

## UN TIPUS D'ENUNCIACIÓ EN CONTEXT RITUAL: ELS CANTS DELS FUNERALS MOOSE (BURKINA FASO)

Alice Degorce<sup>1</sup>

*Centre d'études des mondes africaines (CEMAF)*

Les recerques al voltant de la paraula van començar a adquirir avenços teòrics i metodològics significatius a partir dels anys seixanta, quan es van desenvolupar paral·lelament l'*Ethnography of Speaking and Communication* als Estats Units, especialment fonamentada per Dell Hymes, John Gumperz i William Labov (Gumperz i Hymes 1964, Hymes 1962, Labov 1976), i l'Etnolingüística a França, gràcies als treballs de Geneviève Calame-Griaule (1970). Aquesta última va posar en primer terme la necessitat de considerar el context lingüístic i cultural per a la comprensió d'enunciats que per ells mateixos no poden revelar tot el seu sentit (*ibidem*). Més enllà d'aquest context que segueix sent a vegades massa global, els investigadors han anat interessant-se a poc a poc per la situació de l'enunciació, que té lloc dins la interacció entre receptors i emissors. Erwin Goffman insisteix així en la necessitat de descriure la situació interaccional dins la qual la paraula ha estat dita<sup>2</sup> (Goffman 1964) i Jean-Louis Siran preconitza una perspectiva similar que té en compte la «situació d'enunciació», basant-se en exemples extrets de l'estudi del discurs proverbial (Siran 1994: 110).

Si la necessitat de comprendre un enunciat indissociable del context i de l'acte de l'enunciació semblava estar-se imposant a partir d'aquell moment en el si de les

---

1 Aquest article sorgeix d'una tesi d'antropologia titulada «*Saluer la souffrance*». *Représentation des défunts et réseaux de relations dans les rites et les chants funéraires des Moose de l'Ouest (Burkina Faso)*, defensada el 2009 a l'École Pratique des Hautes Etudes i amb el suport d'una beca doctoral del Museu del Quai Branly (París) el 2007-2008. L'article ha estat traduït per Irma Estrada Hernández.

2 «La parole est socialement organisée, non seulement en terme de distribution des locuteurs et des registres linguistiques, mais aussi comme un petit système d'actions de face-à-face, mutuellement ratifiées et rituellement conduites.» (Goffman 1963: 148)

investigacions sobre la paraula, pocs treballs eixits d'aquests corrents de pensament van buscar adaptar aquestes reflexions a les circumstàncies particulars del ritu. La situació ritual, com a quelcom excepcional, sotmet l'acte lingüístic a unes exigències que li confereixen un estatus específic. Aquest article se centra així en un tipus de paraules que pertanyen al gènere anomenat pels *moose*<sup>3</sup> de Burkina Faso *kovr yula*, expressió que pot ser traduïda per «cants del *kovré*<sup>4</sup>» o «cants de funerals». Així, a més d'un context d'enunciació clarament associat a un ritu, el dels funerals, una altra particularitat d'aquest gènere oral resideix en el seu caràcter de cant.

Incorporar paraules als cants converteix el recurs en una forma específica de discurs, tot afegint la paraula a la categoria dels «verbal arts» (Bauman 2001). Més enllà d'un aspecte estètic, la forma cantada suposa una situació de comunicació particular i permet transmetre un contingut o un sentit que un altre mode de llenguatge no podria fer de la mateixa manera. Monique Brandily ens mostra, a partir de l'exemple dels cants satírics txadians, que: «Els cants satírics i les reaccions que provoquen il·lustren prou bé el fet que un mateix missatge, segons sigui dit o cantat, comporta en l'àmbit social conseqüències diferents o fins i tot oposades» (Brandily 2004: 305). I per tant: «Recórrer a la música és una mena de manipulació que permet expressar allò que no es podria dir en el llenguatge parlat quotidià sense que ho consideressin inconvenient» (*ibidem*: 308).

La distinció que es fa entre el llenguatge parlat i el cantat remet, per altra banda, a la necessitat d'estudiar de manera més global l'escenificació o *performance*, tal com afirma Paul Zumthor, quan fa la distinció entre allò parlat i allò cantat: «En el discurs parlat, la presència física del locutor s'atenua més o menys, tendeix a fondre's amb les circumstàncies. En el cant, en canvi, aquella presència s'afirma, reivindica la totalitat del seu espai. [...] És en relació a l'oposició entre parlat i cantat que defineixo el mode de l'escenificació» (Zumthor 1983: 177).

L'estudi dels cants funeraris dels *moose* de Burkina Faso ens duu, efectivament, doblement a la noció d'escenificació, que suposa alhora una situació d'interacció entre enunciadors i enunciataris (receptors) i una forma d'interacció entre aquest context específic, concret, i la vida quotidiana (Baumgardt i Bornand 2009, Kapchan 1995), a causa, d'una banda, de la situació ritual que caracteritza la seva enunciació i, d'altra banda, de la seva forma cantada. En aquest sentit, aquests cants enunciat per la mort d'un ancià o una anciana o al llarg dels segons funerals organitzats alguns mesos o, fins i tot, alguns anys més tard, responen *a priori* a una mena de doble codificació imposada

---

3 Els *moose* són més coneguts sota la denominació afrancesada «Mossi». El terme *moose* (*mòssé*), en singular *mo-aaga* (*mòdàgá*), reprèn la transcripció del *moore* (*mòdré*: llengua dels *Moore*) preconitzada per la Sous-commission nationale du *moore* de Ouagadougou (Nikiéma et Kinda 1997).

