de Nwaka en diálogo con las fuerzas espirituales que lo habitan. Así, la agencia de la Máscara no reside únicamente en el humano que la porta, sino en la copresencia activa de lo humano y lo divino, inscribiéndose en una ontología relacional donde el poder emana del ensamblaje entre cuerpos, voces y entidades no-humanas.

El discurso de la Máscara está acompañado de instrumentos musicales como la flauta y el tambor que *hablan*: “The flute and the drum spoke again”¹⁸⁹ con lo que esta participación en la conversación y el baile enaltece la afrenta entre los seres divinos *Ogalanya* y Ulu. La Máscara de *Ogalanya* enaltece su aventura para ir a “the place Beyond Knowing, where no man or spirit ventures unless he holds in his right hand his kith and in his left hand his kin.”¹⁹⁰ Su travesía no implicó ningún peligro y regresó intacta, sin ningún síntoma físico que denotara agresiones “divinas”. “I listened, but my head did not ache, my belly did not ache; I did not feel dizzy.”¹⁹¹ Con lo que *Ogalanya* convoca a hombres y entidades no-humanas (espíritus y deidades) para encarar a lo divino sin ningún tipo de temor hacia Ulu. En este ejemplo se da una cadena de agencias distribuidas a través de la intencionalidad de

¹⁸⁶ Ibid., p. 207. “Hombre de riquezas”,

¹⁸⁷ Diosa de Umuneora. Su nombre significa “Pilar de Agua” y es dueña de la pitón real. De la misma manera que el pilar de esta casa sostiene el tejado, Idemili retiene las nubes de lluvia en el cielo para que no se caigan. Idemili pertenece al cielo.

¹⁸⁸ Ibid., op. cit., p. 208, “los que entendían el idioma de los espíritus ancestrales dijeron que Nwaka había hablado sobre su desafío a Ulu”.

¹⁸⁹ Ibid., p.208, “La flauta y el tambor volvieron a hablar.”

¹⁹⁰ Ibid., p. 208. “un lugar Más Allá del Saber, donde ningún hombre ni ningún espíritu se atreven a ir, a menos que lleven a sus parientes en la mano izquierda y a sus amigos en la mano derecha”.

¹⁹¹ Ibid. “Estuve atento, pero no me dolía la cabeza, no me dolía el estómago ni me sentía mareado.”

Nwaka con la Máscara y a la vez las fuerzas espirituales de él que lo empujan a tener una gran seguridad en su discursividad.

En el mismo capítulo cuarto se menciona que una de las cualidades cinéticas de las Máscaras es que: “The world is like a Mask dancing. If you want to see it well you do not stand in one place”¹⁹² Con lo que, además de pensar en la manera en que se distribuye la agentividad de movimiento del humano a la Máscara, habla también de una vitalidad que se pone en juego en el ritual. La materialidad de las Máscaras es importante en tanto que se selecciona cautelosamente de dónde va a nacer, el espacio en el que se realiza y quién lleva a cabo la tarea. Aunado a ello, con las habilidades de un buen tallador “The mask was beginning to come out of the Wood when...”¹⁹³ El hijo mayor de Ezeulu, Edogo tenía estas cualidades y él mismo propiciaba este ambiente ideal para tallar las Máscaras puesto que lo hacía en una casa de los espíritus especial que estuviera lejos de la mirada de las mujeres y los niños. Este espacio también funcionaba para construir y confeccionar vestiduras para los espíritus ancestrales que esperaban el día de regresar de las profundidades de la tierra.

Por otra parte, la complejidad de la idiosincrasia religiosa de Umuaro se manifiesta en torno a la presentación de una máscara nueva y en la organización social del pueblo. En el capítulo diecisiete se desarrolla una pequeña fiesta llamada *Akwu Nkro*, entre la estación de lluvias y New Yam fest,¹⁹⁴ que era una ofrenda de las viudas en memoria de sus esposos donde ellas preparaban comida que dejaban afuera de sus cabañas durante la noche. Pero ese año la quinta de Obika presentaba una nueva Máscara ancestral de alto rango, lo que implicaba que los participantes con un papel protagónico en la ceremonia deberían tener una protección mágica contra la envidia y la malevolencia. “But even the others had to have some defensive preparation rubbed into shallow cuts on the arm.”¹⁹⁵ La preparación de la Máscara es importante en tanto que debe mantenerse en secreto para generar expectativa en

¹⁹² Ibid., p. 214, “El mundo es como una Máscara en danza. Si quieres verla bien no puedes quedarte parado en un Ibid.,sitio.”

¹⁹³ Ibid., p. 220, “La máscara empezaba a salir de la madera cuando...”

¹⁹⁴ Festival del Ñame Nuevo.

¹⁹⁵ Ibid., p. 374, “también los demás debían untarse alguna sustancia en los brazos que actuara como defensa, extendida sobre cortes superficiales.”

el público. Esta celebración se dio en el *ilo*¹⁹⁶, un espacio ceremonial específico que contiene una casa al centro llamada *okwolo*¹⁹⁷ desde donde los iniciados en los misterios de los espíritus ancestrales contemplaban el espectáculo. El espacio ritual está delimitado por la presencia del árbol *udala*, consagrado a los espíritus ancestrales. Sus frutos están prohibidos para los humanos: quien se atreve a comerlos recibe la visita de los espíritus enmascarados de Umuaro y debe ofrecer sacrificios para reparar su transgresión. Esta descripción revela cómo los lugares sagrados en la cosmología *igbo* no solo están cargados de simbolismo, sino que están constituidos ontológicamente por entidades naturales que participan activamente en las relaciones entre humanos y seres espirituales. El *udala*, en este contexto, no es simplemente un árbol, sino una entidad con autoridad propia, cuyo respeto garantiza el equilibrio entre mundos. La transgresión no es vista como un acto simbólico, sino como una disrupción real en la red relacional entre humanos y espíritus, que debe ser reparada. En este marco de agencia compartida, la aparición del brujo maligno de Otakekpele no es casual: acude atraído por la conmoción espiritual que genera la presencia de la máscara, pero es expulsado del espacio ritual por Obika. Aun así, la narración sugiere que “most of the powers were equally matched or the target was stronger than the assailant,”¹⁹⁸ lo que pone de relieve que el conflicto entre fuerzas no es solo moral o narrativo, sino también ontológico: cada *ser* -humano, vegetal, espiritual o enmascarado-actúa y reacciona desde su propia posición dentro del entramado de fuerzas que estructura el mundo.

La caracterización de esta nueva Máscara mantenía a la gente aterrorizada ya que tenía dientes enormes, sus ojos estaban desorbitados y tenía dos cuernos retorcidos hacia arriba, llevaba un escudo de piel en la mano izquierda y un machete gigantesco en la mano derecha. Después de su aparición se escucharon varias canciones que daban lecciones morales sobre las consecuencias que vivirían los que no respetaran a la Máscara de los antepasados: “He would come and outcast, with no fingers and toes, living all by himself in

¹⁹⁶ Ibid., p. 376.

¹⁹⁷ Ibid., p. 380.

¹⁹⁸ Ibid., p. 377, “la mayor parte de aquellos encuentros no producía ningún resultado visible, bien porque había un equilibrio entre los distintos poderes o porque el objeto del ataque era más fuerte que el agresor.”

a solitary hut, a beggar's satchel hanging down his shoulder; in other words a leper.”¹⁹⁹ Con lo cual se observa que la Máscara establece relaciones de normas rituales y sociales entre los humanos para mantener un orden y evitar el castigo sobre aquel que desobedezca. Incluso cuando la Máscara se detiene a preguntarle a Ezeulu si la reconoce, éste le responde: “How can a man know you who are beyond human knowledge?”²⁰⁰ con lo que resalta la condición del conocimiento sagrado y divino entre los mortales, así como el reconocimiento de su autoridad. Después de ello hubo un sacrificio con la matanza de los carneros “Then it was taken a short distance away but still in full view of the presiding spirit”²⁰¹, de tal manera que vuelve a resaltar la importancia de mantener satisfechas a las autoridades espirituales. Con lo anterior se observa que la gestualidad “visual” del objeto ejerce un efecto de fascinación y terror ante quienes lo presencian, como “víctimas” del encantamiento simbólico producto de las estrategias técnicas en la producción, reproducción y psicología de la manipulación.

Ontología sonora: *Íkolo* y *ogene*

En el capítulo siete, cuando finalmente llega el día del Festival of the New Pumpkin Leaves, el tambor *íkolo* tiene un protagonismo especial porque es el instrumento que convoca a cada uno de los seis pueblos de Umuaro²⁰², personas importantes, aldeas y deidades para terminar con un saludo a “Ulu, the deity of all Umuaro”.²⁰³ La única persona capaz de tocar un tambor de esa envergadura era Obiozo Ezikolo un hombre de edad que tenía una gran capacidad física para hacer brillar el instrumento con gran maestría. En este mismo capítulo el narrador cuenta el origen de este instrumento hecho de la madera del árbol *iroko*.

¹⁹⁹ Ibid., p. 379, “se convertiría en un marginado sin dedos en las manos y en los pies, y tendría que vivir solo en una cabaña aislada, con una bolsa de mendigo colgada del hombro; en otras palabras, sería un leproso.”

²⁰⁰ Ibid., p. 380, “¿Cómo va a saber un hombre quién eres tú, que estás más allá del conocimiento humano?”

²⁰¹ Ibid., p. 381, “Después se lo llevaron a poca distancia de allí, a la vista del espíritu que presidía la ceremonia.”

²⁰² Ibid., 240. Del más joven al más antiguo: Umuneora, Umuagu, Umuezeani, Umuogwugwu, Umuisiuzo u Umuachala.

²⁰³ Ibid., p. 240, “Ulu, la divinidad de todo Umuaro”.

The Ikolo was as old as Ulu himself at whose order the tree was cut down and its trunk hollowed out into a drum... Its body was carved with men and pythons and little steps were cut on one side; without these the drummer could not climb to the top to beat it. When the Ikolo was beaten for war it was decorated with skulls won in the past wars. But now it sang of peace.²⁰⁴

De este modo, puede comprenderse que este instrumento musical no actúa simplemente como una “banda sonora” del ritual, sino que forma parte activa de la trama ritual al intervenir en la comunicación entre mundos. Su sonido no solo acompaña, sino que convoca: llama simultáneamente a las entidades espirituales no-humanas y a los humanos de alto rango, integrándose como un agente sonoro dentro del entramado relacional que configura el espacio ritual.

Por otra parte, en el capítulo trece, Ezeulu vuelve a Okperi y el sacerdote ordena a Obiozo Ezikolo a tocar el tambor para convocar a los ancianos y a los *ndichie*, quienes son hombres con título influyentes, tanto vivos como muertos.²⁰⁵ El llamado se desenvuelve como la introducción de las percusiones y como un instrumento-persona que llama a los seis pueblos: “Soon after the *ikolo* began to speak to the six villages. Everywhere elders and men of title heard the signal and got ready for the meeting.”²⁰⁶ Finalmente, el *ogene* es campana doble de metal que se menciona como parte de los instrumentos que acompañan al *ikolo* en la ceremonia del *Festival of the New Pumpkin Leaves* que suena desde el altar de Ulu²⁰⁷ y forma parte de la instrumentación musical que juega un papel fundamental en el ritual.

²⁰⁴ Ibid., “El *ikolo* era tan antiguo como el mismo Ulu, bajo cuya orden se cortó el árbol y se ahuecó el tronco para hacer de él un tambor. Su cuerpo estaba tallado con figuras de hombres y de pitones, y se habían cortado unos pequeños escalones a su lado; sin ellos no se podía subir a tocar el tambor. Cada vez que se tocaba el *ikolo* con motivo de una guerra se decoraba con cráneos ganados en batallas anteriores. Pero aquel día tocaba en son de paz.”

²⁰⁵ Glosario de la edición en español.

²⁰⁶ Ibid., p. 317, “Enseguida el *ikolo* comenzó a hablar a los seis pueblos. Por todas partes los ancianos y los hombres con título oyeron la señal y se prepararon para la reunión.”

²⁰⁷ Ibid. p. 240.

Bastones de mando *Nne Ofo*

Los bastones de mando son objetos que tienen un gran valor simbólico ya que los portan personas de alto rango como Ezeulu y son visibles únicamente en festividades importantes como *Festival of the New Pumpkin Leaves*. En el capítulo siete se menciona que estos objetos son: “the mother of all staffs of authority in Umuaro”²⁰⁸ Como se mencionó anteriormente, este bastón de mando es un elemento más del arsenal de objetos que se ponen en acción para colaborar dentro del ritual, espacio-acontecimiento en el que se convocan a las entidades no-humanas para propiciar su agencia en favor de los humanos. La música y la danza participan de manera activa para llamar aquello que carece de corporalidad, pero que está presente y activo al igual que “the unseen presences.”²⁰⁹ En estos objetos también se pone en acción la agencia y el encantamiento del que habla Alfred Gell ya que el objeto como tal (el bastón) pone en acción la magia de la psicología en contextos de curación o acompaña el simbolismo de la aparición pública del sacerdote Ezeulu. Desde su punto de vista, los objetos “funcionan” o tienen agencia porque se les atribuye socialmente, son nodos de relacionalidad y también sus características “visuales” son resultado de una serie de técnicas repercuten en quienes se encuentran alrededor de éste.

Ontologías del lugar: naturaleza viviente y poder ritual en el territorio

Una parte constitutiva del territorio para los *igbo* de esta novela es la noción de que el “territorio” de Umuaro y allende no sólo se compone de un espacio físico, sino que también se acompaña con otras entidades como el *Udo*²¹⁰ y su *Ogwunwu*.²¹¹ Esto implica que la tierra está respaldada por entidades espirituales que habitan en ella y la protegen como se muestra en el capítulo dos. No obstante algunos lugares como el templo o santuario de Ulu se encontraba entre: “giant trees outside which put their heads together to cut off the sun,

²⁰⁸ Ibid., p. 241, “la madre de todos los bastones de la autoridad de Umuaro.”

²⁰⁹ Ibid., “presencias ocultas”.

²¹⁰ Paz.

²¹¹ Vudú

but more especially because of the great, cold, underground river flowing under the earth mound.”²¹²

La autoridad que tiene el árbol *egbu* “from which the night spirits called *Onyekulum* began their journey loaded with song and gossip in the carefree season in the harvest”²¹³ fue desarrollada en el capítulo ocho, cuando se narra que este árbol se plantó en una parte especial del bosque donde se celebra un entierro. Por otra parte, en el capítulo trece, hay un llamado a una reunión con las autoridades humanas y no-humanas, el punto de reunión es el árbol *ogbu* “on whose mesh of exposed roots generations of Umuaro elders had sat to take weighty decisions.”²¹⁴ que muestra que los árboles no son mero paisaje donde se desarrollan las acciones, sino que son autoridades dentro del gran espectro de la naturaleza que a su vez refuerzan con su simbolismo la autoridad misma de los humanos y los antepasados que se encuentran ahí enterrados.

En relación con los animales, en el capítulo cuatro se profundiza la importancia de la pitón sagrada a nivel ontológico a través de la acción de Oduche que intenta matar a causa de la influencia de su educación religiosa con los ingleses y cometer un sacrilegio ante los ojos de su clan. Este acto tiene repercusiones importantes a nivel social y cosmopolítico puesto que esa acción mostraba una falta de respeto para Ezeulu y la corte de divinidades que él representa y dio pauta para que Nwaka retara a Ulu a través de la Máscara de *Ogalanya*. El hecho de encerrar la pitón sagrada en una caja es vista como una “abomination”²¹⁵, palabra que expresa el sentimiento de horror que significa para Ezeulu y su gente el haber perturbado el cuerpo sagrado de un animal cuya diosa tutelar era la gran Ezidemili.²¹⁶ La relación que existe entre ciertos animales y las divinidades es estrecha y al ser perturbado el animal o su medio, hay consecuencias que alcanzan las fuerzas divinas y las descargan

²¹² Ibid., p. 391, “enormes árboles del exterior, que unían sus copas para evitar el sol, pero más aún a causa del enorme río subterráneo casi helado que corría bajo el túmulo.”

²¹³ Ibid., p. 252. “desde donde los espíritus nocturnos llamados *Onyekulum* comenzaban su viaje lleno de canciones y cotilleos en la despreocupada estación que seguía la cosecha.”

²¹⁴ Ibid., p. 318, “sobre cuyas raíces enredadas se habían asentado generaciones de ancianos de Umuaro para tomar decisiones importantes.”

²¹⁵ Ibid., p. 213, “sacrilegio”. La traducción al español da un sentido de haber corrompido el sentido de lo sagrado al perturbar en el tránsito natural de un ser sagrado.

²¹⁶ Ibid., p. 214.

contra los humanos de manera sintomática en la somatización o el cambio en el devenir del pueblo.

En una digresión del mismo capítulo cuarto se cuenta que en ningún lugar de la Biblia está señalado que se tenga que matar a la pitón sagrada –para contrarrestar el discurso religioso cristiano- y que además hay una razón histórica-mitológica sobre por qué esta debe ser respetada. En este mito²¹⁷ se menciona que un hombre de Umuama se atrevió a matar a la pitón sagrada para que después algunos de ellos se la comieran, pero esto provocó una gran pelea al grado que acabó con todo el pueblo. Al percatarse de lo sucedido, las aldeas que estaban alrededor acudieron a un hechicero para obtener una explicación y éste mencionó que era a causa de:

The royal python was sacred to Idemili; it was this deity which had punished Umuama. From that day the six villages decreed that henceforth anyone who killed the python would be regarded as having killed his kinsman.²¹⁸

Con ello, se reafirma el discurso sobre las tradiciones de los pueblos donde Ulu desempeña un papel fundamental. En este contexto, la acumulación de sacrilegios contra los animales sagrados, como la pitón, implica un desafío directo a las divinidades que estos animales encarnan o representan. Estas acciones repercuten en la vida de los hombres ya que afecta el orden cosmológico y, por consiguiente, tiene consecuencias en la vida de los hombres y

²¹⁷ El mito para Claude Lévi-Strauss es una estructura universal del pensamiento humano que permite organizar la experiencia del mundo y resolver contradicciones fundamentales dentro de una cultura. Este autor es considerado el padre del estructuralismo en el campo de la antropología, desde donde sostiene que los mitos no deben entenderse como relatos arbitrarios, sino como sistemas de significación que comparten estructuras profundas, independientemente de la sociedad que los produzca, en otras palabras, el mito no es un simple relato, sino un lenguaje estructurado que revela cómo los seres humanos organizan y comprenden el mundo. Para este autor, el mito tiene ciertas características como son: a) estructura binaria, es decir, trabaja con oposiciones fundamentales (vida/muerte, naturaleza/cultura, orden/caos), b) lenguaje estructurado, este varía en contenido, pero mantiene estructuras similares en distintas culturas, c) resolución de contradicciones, es decir, el mito es un mediador entre opuestos que parecen irreconciliables, ofreciendo soluciones simbólicas y d) transformación y repetición. Esto se refiere a que los mitos se transforman, pero mantienen elementos constantes en diferentes sociedades. Algunas de sus obras más destacadas sobre el mito son: Strauss-Lévi, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987 y *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. España: Fondo de Cultura Económica de España, 1990.

²¹⁸Ibid., p. 117. “la pitón real era sagrada para Idemili; esta divinidad era la que había castigado a Umuama. Desde aquel día, las seis aldeas decretaron que, en lo sucesivo, matar a la pitón se consideraría como matar a un pariente.”

su organización social. Es por ello por lo que después de haber cometido el sacrilegio/profanación por parte de Oduche con la pitón sagrada, Ezidemili pregunta a Ezeulu qué va a hacer al respecto: “Ezidemili wants to know how you intend to purify your house of the abomination that your son committed.”²¹⁹ Así se evidencia la importancia de restaurar un orden divino atribuido a las entidades no-humanas, con el fin de evitar las consecuencias derivadas de perturbar a las divinidades y a los animales que están vinculados a ella. Más adelante, en el capítulo seis, el narrador comenta que Ezeulu es quien tiene que purificar los seis pueblos antes de la temporada de siembra y el *Festival of the New Pumpkin Leaves*.²²⁰

Disputas cosmológicas: problemas divinos de origen totémico

En el último capítulo hay una breve digresión del origen totémico del clan de Ezeulu que se remonta a un pasado remoto en el que un lagarto había elegido al antepasado de este sacerdote para que llevara su divinidad y fuera al frente de ellos salvando a todos los obstáculos y afrontando todos los peligros en su nombre. En esta breve mención mitológica se expone que el tótem del lagarto y la cadena de agencias transtemporales que este tiene a nivel de análisis interpretativo, literario y antropológico. Por una aparte, el flujo mítico de este animal se encuentra en conflicto con la pitón sagrada que representa/encarna a Ezidemili y esta lucha entre dos fuerzas cosmogónicas lo que marca una de las lecturas sobre el quiebre del sistema ontológico de los *igbo* que Achebe presenta en su novela. A nivel narrativo, el lagarto que representa el clan de Ezeulu (y vinculado a Ulu) tiene una rivalidad declarada con Ezidemili que es representada por la víbora pitón. En términos de fisicalidad, se está frente a dos figuraciones animales que comparten una interioridad divina y por tanto estarían en el mismo plano perspectivista donde su punto de vista es el que pretende ser validado y dominante en el plano humano. Su ontología corresponde a la relación entre los espíritus y la naturaleza que entra en la disputa del reconocimiento a nivel local y que a su vez se encuentra en relación con la crisis del culto frente al avance de la

²¹⁹ Ibid., p. 223, “Ezidemili quiere saber cómo vas a purificar tu casa de la profanación que ha cometido su hijo.”