4 Vegeu més endavant una explicació detallada d'aquest terme.

pel context del ritu funerari i pel fet de ser cantat. Aquest article té l'objectiu d'interrogar-se sobre aquestes especificitats dels cants dels funerals, tot considerant la manera com els intèrprets, en tant que enunciadors d'un gènere oral, situen les seves pràctiques entre les restriccions i un cert marge de llibertat, podent-se pressuposar així inherents a aquests cants, a causa de la seva oralitat i de l'escenificació.

### *La paraula cantada dels ritus funeraris moose*

Els *moose* estan majoritàriament establerts al centre de Burkina Faso i constitueixen gairebé la meitat de la població del país. La seva llengua, el *moore*, està classificada generalment dins les llengües *gur* o «voltaiques»<sup>5</sup>, dins del subgrup *moore-dagbane-dagara*. El *moore* té diverses variants regionals marcades. Les principals són al centre i al sud, *lallweoogo*, *wubrweoogo*, *zundweoogo* o, simplement, «parlar del centre» (Zongo 2004: 33); a la regió de Koudougou, ciutat situada a 100 km al sud-oest de Ouagadougou, el *ta-ollende*; al nord, al Yatenga, el *yaadre*; i finalment, el *sāremde*, parlat a la regió oriental de Tenkodogo (Nikièma i Kinda 1997, Zongo 2004). Hi ha una comprensió recíproca entre els parlants de les diferents regions. Les recerques presentades aquí han tingut lloc essencialment a un poble situat entre Koudougou i Ouagadougou, els interlocutors del qual s'expressaven en un *moore* situat entre les parles d'aquestes dues ciutats.

Els cants d'aquest estudi han estat recollits durant els funerals organitzats en honor d'ancians o ancianes. Els ritus funeraris organitzats en un context de «tradició» o, en *moore*, de *rog-n-miki* (literalment: el que es troba naixent), són els que donen lloc a enunciacions de cants importants, principalment en l'àmbit de les vetllades, però també de manera simultània en l'execució d'actes rituals diürns. No obstant això, aquests no són organitzats en honor de tots els difunts; i l'edat, l'estatus social i les circumstàncies de la mort són determinants en la decisió de dur a terme els rituals o no. Per altra banda, com més avançada sigui l'edat i més elevat l'estatus social del difunt o la difunta, més importants seran la celebració i les escenificacions cantades.

Els noms de les diferents fases dels rituals estan formats al voltant del terme *kvvre* i del seu radical *kv-*, generalment traduït en francès com «funérailles» [funerals, en català], traducció que pot semblar reduccionista. A banda d'aquests noms d'etapes del procés ritual, el terme, en efecte, fa referència igualment a les persones o els objectes tocats per la mort (*kñum*): *kv-biisi*, els fills d'un mort, *kv-peoogo*, el cistell d'un difunt,

---

5 Entre cometes, el terme «voltaic» fa referència a les poblacions de l'àrea lingüística «voltaica», i no pas als habitants de l'antiga colònia francesa Haute-Volta (Cf. sobretot Cartry 1996: 254, nota 4).

on es reuneixen els seus objectes personals, que seran tornats als seus familiars paterns i que esdevindran suport simbòlic del seu esperit després de la defunció, o fins i tot *kv-roogo*, la casa on s'ha deixat el cos del difunt i al voltant de la qual tindran lloc la major part dels rituals. Per altra banda, segons les diferents denominacions de les fases dels funerals<sup>6</sup>, el *kvore* és en primer lloc «difícil» o «amarg» (*kv-toogo*), abans de ser «d'alegria» (*kv-landgo*) o el motiu d'algunes formes de sacrifici (*kv-leesgo*) i, finalment, alguna cosa «sortida» (*kv-yiibu*), que s'ha «fet sortir» (*kv-yiisgu*), o altrament dit, que d'alguna manera es vol evacuar. El *kvore* es posa així de manifest pròxim al *lua* dels veïns kassena, a través del qual, «a manca de poder donar-ne una traducció, direm que, per l'ús que hom en fa, aquest terme evoca la idea d'alguna cosa deixada per la mort, una resta de la mort» (Liberski-Bagnoud 1989: ix).

Anomenat *kv-toogo*, expressió que podria ser traduïda per «*kvore* del patiment» o «*kvore* amarg», la primera part dels ritus és en efecte aquella que segueix immediatament la defunció, i la que inclou el conjunt dels ritus d'inhumació. Després d'un període de dol relativament llarg, sovint d'alguns anys, i la durada del qual està determinada en realitat per la capacitat financera que les famílies dels difunts tenen per afrontar el cost dels funerals, s'organitzen nous ritus. Per a un home es divideixen en dues fases, que tenen lloc, generalment, l'una a continuació de l'altra. La primera s'anomena *kv-landgo*, expressió traduïda aquí per «*kvore* d'alegria» segons les declaracions dels meus interlocutors sobre el terreny. *Landre* significaria segons ells «se réjouir» en francès [alegrar-se, en català], cosa que no confirmen els treballs dels lingüistes<sup>7</sup> però que, des d'un punt de vista empíric, correspon a un conjunt de comportaments, de crits, de gestos, de cants, de danses, associades a aquesta part dels rituals, que obliga els seus protagonistes a ostentar una actitud festiva. El «*kvore* d'alegria» és en efecte una seqüència del ritu que ha de manifestar la grandesa del mort, la qual és traduïda per l'atmosfera de festa que es desprèn de l'ambient general, però també especialment per la importància dels sacrificis oferts pels fills dels difunts i pels seus gendres. La forma d'aquests sacrificis, durant els quals es talla el coll de la víctima, atorga també el nom de *kv-leesgo*<sup>8</sup> a aquests ritus. La segona part es fa a continuació, i el seu nom és *kv-yiibu* (sortir el *kvore*) o *kv-yiisgu* (fer sortir el *kvore*). Consisteix en el cessament del dol dels fills dels difunts i dels vidus o vídues, i marca simultàniament la partida del mort al més enllà.

6 Aquests són els que em van ser apuntats al lloc de la meva investigació. No obstant això, difereixen d'una regió a una altra.

7 Alexandre (1953), Canu (1976), Nikièma i Kinda (1997), Zongo (2004).

8 *Leesgo* és en efecte derivat del verb *leese*, que designa el fet d'introduir el cap de la víctima, per exemple entre les ales d'una au de corral, per tal d'agafar el seu coll per escanyar-lo.

El terme *kvore* s'utilitza per designar el conjunt dels segons funerals d'una dona: encara que les diferents etapes rituals executades per a un home es retrobin en els ritus femenins, la seva designació no es refereix necessàriament al conjunt de les denominacions esmentades anteriorment. Els funerals de les dones comporten en canvi una última etapa específica que té a veure amb el retorn de l'esperit de la difunta al seu llinatge d'origen. Aquesta fase és anomenada *kv-peoogo*, expressió formada de nou amb el radical *kv-* (*kvore*) i el substantiu *peoogo* (cistell), que designa aquí una gran cistella dins la qual es reuneixen els seus objectes personals i diversos regals de diners o de nous de cola, i que està considerada el suport del seu esperit que es retorna a «casa seva».

Les vetllades funeràries constitueixen el principal lloc d'enunciació dels cants destinats al ritu, anomenats en *moore* «*kvor yula*» (cants del *kvore*). S'organitzen després dels ritus d'inhumació del «*kvore* del patiment», normalment durant quatre nits per a una dona i tres nits per a un home. No obstant això, a l'hora de la veritat aquesta durada es pot allargar o escurçar segons els mitjans de la família i la importància social del difunt o difunta. A continuació, les vetllades es reprenen quatre nits abans de l'organització dels segons funerals (*kvore*) d'una dona, i al vespre del «*kvore* d'alegria» d'un home fins al dia abans de la «sortida del seu *kvore*», que suposa de nou tres nits més. Aquí encara, el nombre de vetllades pot ser més o menys conseqüent. A banda d'aquestes vetllades, alguns cants poden ser enunciatos de dia, de manera simultània a les seqüències rituals que marquen concretament l'evolució del dol i la transformació dels difunts en ancestres (Degorce 2009). L'execució d'aquests cants respon, en la majoria dels casos, als mateixos codis i a les mateixes posades en escena que els cants de les vetllades, però sense donar lloc a l'enunciació d'una paraula tan prolixa com la que es canta en el context nocturn de les vetllades. No detallaré, però, aquestes escenificacions en aquest article. Els elements comuns entre aquests dos tipus d'escenificacions, les que marquen el gènere *kvor yula* (cants del *kvore*), recorden a l'auditori el context ritual dins del qual aquests cants són enunciatos.

### *Els elements d'un discurs ritual*

L'enunciació dels cants del *kvore* respon a unes regles i a una estructura que contribueixen a atorgar a aquest gènere oral l'estatus de discurs associat al context ritual i, a canvi, a construir l'especificitat del ritu funerari. Entre aquests elements es troben d'una banda els que caracteritzen l'escenificació i la situació d'interlocució creada entre els intèrprets i els seus oients al voltant del discurs cantat; i, de l'altra, els que suposen l'especificitat del contingut semàntic d'aquestes paraules.