²²⁰ Ibid., p. 230, Festival de las Hojas de Calabaza.

colonización religiosa británica. Esta breve digresión mítica caracteriza una parte de esta ontología no-humana. Como se mencionó anteriormente con Viveiros de Castro:

En suma, el mito propone un régimen ontológico común dado por una diferencia intensiva fluyente que incide sobre cada uno de los puntos de un continuo heterogéneo. en que la transformación es anterior a la forma, la relación es superior a los términos y el intervalo es interior al ser. Cada sujeto mítico, al ser pura virtualidad, "ya era antes" lo que "será a continuación", y es por eso que no hay nada actualmente determinado.²²¹

Si las transformaciones preceden a las formas, entonces la lucha cosmopolítica precede al desarrollo dramático de las acciones de los personajes. La puesta "en escena" de la construcción de personajes y las acciones parecerían encaminarse a seguir ese devenir cósmico de las fuerzas superiores: Ulu vs. Ezidemili. La animalidad actuaría como principio instituyente del linaje totémico mantiene un abierto flujo virtual que condiciona el presente y prefigura el futuro. Los seres no están determinados por formas fijas, sino que son efectos provisionales de relaciones dinámicas transtemporales que atraviesan cuerpos, espíritus y clanes. La agencia del conflicto animal/divino fractura el orden *igbo* y manifiesta una lucha entre distintos regímenes de dividualización no-humana, donde la transformación precede a las relaciones identidad dividual y el entramado social. Entonces la flecha de dios instrumentalizaría las acciones humanas dentro de su batalla cósmica, cuyo costo sería el desvanecimiento de su propia ontología.

Objetos como ofrendas: Ñames

En el capítulo dieciocho se menciona que los ñames de buen tamaño se colocaban en el altar de Ulu y después hacían un círculo con él en torno a su cabeza para finalmente tomar una tiza y marcarse el rostro con ella. Con este alimento se buscaba agradecer a Ulu por haberles ayudado a duplicar a la población o si era el caso contrario, la falta de agencia de Ulu implicaba que se realizara un sacrificio propiciatorio. Por otra parte, este elemento acompañaba a los muertos que tuvieron abundancia en vida gracias a su trabajo como el

²²¹ Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, op. cit., p. 48.

caso de Ogbuefi Amalu, quien no podía tener el entierro propio de su estatus debido a la crisis que estaba pasando Umuaro por el castigo de Ulu. Sin embargo, los sacrificios/rituales fúnebres no podían hacerse esperar más porque de lo contrario podría caer una maldición sobre su familia y tampoco podían hacerse con menor esplendor porque Amalu había sido un hombre próspero. Ante la crisis, el hijo de Ogbuefi fue a preguntar al oráculo que debía hacer y este respondió que debían hacerse los ritos fúnebres de inmediato para prevenir la maldición de por vida. En la consulta del oráculo, señala la urgencia de hacer los ritos o de lo contrario: “the punishment was not for now alone but for all the time.”²²² Como había cierto estigma de consumir los ñames que se cultivaban en tierras lejanas y no los que producía su propia tierra, la familia de Ogbuefi no podía permitir que su familia fuera parte de dicho tabú puesto que precisamente su padre había trabajado para tener suficiente riqueza. “But as the famine grew more harsh and stringent someone pointed out that there was nothing in the custom of Umuaro forbidding a man of title from eating new yams grown on foreign earth.”²²³ De este modo, se observa que los ñames no son considerados únicamente como un recurso para el consumo personal, sino que también se vinculan como elementos sagrados en las ofrendas. Estos poseen una agencia sobre el difunto y simbolizan estatus; además, el incumplimiento de estas pautas conlleva consecuencias negativas para la familia a lo largo de toda su vida. En este sentido, los ñames actúan como mediadores en la red de relaciones entre los vivos, los difuntos y el mundo espiritual, configurando una interdependencia que sostiene la cohesión social y espiritual de la comunidad.

Al final del capítulo diecinueve se observa que tras la muerte de Obika en el ritual fúnebre de Ogbuefi, Ezeulu reconoce que el poder que lo había acompañado toda su vida ahora lo había abandonado sin previo aviso. Sin embargo, ante la crisis, los pobladores de Umuaro abrazaron bien la iniciativa cristiana de levantar la cosecha, Winterbottom volvió a su trabajo después de recuperarse y casarse con la doctora de tal manera que él se olvidó de la

²²² Achebe, op. cit., p. 402, “este castigo no era solo para el presente, sino para siempre.”

²²³ Ibid., p. 400, “Pero, a medida que la hambruna se recrudecía, alguien hizo notar que no había nada en las costumbres de Umuaro que impidiera a un hombre con títulos comer ñames nuevos criados en tierras extranjeras.”

existencia de Ezeulu. Parecería como si Ulu se hubiera aliado con los blancos para derrotar la arrogancia del sumo sacerdote que se ponía por encima de su pueblo para que la gente tomara la libertad de decidir, lo que no fue difícil ante una situación límite, e incluso, llevaron más de un ñame de ofrenda para la nueva religión.

Conclusión capitular

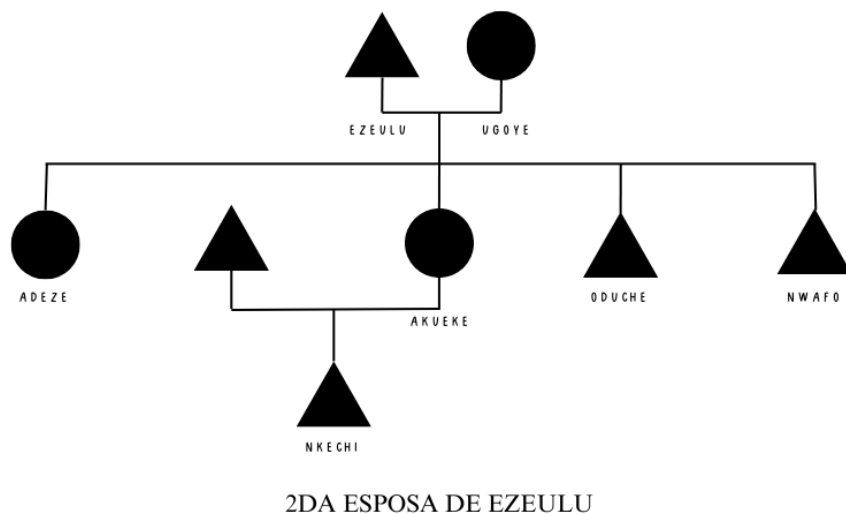
Arrow of God de Chinua Achebe ofrece una compleja cartografía de mundos relacionales donde la agencia no se restringe al individuo humano, sino que se distribuye entre dioses, ancestros, máscaras, árboles sagrados, enfermedades espirituales y cuerpos pintados. A través de la figura de Ezeulu y su tránsito entre la lucidez ritual y la fragmentación del poder, la novela revela un universo ontológicamente plural donde lo visible y lo invisible coexisten y se afectan mutuamente. Desde la perspectiva del giro ontológico, la obra de Achebe no debe leerse únicamente como una representación cultural, sino como la enunciación literaria de un modo específico de ser-en-el-mundo, en el que los agentes no-humanos poseen voz, voluntad e intencionalidad. Este entramado relacional subvierte las categorías modernas de sujeto, naturaleza y poder, permitiendo observar cómo el colapso de una cosmología no es solo una crisis simbólica, sino una transformación ontológica que afecta directamente la continuidad del mundo. El autor construyó una narrativa densa en la que humanos -como “dividuos”- y no-humanos interactúan en una red de relaciones ontológicamente significativas. Elementos como la Luna, el *chi* y el *Ikenga*, las máscaras *Ijele*, los instrumentos musicales, los animales sagrados que encarnan a la divinidad, la pintura corporal del sumo sacerdote, las enfermedades espirituales, las visiones y sueños de Ezeulu, así como la disputa entre las deidades Ulu e Idemili, o el estatuto sagrado del ñame, muestran que los agentes no-humanos no son simples símbolos o metáforas, sino entidades con voluntad, percepción e intencionalidad propias.

Desde una perspectiva de ontología relacional, como la formulada por Philippe Descola, estas relaciones no se estructuran según una dicotomía naturaleza/cultura, sino a través de continuidades sensibles y espirituales entre seres que cohabitan un mismo plano de existencia. Al igual que en el animismo perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro, los dioses, ancestros, objetos rituales y elementos naturales participan del mundo como sujetos,

capaces de afectar y ser afectados. Por parte de la agencia distribuida con Alfred Gell es posible comprender cómo la eficacia de una máscara, un tambor o un cuerpo pintado no reside únicamente en quien los manipula, sino en su capacidad de actuar dentro de una red ritual y cosmológica más amplia. En este sentido, *Arrow of God* no es solo una obra literaria sobre un pueblo africano frente a la colonialidad, sino también una puerta de entrada a un mundo en el que las ontologías locales reconfiguran las nociones modernas de sujeto, poder y verdad.

Diagramas de parentesco de la obra *Arrow of God*

Los diagramas de parentesco que presento en esta sección son únicamente un ejercicio de abstracción del sistema de parentesco polígamo (poliginia: un hombre con varias esposas) de los personajes que se encuentran en la novela de Chinua Achebe y que también corresponde a la forma de organización social *igbo*.



Conclusiones generales

El enfoque de la ontología relacional en la antropología es una aproximación heurística que permite comprender aspectos particulares que son parte fundamental de la composición de las narraciones de Chinua Achebe y Safi Faye, como puede apreciarse en el papel que juegan los elementos no-humanos dentro de una narrativa de ficción. Dado que el giro ontológico en la antropología pone su atención en los objetos (que pueden ser artísticos o no), las relaciones (que los humanos establecen con las cosas), así como las nociones del entorno (natural y/o metafísico), entonces es posible comprender la red de relaciones y escalas que se establecen entre los elementos involucrados. En ese sentido, elementos como los árboles, el agua, la tierra, la pitón sagrada, los cauris, las esculturas y Máscaras de madera, los instrumentos musicales, entre otras, cumplen una función de transformación potencial en las prácticas adivinatorias y en el entramado sociodramático que no es puramente simbólico. Es así que estos objetos en realidad tienen una naturaleza no-humana ya que poseen una movilidad y agencia sobre las causas y los efectos en los principios cosmológicos en la adivinación, la lectura de los calendarios agrícolas, la obtención de un diagnóstico de enfermedad o la predicción de la muerte. La materialidad de la naturaleza se vincula y es encarnada por un mundo metafísico que juega un papel decisivo en el análisis, ya que sin ella no podrían ser posibles las acciones de las entidades anímicas ni de los humanos. Por ejemplo, en la lectura de cauris no sería posible obtener un diagnóstico sin la existencia de estos seres no-humanos que ni el adivino Baak podría concebirse como tal si no fuera él mismo el testigo de las fuerzas que se ponen en acción cuando él ejecuta su magia. Otro ejemplo de la agencia de lo no-humano sería cuando Ezeulu observa el cielo para determinar si la luna da índices de levantar la cosecha dentro de su territorio, pero al ser desplazado hacia Okperi, sus poderes no operan de la misma manera debido a que no está *en relación* con los objetos o las entidades anímicas que se vinculan a esta lectura del cielo.