### *Els intèrprets*

El primer d'aquests elements que condiona i dóna significat a la situació d'enunciació ritual fa referència als intèrprets dels cants. Les nores dels difunts o difuntes, anomenades *bi-pagba* (dones dels fills) en *moore*, comencen sistemàticament els recitals dels cants del *kuore*, i especialment en els casos de les vetllades funeràries. S'instal·len al centre del pati del difunt o davant de casa seva, segons l'espai disponible, i estenen a terra unes mantes sobre les quals posen els seus instruments. Una solista llança un cant amb el suport d'una acompanyant que fa vocalitzacions com a fons sonor, i diverses parelles de dones cantants poden així anar-se succeint. La resta de l'auditori els respon constituint un cor que reprèn les tornades llançades per les solistes. Aquest cor és constituït, doncs, per la major part de les persones que assisteixen a la vetllada, generalment les altres nores dels difunts o joves del llinatge, nois o noies, que dansen en fila índia al voltant de les cantants i dels músics. Durant la nit, les nores dels difunts poden ser reemplaçades per altres cantants, homes o dones indiferentment, o per grups de música reconeguts pel seu talent. Si els funerals són importants, aquests grups de música poden tocar igualment al voltant del pati alhora que tenen lloc els cants a l'interior de la casa. No obstant això, una regla imposada al conjunt de tots aquests intèrprets és que l'última vetllada funerària, la que precedeix els ritus del cessament del dol, dura fins l'arribada del dia següent.

Els estudis fets per Dana Rappoport sobre els rituals dels toraja d'Indonèsia clarifiquen el sentit que es dóna a l'efervescència sonora que té lloc a les vetllades, en particular quan diversos grups i músics actuen alhora a l'interior i a l'exterior del pati dels difunts. La intensitat sonora que sorgeix d'aquestes escenificacions incrementa efectivament el prestigi social del llinatge organitzador del ritu (1999: 155). Però igualment, l'autora estableix un apropament entre aquest tipus d'escenificacions tan sonores, i fins i tot demostratives, i unes ofrenes que es fan als difunts al mateix temps: «les músiques juxtaposades<sup>9</sup> es constitueixen com a ofrenes musicals, ofertes simultàniament. Així, la música entra en l'economia del ritual» (1999 160). L'efervescència musical dels funerals *moose* és, segons el discurs comú, adreçada als ancestres. Altrament dit, considerats sota aquest punt de vista, formant part de les ofrenes i dels intercanvis rituals amb el difunt i, doncs, com a integrants del procés de separació del mort negociat al llarg de tots els

---

9 L'article d'on s'ha extret aquesta citació tracta de les juxtaposicions de músiques dins un mateix lloc i un mateix moment, per diversos conjunts musicals cantant de manera independent els uns dels altres, i creant així una intensitat sonora completament particular (Rappoport 1999), i el principi de les vetllades funeràries *moose* més importants, en què diversos grups de cantants, independentment del sexe, poden tocar simultàniament, fet que sembla proper al que s'explica en aquest article.

ritus funeraris, els cants oferts al difunt tindrien d'aquesta manera el mateix objectiu que les ofrenes «materials» del «*kvore* d'alegria»: el de preparar per al viatge *post mortem* i el de demostrar-ne la importància.

El fet que algunes dones comencin sistemàticament aquests recitals i siguin, ja ho veurem, les úniques músiques de certs tipus de tambors associats a les vetllades i al dol, agafa sentit en aquest context. Efectivament, de manera general està prohibit que les dones matin un animal, particularment no poden escanyar un pollastre o qualsevol altra bèstia sacrificable. Les dones no fan dons als difunts als funerals, ni animals, ni materials, i els seus *kvor yula* (cants del *kvore*) bé podrien constituir una ofrena femenina, complementària a la dels homes, i permesa per aquest rol ritual particular que els és atribuït a les vetllades de cants.

#### *La música i els seus instruments*

Els principals instruments de música de les cantants són unes mitges carbasses invertides, les quals piquen amb les mans, i uns tambors d'aigua anomenats *ko-libri* (literalment: aigua-cobrir). A aquests instruments, en ocasions, se n'hi poden afegir d'altres (sonalls, tambors d'aixella, carbasses envoltades amb cauris, per exemple) segons les especialitzacions musicals dels intèrprets. El tambor d'aigua *ko-libri* té un estatus particular en aquest context, i constitueix un element totalment indicador del context funerari i de l'evolució del procés de dol.

Els tambors d'aigua estan fets amb un gran recipient d'argila, o una gran carbassa tallada en dos dins la qual es posa aigua. Després es posa a l'interior una altra meitat de carbassa capgirada, més petita, que es colpeja amb un cullerot, i d'aquí el nom *ko-libri* (aigua-cobrir) d'aquest instrument. Aquests tambors d'aigua normalment estan reservats a les dones: només alguns nois, generalment els nebots uterins de les dones dels cantants, poden tocar-los de manera eventual amb elles durant les vetllades, però els d'edat més madura no poden tocar-los. D'altra banda, només són utilitzats per acompanyar els cants dels funerals, amb alguns límits, i tocar-los està estrictament prohibit fora d'aquests ritus.