Los espíritus, elementos de la naturaleza, objetos y humanos se encuentran inmersos en una relación de interacción constante donde no es posible pensar en la dicotomía

hombre/naturaleza ya que todos estos elementos están insertos en un complejo entramado en el que se permean a sí mismos a través de relaciones profundamente enraizadas y mezcladas entre sí. No obstante, es importante recordar que Achebe mismo describió cómo se lleva a cabo ese proceso ontológico tanto en el ritual como en la vida cotidiana, ya que es ahí en donde se pone en acción la energía del *ike* en los objetos artísticos o etnográficos. En esta movilidad de la energía conviven entidades anímicas, personas, dioses, muertos y sonidos que se disputan el poder desde su propia agencia. Las habilidades necesarias para reconocer estos motores que incentivan el movimiento entre lo humano y lo no-humano o para ejecutar su potencial dentro de los contextos descritos son un privilegio reservado para los personajes que llevan a cabo la movilidad narrativa dentro de para los dos casos estudiados. La manifestación ontológica en términos de *relación* y *forma* nos permiten identificar la transformación de los objetos y de los sujetos en la medida en la que interactúan y se desafían mutuamente según las circunstancias de la trama y del contexto del que forman parte. La representación puede ofrecer una aproximación epistemológica-etnográfica sobre los atributos cinematográficos y literarios sin que tenga que presentarse forzosamente como un ejercicio etnográfico. En particular, *Mossane* fue creado con un gran refinamiento etnográfico, el cual se ve reflejado en su composición visual y desarrollo narrativo. Faye puso en escena materialidades específicas que no sólo son elementos de la narratividad, sino que objetivan la agencia de elementos culturales que se vinculan con la naturaleza y las entidades anímicas con las que estuvo familiarizada la autora.

Es así como, en este ejemplo cinematográfico, se pone en juego si esos objetos representados coadyuvan a crear conceptos o, al contrario, los conceptos son representados con cosas, tema central del giro ontológico en la antropología. Por otra parte, en la obra de Achebe tiene una profundización argumentativa ficcional respecto al cambio cultural que roza con lo etnográfico, pero que no puede considerarse propiamente como un trabajo de esta naturaleza. Aunque en su texto aparecen algunos elementos “reconocibles” en la sociedad *igbo*, en el fondo, sus textos literarios tejen una profunda reflexión sobre el proceso histórico de colonización que modificó estructuras sociales como el matrimonio, el parentesco y profundos atributos que constituyen a una “persona”. En ambos casos vemos

que todo este entramado de ficción no deja de lado las influencias del cristianismo ni del islam cada uno por su parte y son elementos que complejizan la riqueza ontológica que propuso cada uno de los autores. Finalmente, en términos del método comparativo aplicado al análisis de las obras de Safi Faye y Chinua Achebe resulta especialmente útil para explorar cómo distintas tradiciones culturales africanas representan la relación entre naturaleza y cultura desde perspectivas *emic*. A través de sus narrativas -literarias y cinematográficas- ambos autores elaboran visiones del mundo que cuestionan las categorías modernas de sujeto, agencia y entorno, lo que permite establecer un diálogo fecundo con el giro ontológico propuesto por autores como Eduardo Viveiros de Castro, Marilyn Strathern, Philippe Descola y Alfred Gell. Este enfoque teórico invita a repensar la diversidad de ontologías y formas de agencia no humanas, lo cual enriquece la lectura de las obras de Faye y Achebe al situarlas en una lógica relacional donde los vínculos entre humanos, espíritus, ancestros y territorios no responden a un dualismo moderno, sino a cosmologías situadas. Así, el análisis comparativo no solo revela diferencias culturales entre contextos africanos específicos, sino que también permite desestabilizar las categorías analíticas heredadas del pensamiento occidental, abriendo paso a una comprensión más plural y situada de las prácticas estéticas y ontológicas inscritas en sus obras.

Bibliografía

- Achebe, Chinua. "The Igbo world and its art". en *Hopes and impediments: Selected Essays* (1990): 435-437.
- _____. *La flecha de Dios*. Traducción de Maya García de Vinuesa. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- _____. *Arrow of God*. USA Londres: Penguin Classics, 2017.
- Bayo, Seiba. 2025. "Paulin Soumanou Vieyra: Pionero del cine africano y líder en la resistencia cultural", en *Revista Radio África*. Consultado el 31 de mayo del 2025. Ver: <https://www.radioafricamagazine.com/paulin-soumanou-vieyra-pionero-cine-africano-lider-resistencia-cultural/>
- Boas, Franz. "The limitations of the comparative method of anthropology en " *Science* Vol. 4, No. 103 (1896): 901-908.
- Branch, Michael P., SueEllen Campbell y John Tallmadge (eds.). *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Londres: University of Virginia Press Charlottesville and London, 2010.
- Camara, Fatou Kiné y Abdourahmane Seck. "Secularity and Freedom of Religion in Senegal: Between a Constitutional Rock and a Hard Reality", en *BYU Law Review*, 859 (2010). <https://digitalcommons.law.byu.edu/lawreview/vol2010/iss3/9>.
- Camps, Assumpta. "¿Cuán "natural" es "lo natural?": Ecocrítica y Traducción" en *Transfer* (2022): 36-71.
- Chakrabarty, Dipesh. "The climate of history: Four theses" en *Critical inquiry*, Vol. 35, No. 2 (2009): 197-222.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- Clifford, James y George E. Marcus (eds.). *Writing Cultures. The poetics and politics in ethnography*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Corán. "Al-Yinn: Los genios (Sura 72: 1-28)" en *El sagrado Corán*. Traducido por Julio Cortés. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

Cortés Vieco, Francisco José. “Intersecciones entre la mujer, la ecocrítica y el Postcolonialismo en Wide Sargasso Sea de Jean Rhys” en *BABEL-AFIAL* (2014): 31-50. <https://revistas.uvigo.es/index.php/AFIAL/about>.

DeLoughrey, Elizabeth y George B. Handley (eds.). *Postcolonial Ecologies Literatures of the Environment*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Descolá, Philippe. *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires: Amorrutu, 2012.

Dima, Vlad. “Voices and Songs in Safi Faye’s *Mossane*”. *Journal of the Midwest Modern Language Association*, No. 1 (2011): 29–41.

Dos Santos Sacramento, Evelyn. “Safi Faye: Cinema e Percurso” en *Dossie Africas, Revista Cantarreira*, No. 25 (2016): 88-95.

Dumont, Louis. *Homo Hierarchicus: The Caste System and Its Implications*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Ekwueme-Uwu, Chinoye y Chinasa Abonyi. “Romantic Ecologism: Chinua Achebe’s *Things Fall Apart* and the false eco-criticism tributes” en *European Journal of English Language and Literature Studies*, Vol. 8, No. 8 (2020): 48-63.

Escobar Chávez, Estefanía. “Voces femeninas: mujeres campesinas en el cine africano. Escuchar, traducir y hablar cerca de *Selbé et tant d’autres* de Safi Faye.” *Arte Imagen y Sonido*, Universidad Autónoma de Aguascalientes 5 (9): enero-junio (2025). <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>.

Evans, Ruth. “Gendered struggles over land: shifting inheritance practices among the Serer in rural Senegal” en *Gender, Place & Culture*. University of Reading, 23 (9) (2016). 1-16. https://www.researchgate.net/publication/299419470_Gendered_struggles_over_land_shifting_inheritance_practices_among_the_Serer_in_rural_Senegal.

Faye, Louis Diène. 1983. *Mort et Naissance. Le monde sereer*. Nouvelles Editions africaines.

Faye, Safi, *Contribution à l’étude de la vie religieuse d’un village sérère : Fadial (Sénégal)*, París : Tesis de doctorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1976.

Frazer, James G. *La rama dorada: Magia y religión*. España: Fondo de Cultura Económica de España, 2011.

- Garrigós, Cristina. “Claudio Guillén y los fenómenos naturales de la literatura: Estudio de la relación entre tematología y ecocrítica”, en *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, (2014): 107-118.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.
- Gell, Alfred. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica del arte*. Buenos Aires: Editorial SB, 2016.
- _____. “Technology and Magic.” *Anthropology Today* 4, no. 2 (April 1988): 6–9. <https://www.jstor.org/stable/303323>.
- Godelier, Maurice. *L’énigme du don*. Paris: Fayard, 1996.
- _____. *Le corps, entre nature et culture*. Paris: CNRS Éditions.
- Gogoi, Gigantajali. “An Ecocritical Approach to Chinua Achebe’s Things Fall Apart and Arrow of God” en *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS)*, Vol. 19, No. 11 (2014): 1-4.
- Gravrand, Henry. *La Civilisation sereer. Cosaan*. Dakar : Nouvelles Editions africaines, 1983.
- Haraway, Donna. “Anthropocene, Capitolocene, Cthulcene: Staying with the trouble” en *Nature, History and Crisis of Capitalism of democracy*, Vol. 994 (2016): 34-76.
- Harris, Marvin. *The nature of cultural things*. Nueva York: Rondon House, 1964.
- Herzog, John R. *Population change and productive activity among the Serer of Senegal: some hypotheses*. Dakar: United Nations Economic Commission for Africa, 1975.
- Holbraad, Martin y Morten Axel Pedersen. *El giro ontológico: Una introducción antropológica*. Madrid: Nola Editores, 2022.
- Ingold, Tim. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 2002.
- _____. “Culture, nature, environment: Steps to an ecology of life” en *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge, 2011.
- Jean Bosco Kakozi Kashindi. “Ubuntu como ética africana, humanista e inclusiva.” *Cadernos IHU Ideias*, no. 504 (8 de mayo de 2017).
- Kopnina, Helen y Eleanor Shoreman-Ouimet, (eds.). *Routledge handbook of environmental anthropology*. Londres: Taylor & Francis, 2016.

- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007.
- _____. *Políticas de la naturaleza: El fin de la dicotomía entre naturaleza y cultura y el nacimiento de la ecología política*. Barcelona: Arpa Editores, 2024.
- Lavazza, Hugo. “Más allá de la naturaleza y la cultura” en *Apuntes de Investigación del CECYP* (2016): 233-239.
- Leach, Edmund. 1954. *Political Systems of Highland Burma: A Study of Kachin Social Structure*. London: G. Bell and Sons.
- Lee Pike, Kenneth. *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*. La Haya: The Hague Mouton, 1967.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- _____. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1990.
- Mandoki, Katya. *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. Ciudad de México: Grijalbo, 1994.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 2002.
- McBrien, Justin. “Accumulating Extinction Planetary Catastrophism in the Necrocene” en *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Nueva York: PM Press (2016): 116-137.
- Museo de Arte de Medellín. “Los Multinaturalistas”. <https://www.elmamm.org/exposicion/los-multinaturalistas>. (consultado el 5 de marzo de 2024)
- Okoye-Ugwu, Stella. “Going Green: An Ecocritical reading of Chinua Achebe’s Things Fall Apart” en *Okike: An African Journal of New Writing*, No. 50 (2013): 154-165.
- Orock, Rogers. “Chinua Achebe’s postcolony: A literary anthropology of postcolonial decadence” en *África 92*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Radcliffe-Brown, Alfred R. *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona: Península, 1972.
- Richard, François. *Peanuts, Pangool, and Places: Constellations of Colonial Capitalism in Rural Senegal* en *Society for Historical Archaeology*, 53 (2019).

- Rouch, Jean. "El hombre y la cámara" en *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (1995): 95-121.
- Savory, Elaine. "Chinua Achebe's Ecocritical Awareness" en *PMLA*, Vol. 129, No. 2 (2014): 253-256.
- Schneider, David M. *A Critique of the Study of Kinship*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.
- Shohat, Ellia y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Nueva York: Routledge, 2014.
- Steffen, Will. "Planetary boundaries: Guiding human development on a changing planet" en *Science*, Vol. 347, No. 6223 (2015).
- Stengers, Isabelle. *Cosmopolitics I*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Strathern, Marilyn. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Toure, Matene. "Figure and Frame: Safi Faye's films invert the ethnologist's gaze on rural life in Senegal" en *Strange Matters*. <https://strangematters.coop/safi-faye-profile/>.
- Tylor, Edward B. *Cultura primitiva I: Orígenes de la cultura*. Madrid: Editorial Ayuso, 1999.
- UNESCO. Xooy: ritual adivinatorio del pueblo serer de Senegal. Consultado el 29 de mayo de 2025. Ver: <https://ich.unesco.org/es/RL/xooy-ritual-adivinatorio-del-pueblo-serer-de-senegal-00878#:~:text=El%20xooy%20es%20un%20evento,conocimientos%20esenciales%20relativos%20al%20ritual.>
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena*. Sao Paulo: Cosac y Naify, 2002.
- _____. *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- _____. *La mirada del Jaguar: Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- _____. *El suceso del sentido: El perspectivismo y la teoría antropológica*. Río de Janeiro: Editorial UFRJ, 2018.
- Wagner, Roy. *Symbols That Stand for Themselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. *La invención de la cultura*. Buenos Aires: Nola Editores, 2019.

Filmografía

Safi Faye, *Mossane*, 1996, Senegal-Francia, 105 min.

_____, *Selbé et tante d'autres*, 1982, Senegal-Alemania, 30 min.

_____, *Kaddu Beykat*, 1975, Senegal, 90 min.

Anexos de *Mossane*

Ficha técnica

Título: *Mossane*

Autora: Safi Faye

Año: 1996

Escenario y realización: Safi Faye

Imagen: Jürgen Jürges

Sonido: Anna Perini

Idioma: wolof

Decoración: Assane N'Doye

Montaje: Anchrée Davanture

Música: Yandé Codou Sène

Producción: Trigon-Film (Suiza)

Género cinematográfico: Ficción

Duración: 105 min.

Premios Obtenidos

Festival de Cannes 1997

Selección oficial en la sección “Un certain regard”

Selección para Cannes Junior.

Sinopsis

La película de *Mossane* desarrolla la historia de una joven de catorce años que posee una belleza extraordinaria y atrae la mirada de muchos hombres que le causan problemas al tratar de poseerla. No obstante, Mossane tiene un matrimonio arreglado con Diogoye, un migrante en Francia que promete un estatus económico y social deseado por la familia. Sin embargo, ella está enamorada de otro chico, Fara, que es hijo de campesinos y a quien decide seguir hasta su trágico final. La historia se desarrolla en Mbissel, un pueblo *serer* que se sitúa entre el mar y la sabana con una vida religiosa que da sentido a las formas de la vida familiar y juega un papel importante en relación con el personaje principal.

Reparto

Actores	Personajes
Magou Seck	Mossane
Isseu Niang	Madre Mingué Diouf
Moustapha Yade	Sambra
Abou Camara	Tío Baak
Alioune Konaré	Fara
Alpha Diouf	Ngor

Découpage Mossane

<i>Mossane</i>					
Sec.	Tema: descripción	Planos	Sonido	Títulos de crédito	Diálogos importantes
1	<p>Mossane bañándose en el río mientras los pangol se encuentran en la parte de la tierra agitando sus torsos hacia adelante y atrás. Tres de ellos están sentados en la tierra y uno más se encuentra de pie del lado izquierdo arriba para el espectador con un canari en las manos.</p>	<p>Los pangol están en primer plano sentados en la tierra y Mossane bañándose en el río en una panorámica.</p>	<p>Sonido del agua mientras Mossane se baña. Gruñidos de los pangol. Banda sonora: canción de apertura: <i>A marée basse, quand Mossane se baigne. Dans les eaux de Mamangueth sur les rives du bras de mer, les pangools disparus en pleine jeunesse. Depuis la nuit des temps viennent contempler leur éule, admirer leur favorite. Le mendiant errant poursuit ces génies de la savane, qui, poussant d'amers soupirs. Retournent à Sangomar où l'embouchure gronde où les esprits habitent au sein des eaux mouvantes.</i></p>	Ext. Río	

2	Mossane está en la habitación de su hermano enfermo para ofrecerle agua y después su madre le habla para sacarla de ahí.	Planos medios de los personajes.	Sonido del interior de la habitación, el rozar de las sábanas	Int. En la habitación de su hermano.	Los síntomas que presenta el hermano de Mossane son: dolor de cabeza y calor. Ella lo alienta a que estará mejor y un día irán a la playa a bañarse.
3	La cámara sale del interior de la casa para situarse en un patio donde se encuentra Mossane sentada en una estera y llega Dibor para hablar de Diogoye mientras se arreglan el cabello. A lado de ellas se encuentran unos niños jugando con una pelota y eventualmente las interrumpen porque el balón está cerca de ellas. La madre las interrumpe para que Mossane llame a su tío Baak y la escoltan Remy y otro niño.	Desplazamiento de la cámara del interior hacia el exterior hasta quedar el plano general del patio donde se encuentran los niños y Mossane.	Sonido de los niños que juegan con una pelota.	Ext. Patio	Diálogo entre Mossane y Dibor. Después llega Remy a pedir el balón que está en su área.
4	Mossane se dirige hacia la casa de su tío y la siguen dos niños. Después se encuentra a un chico que la saluda (Sitor) y se siente atraído por ella.	Plano americano para Sitor y Mossane.	Sonido ambiente de la sabana.	Ext.	Uno de ellos dice que: “en cuanto alguien la mira es inevitable seguirla.” Este hombre saluda a Mossane con un: Salem Alekum y ella responde: Alekum Salem.
5	Los niños encuentran un toro amarrado y comentan que será sacrificado para la fiesta de Maïssa Waly Dione, fundador(a) del pueblo.		Sonido de los niños corriendo.	Ext. En la sabana.	
6	Mossane encuentra a su abuela sentada en la	Plano general	Sonido del aire y varias	Ext. En la	La abuela le pregunta: ¿eres tú

	tierra cavando en la tierra para obtener unas raíces para sus ojos ya que parece que no ve bien. Pero ella se va corriendo y los dos niños vuelven a retomar el camino junto a ella. En cierto punto aparece un mono en el camino.	para la abuela cuando está trabajando la tierra y plano en el medio para Mossane. Detalle del mono.	aves que cantan. Tambores mientras ellos corren. Sonido de un mono mientras ella corre.	sabana.	Mossane?
7	La cámara entra al patio de la aldea donde hay gente debajo de las palapas esperando a ser atendidos por el tío de Mossane quien es médico.	Plano general de las personas que están en el patio esperando	Sonido de ovejas al fondo, el llorar de un bebé y voces de las mujeres que se encuentran en el patio hablando.	Ext. Patio de Baak.	
7a	El tío Baak aparece curando a un adulto mayor y le dice a Mossane que irá cuando se acueste el sol. De repente se escuchan gritos de una persona poseída y se desmaya.	Primer plano del Baak con el anciano que está curando y después cuando sale a curar a un hombre poseído.	Sonido ambiente de las ovejas, las aves y las voces de fondo. Gritos de la persona enferma/poseída.	Ext. Patio de Baak.	Baak dice una serie de palabras que no están subtituladas hacia el poseso y este se desmaya. Después dice: “Cette corne efface le mal”.
8	Una carreta con tres jóvenes y el conductor que cruzan el río y entre ellos se encuentran Fara (estudiante de agricultura y quien le gusta a Mossane).	Plano general del delta del río para la carreta que lo atraviesa.	Sonido del agua que se agita mientras pasa el caballo con la carreta. Radio donde escuchan los problemas que hay sobre la huelga en la universidad de Dakar.	Ext. En el río y entrada a la sabana.	Un coro de niños que van detrás de la carreta celebrando que han llegado los jóvenes. Coro de la canción (esp): <i>Si quiere que llegue pronto no cambie la dirección...</i>

			Se escucha la canción <i>Si quiere que llegue pronto</i> de Juan Formell y Los Van Van.		
8a	Ella los encuentra en el camino y la suben al vehículo junto con los niños.	Plano americano para Mossane y los niños que van con ella	Sonido de chicharras.	Ext. En la sabana.	
8b	Al llegará su destino, ellos son custodiados por otros niños que cantan. Ellos se miran y Fara le dice cuan feliz es de volverla a ver.	Plano general.	Ruido de los niños que gritan al ver la carreta llegar y festejan.	Ext. En la sabana.	
9	Mossane entra a casa de su madre quien está cocinando y la regaña por haber hablado con Fara.	Primeros planos de Mingué Mossane.	Se escucha un gallo, voces de gente a lo lejos, y el golpear de la madre con instrumentos de cocina.	Int. de la casa.	
10	En la entrada de una casa se encuentra el herrero Farba trabajando e inmediato entra el tío a saludar.	Plano medio a los personajes.	El martillar de Farba se escucha fuertemente. Sonido de las voces exteriores en la lejanía.	Int. de la casa.	Farba dice que todo Mbissel sabe cuándo el herrero está trabajando (por eso se conoce el lugar donde se desarrolla la historia).
10a	De inmediato, Baak va a la habitación del hermano de Mossane para tratar su enfermedad con el método de la lectura de caracoles. Esto lo realiza frente a la madre y Mossane hasta que el especialista determina la enfermedad causada por los espíritus.	Detalles de los cauris y plano medio de los personajes.	Se escucha el sonido de los cauris que son movidos mientras los lee el adivino.	Int. de la casa.	El médico dice: “en él se encuentra la palabra del corazón y la palabra del hígado. Es un lenguaje cruel que hay que... Después dice que hay cosas que se deberían divulgar y otras que se deberían ocultar.
11	Un gran árbol de tamarindo aparece al centro y paulatinamente llegan muchas	Panorámico.	Sonido ambiente de árboles, música de	Ext. En la orilla del río	El sacerdote invoca al todo poderoso Maissa Wally

	<p>personas que caminan hacia él. Algunas de estas portan grandes tinajas en la cabeza.</p>	<p>Detalles de las ramas del tamarindo.</p> <p>Detalles de las raíces del árbol por donde caminan las personas alrededor de él.</p>	<p>percusiones y cantos sincrónicos:</p> <p>Sonido de un ave que canta fuertemente.</p> <p><i>Ô le Tout-puissant ; Ô Maïssa Willy Dione norte premier monarque ! Ô Beep, arbre ancestral ! Acceptez nôtres offrandes. Ô Beep, notre divinité généreuse. Ô Ngqniane, qui coule sous ton ombre. Nous vous saluons. Ô Beep notre divinité généreuse. Ô Ngqniane, qui coule sous ton ombre. Nous vous saluons.</i></p>	<p>(o los brazos del río), a lado de un gran árbol de tamarindo.</p>	<p>Dione...para aceptar sus ofrendas.</p>
11a	<p>El sacerdote dirige la caminata alrededor del árbol.</p>	<p>Plano general del sacerdote con su bastón en la mano derecha a la orilla del río.</p> <p>Desplazamiento de la cámara hacia los árboles</p>	<p>Tambores, calabazas, sonajas, percusión de las palmas de las manos con cantos sincrónicos.</p>	<p>Ex. A lado del árbol de tamarindo.</p>	<p>El sacerdote dice: « Nous demandons la paix, Beep génie ancestral aide-nous et donne-nous la pluie. Nous demandons la paix »</p>

		secos al rededor			
11b	El sacerdote pide que acerquen la leche que se encuentra en cuatro bandejas de calabaza y después él la vacía en las raíces . Mientras la música continúa, la mamá de Mossane baila frente y Fara se acerca a Mossane para salir de ahí.	Aves que cantan mientras las mujeres se acercan al árbol.	Cantos sincrónicos: <i>Ô Beep, notre divinité gèneuse.</i> <i>Ô Ngqniane, qui coule sous ton ombre.</i> <i>Nous vous saluons.</i>	Ex. A lado del árbol de tamarindo.	El sacerdote dice: “Beep, nous t’honorons” y pide que se haga la ofrenda de leche y danza . Las voces dicen en coro: “amen”.
11c	El sacerdote invoca al primer ancestro mientras los cantos continúan. Seguido a ello, distintas personas se acercan al río.	Plano general de las personas acercándose al río, de espaldas al espectador. La cámara se desplaza a la izquierda del espectador y se observan los árboles secos.	Música y cantos sincrónicos.	Ext. Frente al río.	« Ancêtre premier, jamais tu ne sombreras dans l’oubli. »
11d	El sacerdote pide la aceptación de la ofrenda a los ancestros y los demás participantes pasan a dejar sus ofrendas y pedir por el agua: mijo, arroz y leche.	Plano general dividido en dos: del lado izquierdo al espectador se encuentra el paisaje de los brazos del río y del lado derecho las personas de la aldea.	Voces y sonido del agua cuando se depositan las ofrendas.	Ext. A la orilla del río.	« Accepte ce mil , nous te demandons de l’eau. Accepte ce riz , nous te demandons de la pluie. Accepte ce lait , nous te demandons de l’eau. »

11e	En la siguiente toma Mossane corre por el campo junto a Fara. Cuando se detienen en una zona plana donde se acuestan. Fara intenta aproximarse físicamente a Mossane, pero ella lo detiene.	Plano general en una pequeña colina donde se acuestan Fara y Mossane.	Sonido ambiente de aves y cigarras .	Ext. En una pequeña colina.	Diálogo breve entre Mossane y Fara.
11f	La ceremonia continúa con la matanza de una res blanca a la que le cortan la yugular y dejan que se desangre mientras los cantos continúan.	Plano general donde aparece la res y alrededores los aldeanos. Detalle de los cantos que se relacionan con los espíritus de los <i>pangol</i> : la tierra y <i>Maïssa, frère de Sognane</i> , mezclándose con el agua del río.	Canto de aves y sonido ambiente donde se escucha un niño que llora. Canto de los aldeanos que se mezcla con la voz de los cantos que se relacionan con los espíritus de los <i>pangol</i> : <i>Maïssa, frère de Sognane, donne-nous une bonne récolte.</i> <i>Ô Maïssa Waly de Mbissel continue à nous guider.</i> <i>Ô esprit du pays de l'ombre,</i> <i>Ô aïeul, au village nous te vénérons</i> <i>Par ton autel comble-nous de biens.</i>	Ext. Entre el árbol tamarindo y el río.	El sacerdote dice: « Je demande pardon à Dieu pour ce taureau. Nous souhaitons un bon hivernage. Qu'il pleuve à flot sur tout le pays. »
12	En la casa de Mossane asisten sus suegros y su madre les da la bienvenida. Ellas sirven leche para sus invitados y thièp en el plato común (arroz con pescado, yuca, pimientos rojos y limones) para dar la bienvenida y	Planos medios para los participantes de la escena.	Sonido ambiente: voces del exterior de la casa, aves.	Int. Casa de Mossane.	Mientras comen, su madre dice: « C'est à sa cuisine qu'on juge une femme. » Después la suegra la felicita por tu platillo.

	que puedan hablar del matrimonio con Diogoye.	Detalle del <i>thièp</i> .			
12a	Después de algunas palabras de los suegros se escucha una voz en el exterior y la madre de Mossane le ordena salir a ocuparse de ello. Su madre pone la tinaja de agua al centro para lavarse las manos y se le cae de su lado derecho .	<i>Close-up</i> para la tinaja rota y el agua esparcida por el piso.	En el exterior se escucha una voz infantil que dice tener hambre.	Ext. De la casa de Mossane.	El niño/ <i>pangol</i> vagabundo : « Je mendie au nom des enfants du monde. Ayez pitié, j'ai faim. » Mingué dice: « Mauvais présage en ce jour. »
13	En el patio aparece un niño/pangol vestido en harapos que camina hacia el espectador con una bandeja en la mano y otro recipiente en la cabeza color blanco con negro. Mossane aparece con una bandeja de comida que le da al niño/ <i>pangol</i> .	Plano general.	La voz del exterior continúa: « Les vivres se font rares, je mendie. » Cuando el niño se va se escuchan los cantos sincrónicos que acompañan la aparición de los <i>pangol</i> : <i>Ô toi qui reprends ta vie errante. Tu traverses les cours d'eau. Tu affrontes les bras de mer.</i> <i>Ô petit mendiant, où est ta mère ?</i> <i>Ô Mendiant solitaire, quel chemin suis-tu ? Mendiant errant de rive en rive, qui cherches-tu ? Mendiant, dans la savane qui</i>	Ext. El niño/ <i>pangol</i> vagabundo que come del plato de Mossane.	El niño/ <i>pangol</i> dice: « Ayez pitié, j'ai faim. » Una vez que ha comido un poco, el niño/ <i>pangol</i> dice: « Que Dieu illumine ta vie. Qu'il t'accorde ses faveurs. »

			<i>poursuis-tu ?</i>		
14	Al interior de la casa se encuentra su prima Dibor teniendo relaciones sexuales con sus marido Daouda, cuando llega Mossane a pedirle consejo respecto a su relación con Fara.	Plano medio de sus cuerpos sobre la cama y también de Mossane cuando llega.		Int. Cuarto de Dibor.	
14a	Las dos chicas van al patio a bañarse y juegan un poco.	Plano medio de las dos chicas.	Sonido del agua que cae y sus risas.	Ext. En el baño.	
14b	Al regresar a la habitación sobre cómo podría relacionarse Mossane con Fara físicamente sin llegar al coito. Después interrumpe un niño que es enviado por Fara para que él pueda verla en casa de Ndiack. La abuela de Mossane entra al escuchar su nombre pronunciado por Dibor y después se va.	Pano medio de las dos chicas y de la abuela.	Voz de las chicas y del niño.	Int. En el cuarto de Dibor.	
15	Diálogo entre Fara y Mossane donde él le confiesa su amor por ella. Sin embargo, la conversación es interrumpida por Ndiack que llega a la habitación.	Primer plano de Mossane y Fara.	Sonido ambiente de aves, los cantos sincrónicos que acompañan la aparición de los <i>pangol</i> .	Int. Casa de Ndiack.	
16	Al interior de la casa de Mossane se encuentra su hermano en cama bajo los cuidados de la madre. Él le dice a la madre que se siente mejor, pero al llegar Mossane, ellos empiezan a jugar y la madre sale. Después de ello Mossane también quiere salir del cuarto, pero el hermano le pide que	Primer plano de los participantes de la escena,	Sonido ambiente de cabras fuera de la casa.	Int. Casa de Mossane.	

	se quede, pero al rechazar su solicitud, éste vuelve a caer desvanecido sobre la cama.				
17	La madre de Mossane toma un baño en el patio y pide ayuda a Mossane.	Plano medio de Mingué y Mossane.	Sonido del agua mientras se baña.	Ext. Baño en el patio.	
18	Mossane aparece recogiendo y doblando los paños que ya están limpios. Después aparece su madre en la escena y le aconseja no dejarse llevar por un amor efimero, aunque sea joven.	Plano medio.	Sonido ambiente de las cabras, el aire que empuja las hojas de los árboles y un tambor que se escucha alrededor.	Ext. Fuera de la casa de Mossane	
19	La madre e hija se encuentran en el sillón platicando cuando se acerca un hombre joven llamado Sitor que muestra su interés por Mossane, pero es despreciado por los dos. Después entra otro anciano, su padre Senghane a saludar y a preguntar con exigencia por qué no ha recibido la visita de Mossane, pero también es ignorado por la joven.	Plano americano.	Sonido ambiente de aves, el movimiento de las copas de los árboles, las voces al exterior de la aldea.	Int. De la casa de Mossane.	
19a	A continuación, entra el <i>griot</i> y habla con la madre sobre si Mossane está interesada en Sitor o no, pero la madre deja claro que él no es para ella. Cuando Mossane se acerca a la puerta de su casa pasan una serie de chicos que la saludan porque no pueden evitar voltear a verla.	Primer plano de los personajes,	Sonido ambiente de aves, el movimiento de las copas de los árboles, las voces al exterior de la aldea. Voces de los hombres que que platican mientras caminan.	Int. De la casa.	
20	Panorámica sobre el río donde se encuentra Mossane con Fara en un bote dando un	Planos generales en los	Música de <i>kora</i> de fondo musical.	Ext. En el río.	