El so del tambor d'aigua efectivament, ha de sentir-se només a partir de la comprovació i l'anunci de la mort i fins al cessament del dol. Diverses prohibicions (*kisgu*) en reglamenten l'ús, i si els cants i les danses es perllonguen alguns dies després del cessament del dol, com és freqüent durant els funerals dels ancians o ancianes, el *ko-libri* (tambor d'aigua), malgrat tot, no es tocarà després que els orfes i els cònjuges en vida es

considerin fora del dol<sup>10</sup>. Segons una de les meves interlocutores, la relació entre l'ús del tambor d'aigua i el procés de dol en curs és tan pronunciada que es diu que «el *ko-libri* (tambor d'aigua) manté el *kovre*». Finalment, el toc dels tambors d'aigua està envoltat d'una gran tensió: si els músics no aconsegueixen harmonitzar-ne el ritme, elles hi veuran l'anunci d'una defunció propera, destacant novament els lligams de l'instrument amb la mort.

*Els indicadors del discurs ritual*

Les cantants o els cantants generalment comencen els seus recitals amb cants que poden ser qualificats de «cants introductoris» o de «cants d'obertura». Aquests estan compostos d'una tornada que convida l'auditori a unir-se als cants i a les danses, com ara el següent:

*Maan-y la ra yees-y ye*  
*Maan-y la ra yees-y ye*  
*Yee yaa bõe na n maan yāmba ?*  
*Būmb pa na n maan ye*

Feu i no temeu per res  
 Feu i no temeu per res  
 Què us passarà?  
 Res no us passarà

O fins i tot demanant permís per cantar als més grans d'un llinatge endolat, anomenats a la tornada següent com a «gent de l'hangar», fent relació amb un petit refugi erigit davant del pati d'un difunt des d'on es dirigeix el desenvolupament dels funerals:

*Kabr yee zāande dāmba woo*  
*M na n yāb mam ba e*  
*Kabr yee e e a e*  
*M kota weere*  
*N yāb mam ba ne m ma woo*

---

10 Si les músiques i els cants han de continuar, els tambors d'aigua són reemplaçats, per exemple, per bidons de plàstic colpejats amb bastons.

Perdoneu gent de l'hangar oh  
 Jo ploraré «pare meu» eh  
 Perdoneu yeh eh ah eh  
 Jo demano el lloc [el permís]  
 Per plorar al meu pare i la meva mare, oh

Els cants del *kovre* cantats en el context de les vetllades donen lloc, per altra banda, a llargues parts de solos dels intèrprets, en els quals es tornen particularment prolixos, contradient d'alguna manera les regles lingüístiques *moose*, on generalment la paraula ha de ser retinguda i controlada (Kaboré 1993). Conscients d'aquest caràcter excessiu, els intèrprets<sup>11</sup> recorren a fórmules particulars:

*Yet m bee noor zāng yee*  
*M noor yōnog snga p̄nd yee*  
*M snga p̄nd t' m gomd t' m paoode yee*  
*Mam kōn zoe m noor yānd ye*  
*M ba n dog m ne gomd yoo, kato !*

Es diu que tinc una gran boca  
 Aquesta meva boca va començar d'hora  
 Vaig començar a parlar d'hora, quan era petita  
 No tindrè vergonya de la meva boca  
 [és] el meu pare qui m'ha fet néixer amb la paraula!

Aquests versos s'utilitzen durant una llarga part, cantada per una noia fent un solo; però recollits d'una manera gairebé idèntica en altres vetllades i juntament amb altres intèrprets, permeten d'alguna manera que la cantant posi en evidència la seva consciència d'anar més enllà de les normes lingüístiques quotidianes i d'entrar en un altre tipus de discurs. La seva introducció planteja així una de les característiques del gènere que constitueixen els *kovr yula* (cants del *kovre*), que empeny les cantants i els cantants a la loquacitat prescrita pel ritu i que els fa transgredir la norma lingüística quotidiana, i que ve a reforçar l'estatus particular de paraula cantada «ritual» dels *kovr yula* (cants del *kovre*), fet lligat alhora al seu context d'enunciació i a la seva forma.

Aquests elements diferencials de l'escenificació permeten doncs, situar els cants del *kovre* en el seu context d'enunciació ritual, marcats alhora per la identitat social dels

---

11 Aquest tipus de fórmula, de recurs, s'utilitza sobretot en els recitals femenins.

seus intèrprets, per instruments específics i per indicadors lingüístics del discurs social. Davant d'aquests elements fixos i inherents a la situació ritual, en què destaquen l'oralitat i el cant, aquest gènere permet als seus intèrprets la introducció d'una certa llibertat en les paraules, que finalment resulta igualment necessària per al desenvolupament del procés del dol.

### *Escenificacions entre ritualitat i creativitat*

La manera com estan compostos els cants del *kvore* dóna efectivament una nova perspectiva a l'hora de situar aquest gènere oral entre la rigidesa i la creativitat. D'una banda, les tornades llançades per les solistes i repeses pel cor estan compostes d'elements orals o de versos recurrents, que es poden trobar d'una manera molt semblant d'una vetllada a una altra. De l'altra, les cantants i els cantants introdueixen a les parts de solo que intercalen amb aquestes tornades alguns elements que donen a cada cant i a cada vetllada la seva especificitat; elements en gran mesura dictats per la situació de l'enunciació, la identitat del difunt o difunta i la de l'auditori de cada escenificació.