	paseo. Cuando se bajan del barco ellos se abrazan al ocaso del sol.	que se encuadran las aves que se posan sobre el río, los árboles.	El sonido de las aves toma protagonismo. El sonido del golpear de las olas del mar toma protagonismo.		
21	La madre de Mossane se encuentra sentada en las escaleras llorando porque su hija no muestra interés ante sus deseos de casarla. Llega su hermano Baak a intentar consolarla y le hace una consulta de lectura de cauris.	Plano medio de Mingué y Baak.	Sonido ambiente de las hojas de los árboles que se mueven con el viento.	Ext. Afuera de la casa de Mossane, en las escaleras de entrada.	
22	En el cuarto del hermano de Mossane, el adivino Baak hace una lectura de cauris (con una moneda) para comprender el estado de salud del hermano y cuál sería la cura. Después, cuando Baak y Mingué están en la entrada de la casa, llega Mossane y el adivino sugiere continuar su conversación después.	Detalle del cesto donde se hace la lectura de cauris y primer plano del adivino y Mingué.	Sonido de los cauris al ser revueltos para la lectura del adivino y médico Baak. Sonido ambiente de aves al exterior de la casa. Ladrado de un perro.	Int. De la casa de Mossane.	El adivino dice: « Si on ne les lie pas, Ngor restera bloqué. If faut que Ngor et Mossane... Il faut que Ngor et Mossane passent du sommeil au rêve et du rêve à la réalité car entre eux existe une amitié douteuse et leurs rapports sont suspects. Nous vivons dans un monde de tentations. Et tout cela c'est toi, leur mère, qui l'avais rêvé lors d'une de tes grossesses. Tu ne dois plus t'en souvenir car il y a longtemps de cela. Je dois te dire : ma nièce est si belle que son frère en est amoureux. Nous devons mettre fin à cela...

					Pitié ! Nul n'acceptera une telle malédiction dans sa famille... Sa beauté ne créera que des conflits et désaccords. Il faut lui trouver un mari au plus vite. Tu m'entends ?... Aïe confiance, les esprits et les ancêtres ne prédisent que du bien. Fais la cérémonie loin du village, en pleine brousse, à un carrefour où se rencontrent les vents d'Est, d'Ouest, du Nord ou du Sud et tout rentrera dans l'ordre... »
23	Mientras el papá trabaja como herrero llega Mingué para hablar con su esposo sobre el remedio que deben tener sus hijos para evitar problemas.	Plano americano de los padres de Mossane.	Sonido del padre que está trabajando con el hierro. Sonido ambiente de aves y las hojas de los árboles que se mueven con el viento.	Int. De la casa de Mossane-	
24	A lado de un árbol de tamarindo se encuentra Baak lavándose las manos y el rostro. Después va hacia el otro costado del árbol donde se encuentra un hoyo cavado y les pide a los hermanos que se metan al agujero en la tierra. Una vez ahí, los amarra de espaldas y sacrifica una gallina justo al lado de ellos para después bañarlos con su sangre. Seguido a ello llega otro hombre con una antorcha de fuego y leña para hacer una	Panorámica a lado de un árbol de tamarindo que ocupa 1/3 de la composición de la imagen y el resto es ocupado por la tierra de la sabana.	Sonido ambiente de aves y las hojas de los árboles que se mueven con el viento. Sonido del aleteo de la gallina que sacrifican, Sonido de la antorcha de fuego con la que prenden la paja alrededor del	Ext. A lado de un árbol de tamarindo.	El adivino les dice: « Vous avez grandi ensemble, trop unis, mais votre amitié dépasse l'entendement. Le pied droit en premier car la gauche porte malheur. » Al hacer el sacrificio dice: « Ancêtres, acceptez cette offrande. Leur oncle a prédit

	fogata a su costado. Cuando cae la noche se observan las siluetas de los cuerpos de los hermanos atados a lado de la fogata.		agujero con los chicos. Sonido del fuego y los agrillos. Toma del cielo que empieza a nublarse. Primer plano de Mossane y su hermano.		qu'après, nous aurons un bon sommeil. Les enfants, à demain. Je vais offrir cette dépouille aux gamins qui vont la griller. »
25	Al día siguiente, los hermanos siguen atados dentro del agujero y llega su madre por ellos. Les da de beber, le rodona a su hijo que vaya con Baak para continuar el tratamiento y deja a Mossane que rellene el hueco de tierra. Mientras ella lo hace cae una tormenta que la empapa toda.	Plano general de los tres personajes y después Mossane sola revolviendo la tierra removida al agujero.	Sonido ambiente de aves y las hojas de los árboles que se mueven con el viento. Sonido de la tierra, una tortola que canta para anunciar la tormenta que caerá sobre Mossane. Sonido del cielo que truena y de la tormenta que cae enseguida.	Ext. A lado del árbol de tamarindo.	Mingué dice: « Paix ! Je demande la paix à mes ancêtres , que tout se termine dans la paix... Je sens l'air frais de l'hivernage, l'espoir d'une bonne récolte. »
26	En la casa de los padres de Diogoye, un profesor les lee a los progenitores una carta que envía el prometido desde Francia donde hace presente su interés y manda los	Plano medio para los padres de Diogoye y detalles para los	Música de <i>kora</i> en la entrada.	Int. Casa de Mossane.	

	recursos necesarios para que se lleve a cabo el matrimonio.	objetos que lo conciernen.			
27	En el mercado se da paso al diálogo entre Mingué, su nuera y otra mujer “Faye” donde hablan superficialmente sobre el matrimonio de Mossane y Diogoye.	Planos generales.	Sonido ambiente del mercado donde se escuchan las voces de las mujeres que circulan en él, bebés que lloran.	Ext. En el mercado.	
27a	Por otra parte, a la sombra de un árbol aparecen varios hombres que permanecen sentados y platican.	Plano general de los hombres a la sombra del árbol.	Sonido sincrónico de las aves que cantan, el aire que mueve las hojas de los árboles y la conversación de los hombres que se encuentran bajo su sombra.	Ext. A lado del mercado.	Dos hombres entablen un diálogo que dice: « -Mossane doit suivre la voie tracée par ses parents. -Ce n'est pas juste et sur ce, au revoir. »
27b	En la siguiente toma se observa una mujer que va caminando y pasa a un costado del árbol de tamarindo donde aparecen los pangol trepados en el árbol y después aparece el niño/pangol vagabundo que antes había pedido comida afuera de la casa de Mossane y observa a los que están colgados en el árbol.	Plano medio a los pangol que cuelgan del árbol.	Gruñidos de los pangol mientras se balancean en el árbol de tamarindo. Cantos sincrónicos que acompañan a los pangol desde el inicio del filme: <i>Ô Mossane, pour ta beauté les pangools apparaissent. A ta beauté nul ne résiste. Mossane, que de rivalités et de luttes !</i>	Ext. A lado del mercado.	
28	En el patio en común del conglomerado de chozas está Dibor cocinando y habla con la abuela sobre la poca decisión que tiene	Plano general de Dibor en el patio común de	Sonido ambiente de las ovejas que se encuentran fuera de plano, aves que	Ext. Patio.	

	Mossane en realidad ya que todos deciden por ella, excepto ella misma.	las viviendas.	cantan y los trastes que suenan cuando Dibor los choca entre sí.		
29	En el pozo, tres mujeres de la aldea hablan sobre Mossane, su casa y su futuro matrimonio cuando llega Mossane a tomar agua y ellas se van. Cuando ella toma el agua llega su abuela en su ayuda a poner la tinaja en su cabeza.	Plano general de la sabana. Primer plano del pozo.	Sonido ambiente de las aves que se encuentran alrededor. Sonido del agua que Mossane saca del pozo. Sonido del viento que sopla fuerte en toda la escena.	Ext. en el pozo.	
29a	Mientras Mossane camina, ella pasa por debajo de un árbol donde se encuentran dos niños que platican sobre hipótesis de su destino.	Primer plano de los niños que se encuentran en las ramas del árbol.	Sonido del viento que sopla fuerte en toda la escena.	Ext. En la sabana.	Los “niños” dicen: « Les parents de Mossane sont des vaultours. Pourvu que Fara fasse un enfant à Mossane, ainsi Diogoye sera foutu ! »
30	Mossane llega a casa con su bandeja de agua al mismo tiempo que el <i>griot</i> Samba, quien baja de su caballo y corre hacia la habitación de Mingué donde discuten que Mossane no quiere casarse.	Plano americano para Mossane.	Sonido ambiente del pueblo con las voces de gente cercana fuera de plano.	Int. En la casa de Mingué.	
31	Fara y Mossane se encuentran sentados a las faldas del árbol de tamarindo. Fara propone a Mossane que caminen un poco cuando de repente el hombre que se encuentra arando la tierra cerca de ellos llega a enfrentarse a Fara. Mossane los separa y ellos parten en	Plano general donde se aprecia el gran tronco del árbol y la tierra.	Sonido del avefría espinosa (<i>vanellus spinosus</i>).	Ext. En la sabana cerca del árbol e tamarindo.	

	otra dirección.	Encuadre de la avefría.			El campesino le dice a Fara: « Tu veux me voler ma femme ! »
32	En la noche, Sitor y su padre Senghane se encuentran platicando a lado de una fogata sobre Mossane y desde us ponto de vista, la familia vendió a la chica para enriquecerse.		Tosido de Sitor y sonido tenue del fuego que se encuentra a lado de los hombres. Se escucha una gallina.	Ext. Noche	En el diálogo entre Sitor y su padre Senghane, el joven concluye con: « Père, je jure d'enlever Mossane, cette beauté de diablesse ! »
33	Al día siguiente Mossane se encuentra acostada en una estera a la sombra de un árbol cuando el <i>griot</i> llega y la molesta tratando de persuadirla para que se case con Digoye, pero ella lo corre y le encomienda ir con Fara para platicar con él.	Plano medio del <i>griot</i> Samba.	Sonido ambiente del exterior con una gallina que se escucha fuera de plano.	Ext. Afuera de la casa de Mossane, a la sombra de un árbol.	
34	Mossane entra casa y confronta a su madre por intentar obligarla a hacer algo que ella no quiere. La chica le echa en cara el matrimonio arreglado con Diogoye para pagar sus deudas. Su padre entra a la casa también para regañarla y aventarle un palo, pero ella sale corriendo.	Plano medio de los personajes.	Sonido de los trastes que chocan mientras Miguel los lava.	Int. De la casa.	
35	Mossane cava la tierra con una azada con mucha fuerza e invoca a los <i>pangol</i> .	Plano entero a Mossane donde los ocres de su vestido se conjugan con los del paisaje de la sabana.	Agitación de Mossane. Cantos sincrónicos que invocan a los <i>pangol</i> : Ô Mossane, tu es seule sur cette terre. Ma peine est de te savoir si belle et si seule.	Ext. La sabana.	Mossane dice: « Je te maudis, terre stérile. Tu ne sers à rien. Pangools, mes ancêtres, je me sens seule ici-bas. »