Els temes dels cants del *kvore* són d'ordres diferents. Durant una mateixa vetllada, després dels habituals cants d'obertura, es poden escoltar tornades que parlen de la mort o de la desaparició d'una persona, del respecte a la tradició, dels lligams intergeneracionals, però també cants humorístics (per exemple, caricaturitzant una dona odiada pel seu marit en un matrimoni poligàmic), peces que animen els músics o que inciten l'auditori a integrar-se als cants i a les danses, que tracten de relacions amoroses o que adverteixen dels embarassos precoços... Les temàtiques abordades poden anar des de registres lligats a la mort i a la seva gravetat, o del respecte a la tradició i als més vells, fins a altres de més lleugers i menys esperats en aquest context funerari, lligats a problemàtiques de la vida quotidiana.

En la seva composició, els cants fan referència d'una manera relativament complexa a la literatura oral *moaga*, particularment en les parts de solo dels intèrprets. Una tornada, per exemple, pot estar formada al voltant d'un proverbi, o poden fer-se imitacions de cançons populars o fins i tot de repertoris orals cristians, encara que el ritu s'inscriui profundament en el *rog-n-miki* («la tradició», el que un troba en néixer). Els dos exemples següents, que formaven part de solos, corresponen en primer lloc a una cançó del cantant Jean-Claude Bamogo, molt conegut dels burkinabesos, i després, en segon lloc, a uns versos d'un cant protestant evangèlic, malgrat que el seu intèrpret no s'hagi convertit a aquesta religió, que conclouen una llarga part de solo transcrita directament:

*Kelga tv m ra wa wom tōnd bindamē tēnga rāmba e*  
*Ti bāmb kolg n ges d yaado tēnga rāmba*  
*Mik Wēnd na n pa kong m yaooog ye*

Escolteu, vaig sentir que estem malalts, gent del poble eh  
 Ells no s'han apropiat a buscar tombes, gent del poble  
 Així que Wēnde no va traçar la meva tomba sobre el sòl

*Mam da menmame, mam da menmame (bis)*  
*T'a Sug Sōng yāa maam n tar n wa*  
*Pvusa barka, mam pvus barka (bis)*

Em vaig desviar, em vaig desviar (bis)  
 El Bon Esperit em va veure i em va tornar  
 Moltes gràcies, ho agraeixo molt (bis)

D'altra banda, les formes pròpies dels cants del *kvore* entren en la composició de la part dels solistes. Aquestes són construïdes generalment segons un model que atribueix als difunts qualitats associades al seu estatus d'ancià (o anciana) o de futur ancestre, lloant-ne els mèrits:

*Nin-kēem sōng menma Moogo*  
 Un bon ancià ha desaparegut del *Moogo*<sup>12</sup>  
*Bool n sagl menma Moogo*  
 «Anomena i aconsella» ha desaparegut del *Moogo*

Per últim, un dels principals components dels solos dels cants del *kvore* consisteix en l'enunciació de lemes, divises, malnoms atribuïts a les persones. Aquests lemes són majoritàriament del llinatge (*soanda*), però poden ser també personals (*zab-yvya*: «noms de guerra») dels difunts mateixos, dels seus cònjuges o parents, de cantants o d'altres participants a la vetllada. L'acte pel qual aquests lemes s'enuncien es diu *saaglge* en *moore*, terme que podria ser traduït com a «lloar» o «elogiar algú». En els cants del *kvore*, el fet d'enunciar els lemes d'un llinatge o d'una persona té una funció clarament d'interpel·lació, i l'elecció dels diversos enunciat ve imposat directament

---

<sup>12</sup> El terme *Moogo* podria ser traduït per «món». Es relaciona més precisament amb el territori dels *moose* (Izard 1992).

per la identitat dels participants en els ritus i les vetllades. Aquests també poden ser interpel·lats pels seus noms. Però aquesta manera d'adreçar-se a l'auditori no té el mateix valor que la interpel·lació a través dels lemes del llinatge o individuals, els quals són considerats dins d'un nivell de llenguatge més elaborat i complex, pròxim al discurs proverbial, amb metàfores i al·lusions emprades especialment. La seva enunciació evidència el domini de la literatura oral i la coneixença de la història local dels intèrprets. A més a més, el fet d'introduir aquests lemes en els cants de les vetlles i d'enunciar-los públicament permet als cantants recordar als descendents del difunt els valors personals o de llinatge en relació amb els quals aquest es situava, i que tothom havia també de verbalitzar, projectant-los en certa manera sobre ells mitjançant l'acte performatiu que constitueix el mateix fet d'enunciar-los (Bornand 2006). Els versos següents estan extrets d'una vetllada funerària en honor d'una anciana. En la seva part de solo, una de les seves nores interpel·la el llinatge patern de la dona que l'acompanya en el seu cant (segona veu), un llinatge de ferrers. En fer-ho, no solament recorda els orígens i els valors fundadors del llinatge, sinó també les aliances matrimonials de la família de l'anciana morta, que han de mantenir-les en el dol i en el marc dels funerals:

*Yaa sāab yaaba Baagr yee Moogo*  
*Yaa Baag wāk n rond samde woo o*  
*A Zugdē tv m waat beoogo*  
*Pvg-nongre boond kudgu*

És l'avi dels ferrers «Allibereu-lo *Moogo*»  
 És el «Desmuntar l'aixada i pagar el deute», oh oh  
 «Respira, arribaré demà»  
 L'estimada dona reclama el forn

L'enunciació dels lemes provoca infal·liblement reaccions entre els participants de les vetllades: n'hi ha que saluden els cantants, que els donen les gràcies, que criden, que ballen més intensament... D'alguna manera, el fet d'introduir lemes en un cant és per als cantants una forma de reprendre la vetllada i d'estimular l'auditori: els cantants i les cantants contribueixen així a crear l'atmosfera festiva que hi ha d'haver a les vetllades per tal de, com hem vist, constituir el que podem considerar com una mena d'ofrena sonora als difunts destinada a acompanyar-los cap al més enllà; però també una manera de donar-ne a conèixer la importància davant dels ancestres i dels vius.

Aquesta creativitat que es permet en els *koor yula* (cants del *koore*) roman doncs molt codificada, i la composició dels solos dels intèrprets està basada en les referèn-

cies a la literatura oral o a les formulacions conegudes que extreuen, en certa manera, segons els imperatius de la situació de l'escenificació, apropant-se amb això al principi de la dicció a base de fórmules (Parry 1928, Lord 1960, Casajus 2005)<sup>13</sup>, basada en automatismes memorístics. Les parts més lliures dels cants, doncs, no estan formades completament sobre la base de la improvisació «del moment», com es podria imaginar. La seva qualitat és jutjada més aviat per la capacitat dels i de les cantants d'extreure, d'enriquir-se, dels repertoris orals coneguts, i d'harmonitzar els versos entre ells.

### *Cantar... per al mort ?*

La situació de comunicació específica en aquestes escenificacions cantades dels funerals *moose* mereix ser tractada altre cop. La qüestió que es planteja aquí és efectivament la següent: en el fons, per a qui es canta? A qui s'adrecen aquests cants? Alguns elements citats aquí ja han permès fer un esbós de resposta. Els primers enunciataris són, en efecte, els morts que ja s'han trobat amb els ancestres i que han d'acollir aquest nou difunt entre ells. Encara que en la majoria dels casos el sacrifici constitueixi la forma de comunicació principal amb els ancestres, l'efervescència musical dels funerals pot semblar una forma de do sonor, paral·lelament als dons materials o sacrificials, cosa que permet en certa mesura destacar aquesta altra manera d'adreçar-se als ancestres. Aquesta nova manera d'adreçar-s'hi demostra, doncs, el fet que l'enunciació dels cants funeraris està destinada també als actors que no estan físicament presents en el lloc de l'esdeveniment.

El mort és també, encara que de manera menys directa, destinatari dels cants. Tot i que aquests no s'adrecen obertament a ell, i malgrat que ell és generalment citat en el seu contingut en tercera persona del singular (i no tractant-lo de tu ni de vostè), el conjunt dels funerals està orquestrat evidentment al voltant d'aquesta persona, en tant que ritu de pas que permetrà fer-ne un ancestre. Un dels objectius dels cants funeraris és efectivament donar suport al procés de dol que aspira a transformar un ancià viu en un ancestre, i de donar ja un esbós de la seva representació, una nova imatge (Degorce 2009): els cants del *kyore* estan, per tant, formats per referències a aquest nou estatus i al viatge que el mort ha començat per tal de retrobar-se amb els seus pares.

Els vius són finalment el tercer tipus de destinataris d'aquestes enunciacions de cants funeraris, i els cantants interaccionen directament amb ells durant l'escenificació.

---

13 «La dicció a base de fórmules és un art memorístic: les fórmules estan fetes de mots, d'expressions, d'esquemes rítmics, sintàctics o fònics que el recitador ha après a introduir, de mica en mica, en moments fixos del vers.» (Casajus 2005 : 63)

Malgrat tot, els que no assisteixen a la vetllada també poden ser interpel·lats, com en aquests versos en què el cantant parla del seu propi avi:

*A Tāmbi bee a zakē wā*

*La a sē gōee a womda tōnd sēn zǎ n gomd kaanē wā*

Tambi és al seu pati

Però encara que dorm ens sent mentre estem asseguts i parlant aquí

L'evocació de Tambi pel cantant queda lluny d'ésser un acte anodí, ja que es tracta precisament del seu avi matern, mitjançant el qual ell està directament emparentat al llinatge del difunt per al qual canta. Aquests versos s'inscriuen així en la línia dels actes de lloança citats anteriorment, en què una de les funcions és justament recordar els lligams i les aliances entre els llinatges i els participants a les vetllades. L'evocació de Tambi, l'avantpassat comú, suscita així una interacció directa amb els participants de les vetllades i una reacció similar per part de l'auditori, que crida, s'apropa a participar millor en el cor, dóna les gràcies al cantant, o eventualment per part dels músics i les músiques, que poden intensificar el tempo per agrair al solista aquesta evocació. La dimensió no verbal de les escenificacions, constituïda per les músiques, les danses, els gestos o, de manera més general, les reaccions corporals dels participants davant de les interpel·lacions dels cantants, resulta ser efectivament preponderant per a la col·locació d'aquestes veritables situacions de comunicació tripartides entre els intèrprets dels cants, els vius i els morts.