35a	<p>A lo lejos Sitor la mira desde un arbusto. Mossane camina sobre la sabana y éste se acerca para intentar robársela. Sin embargo, Mossane pelea y se defiende.</p> <p>A lo lejos se encuentran los niños jugando a lado del árbol de tamarindo cuando ellos escuchan que algo pasa. Ellos salen corriendo con unos frutos en la mano en dirección a Mossane y ahuyentan a Sitor. Después la ayudan a limpiarse el polvo y la consuelan un poco y la acompañan en su camino.</p>	Plano americano de los personajes.	<p>Sonido de las cigarras de fondo.</p> <p>Mossane grita mientras pelea y se los niños también gritan para defenderla.</p>	Ext. La sabana.	
36	<p>En la casa de Mossane aparece la abuela para decirle a Mingué que está triste por Mossane y trata de persuadirla para que la deje hacer lo que ella desea.</p>	Plano americano para Mingué y su madre.	<p>Sonido ambiente donde se escuchan ciertos insectos a lo lejos.</p>	Int. De la casa.	<p>La abuela de Mossane dice a Mingué:</p> <p>« Mingué, quand Mossane n'est pas joyeuse, je suis triste. Quand elle pleure, je souffre.</p> <p>Mingué, on ne brûle pas un arbre qui porte des fruits...</p> <p>Mingué, aie pitié de Mossane.</p> <p>Que les pangol nous protègent.</p> <p>Que les ancêtres nous donnent la paix. »</p>
37	<p>Un grupo de chicos de la aldea juegan fútbol en el campo mientras Fara camina con sus amigos para platicar que está próximo a reincorporarse a la universidad puesto que la huelga ha terminado. Sin embargo, él tiene una discusión con el primo de Mossane, Ndiack, quien le sugiere tener relaciones</p>	Plano general.	<p>Sonido del fuego, las voces de los chicos que juegan.</p> <p>Música de fondo: "Canta la ceiba, baila la palma real" de Los Van</p>	Ext. En la sabana.	

	sexuales con ella, pero Fara le comenta que no es posible que él hable así de ella y que, por su parte, él no podría dar todo el dinero que Diogoye ha invertido en ella.		Van. Sonido del viento.		
38	Al interior de una habitación se encuentra el <i>griot</i> hablando con Fara y su padre para notificarles sobre la consagración del matrimonio. Él menosprecia sus estudios de agronomía y le sugiere que se detenga de buscar a Mossane, a lo que Fara responde que si Mingué ha decidido lo que es mejor para Mossane, él no va a intervenir.	Primeros planos de los personajes.	Sonido exterior de gente que habla fuera de plano.	Int. De la casa de Fara.	
39	Fara se encuentra esperando a Mossane al interior de una habitación para hablar con ella, pero llega su prima Dibor a avisarle que no la espere más porque ella no puede salir. Ante lo cual, Fara sufre.	Plano americano de los personajes.	Sonido ambiente de los grillos.	Int. En la casa de Fara.	
40	Al interior de una habitación se encuentra Mingué que no puede dormir, a su lado se encuentra su esposo. Ella se maldice por seguir viva y sufre por la desobediencia de su hija. Su padre dice que acelerará el matrimonio para evitar más problemas.	Primer plano de Mingué, su padre y Mossane.	Sonido ambiente de los grillos.	Int. De la habitación de Mingué.	El padre finaliza el diálogo con Mingué con esto: « C'est pour éviter ça que j'ai arraché Mossane à l'école après son certificat d'études, car l'école donne à nos enfants une éducation bâtarde. Ils nous quittent et n'arrivent pas à destination. Ce sont d'éternels errants et un proverbe chez nous le dit bien : 'Un cul ne peut enfourcher deux montures à la fois, au risque de se voir écartelé.' Pour en finir avec tout ça, je vais précipiter les

					choses, le mariage célébré, la kola croquée et tout rentrera dans l'ordre. »
41	Al día siguiente el <i>griot</i> aparece en su casa muy contento después de su aparente influencia para consumar el matrimonio de Mossane y Diogoye.	Plano medio de la mujer del <i>griot</i> y plano general al interior de su patio.	Sonido ambiente con aves que cantan.	Ext.	
42	Boda. La secuencia comienza Con Baak que llega al lugar de encuentro para celebrar la boda. Él saluda a todos los hombres que están presentes mientras Mingué anima a los invitados. Después llegan los papás de Diogoye a saludar.	Plano general.	Música de percusiones (<i>sabar</i>) junto con las palmas de los invitados.	Ext. De la casa de Mossane	
42a	Mientras, Mossane se encuentra al interior de la casa envuelta en una tela y con las joyas de boda.	Primer plano de Mossane.	Música de percusiones.	Int. De la casa de Mossane.	
42b	Mingué recibe dinero de los padres de Diogoye y lo da al <i>griot</i> para mostrar abundancia y lo que ha pagado por su familia, así como por sus servicios y el de los músicos- <i>griot</i> .	Plano entero del <i>griot</i> y exterior donde sucede la celebración.	Sonidos de los participantes, vocalizaciones y algunas notas en las percusiones. Música que bailan los presentadores.	Ext, de la casa de Mossane.	
42c	Al interior de la casa, Mossane les dice a sus invitadas que no desea casarse y les da sus regalos de boda conformados por ropa interior.	Plano medio de Mossane y una mujer a su lado.	Sonido exterior del murmullo de la gente.	Int. De la casa de Mossane.	

42d	Después ella sale al patio para tomar la palabra y manifestar su inconformidad con ese matrimonio y pide que le regresen su dote a Diogoye, pero su madre intenta callarla.	Primer plano de Mossane.	Sonido exterior del murmullo de la gente y después se callan. Sonido ambiente con las aves que cantan.	Ext. De la casa.	En la discusión del exterior, el padre de Mossane toma la palabra y dice que él es el jefe de familia y él va a decidir con quién se va a casar.
42e	Los hombres dejan la celebración para reunirse en otro espacio de la casa donde reparten el dinero de la dote y rezan después de ello.	Plano general de los hombres sentados en el piso.	Sonido ambiente con las aves que cantan y unas cabras que se escuchan.	Ext. En un patio alternativo.	
43	Al atardecer, aparecen los <i>pangol</i> en las ramas de un árbol, mientras Mossane va a buscar a Farah, pero no lo encuentra en su casa y el pequeños Ndiack le comenta que ya se fueron todos porque terminó la huelga. Mossane corre hasta el pozo para buscarlo, pero no lo encuentra.	Primer plano de los <i>pangol</i> que aparecen en contra luz. Primer plano de Mossane y del agua del pozo donde se refleja la luna.	Sonido ambiente con los grillos. Gruñidos de pangol. Sonido de perros que ladran y de grillos.	Ext. En la aldea.	
44	Aparece el <i>griot</i> con una antorcha y se encuentra a Mingué con un faro en la mano que busca a Mossane. Ellos pasan a ver al pequeño Ndiack y a los padres de Fara, pero no la encuentran.	Planos generales de los personajes.	Sonido ambiente de los grillos, ladridos de perros y del fuego de las antorchas.	Ext. fuera de la aldea.	
45	Mossane se encuentra sobre una barca en el río navegando hacia un destino desconocido.	Plano completo	Sonido del agua que mueve Mossane al remar.	Ext. en el río.	
46	Mingué, el <i>griot</i> , Ndiack, los padres de Fara aparecen nuevamente a la búsqueda. En una		Sonido de los grillos en la noche, un perro que ladra.	Ext. En el bosque.	

	parte del camino, el <i>griot</i> ilumina una serpiente que se encuentra a su izquierda.				
		Serpiente en primer plano.			
47	Mossane sigue navegando hasta que se espanta, suelta el remo y se acuesta sobre la barca. Se escuchan sus gritos de desesperación y enloquecimiento.	Oscuridad total hasta que aparece Mossane en plano general sobre la barca.	Sube el volumen del sonido del mar (intenso), la respiración agitada de Mossane. Gruñidos de pangol.	Ext. Río	Gritos de Mossane que se ahogan con el sonido del agua.
48	Al día siguiente su madre y los aldeanos se encuentran a un lado del árbol y Mingué está sentada en el piso gritando y llorando, después se avienta contra el suelo. La gente se une a ella con gritos desesperados y salen corriendo.	Plano general de las personas que encuentran a lado del árbol de tamarindo junto a la aldea.	Gritos de Mingué y después de los demás aldeanos. Suenan las campanas.	Ext. Junto al árbol de tamarindo.	Gritos y llanto de Mingué y los aldeanos.
48a	Aparecen los pangol sacudiendo el torso hacia adelante como al inicio del filme con una fogata a un lado hasta que se quedan quietos.	Plano medio a los pangol.	Gruñidos de pangol. Se escuchan las campanas, una voz que canta en la lejanía.	Ext. A lado de una fogata.	Gruñidos de pangol.
48b	Los aldeanos gritan y corren por la orilla del río.	Plano general a un lado del río.	Se escucha una voz.	Ext. A lado del río.	Alguien (un narrador extradiagético) dice: Souvenez-vous : « Siga fille de Léona, Yacine de Ddioffor ! Toutes sont parties avant de se marier... »

49	El cuerpo muerto de Mossane en el río y unos hombres lo levantan.	Primer plano del rostro de Mossane.	Sonidos de alguien que inspira y el agua por la que caminan los hombres con el cuerpo de Mossane.	Ext. En la orilla del río.	
49a	Frente a una multitud de aldeanos aparece una mujer que da un discurso.	Plano general de los aldeanos en la sabana.	Cantos sincrónicos: <i>Qui a choisi notre village et déposé sur son rivage Mossane ? Perle qui scintille chez les marchands.</i>	Ext. En la sabana.	Alguien (un narrador extradiegético) dice: « Toutes sont parties, emportant avec elles leur vertu. Mossane est partie, Mossane est partie, Mossane est partie... »
49b	Aparece el niño/pangol vagabundo que Mossane había alimentado anteriormente y va detrás de la multitud en la misma dirección que ellos.		<i>Douce calabasse, si fraîche et si fragile sur le ciel bleu. Comme un rônier et son bouquet de palmes altier devant la hache.</i>		
49c	Los hombres que llevan el cuerpo de Mossane pasan delante del árbol de tamarindo y siguen avanzando hacia adelante. La última persona de esa multitud parece ser su abuela.		<i>Ô Mossane, somptueux étendard du soleil. A ton aide, personne n'accourt. C'est le destin nous a rendus sourds à ta détresse. Ô Mossane, dans nos chants Ton visage toujours resplendit Ô « Perle de Mbissel » abattue en pleine jeunesse.</i>		

			<p><i>Roog avait dit que tu n'auras que 14 hivernages. Souvenez-vous, ce jour-là. Un nuage de poussière a enveloppé Mbissel.</i></p> <p><i>Mossane sœur de Ngor, se repose. C'est la fin de la nuit. Qui a choisi notre village et déposé sur son rivage Mossane ?</i></p>		
--	--	--	--	--	--