Aquestes consideracions ens remetien als primers escrits antropològics que tractaven l'enunciació en situació ritual. En la seva tesi inacabada sobre la pregària, Marcel Mauss posa en evidència la importància dels actes lingüístics en situació ritual, dins dels quals classifica la pregària, distingint-la dels ritus manuals:

Cal dividir el conjunt dels ritus religiosos en dos grans ordres: els uns són manuals, els altres orals. Els primers consisteixen en moviments del cos i en desplaçaments d'objectes, els altres en locucions rituals. Es concep la paraula com quelcom que té un poder d'expressió diferent del gest, i que com que no està feta de cap mena de maniobra, sinó de simples mots, la seva eficàcia no pot tenir les mateixes causes. La pregària és, evidentment, un ritu oral. (Mauss 1968)

Mauss, no obstant això, matisa el seu discurs en les línies següents, tot reconeixent que existeixen «casos incerts, la classificació dels quals a vegades es fa difícil»,

casos que detalla à propòsit de la pregària (*ibídem*). Al «Final» de *L'Homme nu*, Claude Lévi-Strauss s'interroga igualment sobre l'estatus de la paraula en aquesta situació particular. Hi defineix el ritual com l'articulació de paraules, de gestos i d'objectes manipulats, recuperant el lligam entre aquestes tres dimensions que Marcel Mauss havia posat en evidència: «Direm que el ritual consisteix en paraules dites, gestos fets, objectes manipulats independentment de qualsevol glossa o exegesi permesa o induïda per aquestes tres menes d'activitats» (Lévi-Strauss 1971: 600). La relació entre allò verbal i allò no verbal queda clarament establerta, i l'enunciació dels cants funeraris *moose* necessita que aquestes dimensions diferents siguin explorades en les seves relacions les unes amb les altres, des de la perspectiva d'un estudi de l'escenificació ritual que constitueixen.

Juntament amb aquests elements que caracteritzen la situació d'enunciació dels cants, els lligams s'han de produir de manera infal·lible amb el seu contingut semàntic. Participant al procés ritual i a la transformació dels difunts en ancestres, els cantants tracten la mort directament en alguna de les seves tornades. De manera general, tot el contingut de les lletres dels cants de les vetllades està directament o indirectament dedicat a donar suport al desenvolupament dels funerals, a transformar la representació del mort i a dirigir els vius al cessament del dol. Diversos estudis sobre els cants funeraris africans n'han demostrat l'abast de denúncia (Calame-Griaule 1990, Vangu Ngimbi 1997) o de moralització (Dupire 1999), que la paraula quotidiana no hauria pogut vehicular. Si certs cants de funerals *moose* poden vehicular missatges d'aquest tipus de manera més o menys indirecta, la paraula cantada sembla ocupar-se igualment d'altres funcions. Totalment integrada al ritual, és «eficaç» per damunt de tot, de la mateixa manera que els gestos rituals, i constitueix en aquest sentit un mitjà per conduir la situació conferida per la mort i el dol en la seva dimensió pragmàtica. Els cants són l'ocasió de fer un discurs sobre la mort i els difunts, que participa en el procés de dol. Aquest discurs, ja que tracta de la mort i del dol, temes molt delicats, ha de passar pel cant, però també per la situació ritual.

*A manera de conclusió: una superposició de marcs d'excepció per tal de tractar la mort*

El fet de cantar apareix efectivament com una manera d'introduir la paraula en un procés ritual relativament tens i de tractar un tema tan sensible com el de la mort. D'alguna manera dos marcs d'excepció, que donen aquesta forma tan particular a aquestes paraules, es superposen per tal de permetre tractar la mort. El primer està constituït per la forma cantada que es dóna a aquesta paraula, i que en permet l'enunciació d'una

manera menys brusca que en el llenguatge quotidià. Després el context ritual, que més que un simple lloc d'enunciació atorga al gènere dels *koor yula* (cants del *koore*) les diferents prescripcions de les quals són objecte, a través del desenvolupament de les escenificacions, els instruments utilitzats tals com el tambor d'aigua *ko-libri*, o fins i tot els enunciats indicadors dels discurs ritual.

No obstant això, tot i que el ritu podria estar pensat com un espai exigent i amb límits de llibertat de llenguatge, en el cas d'aquests funerals, per contra, semblen fer possibles aquests espais de paraules, que són les vetllades funeràries, que permeten als intèrprets dels cants del *koore* desenvolupar una certa creativitat. Per descomptat que aquesta creativitat segueix unes regles molt precises, però sembla respondre a un imperatiu que vol que, igual que el procés ritual permet als vius que retornin a la vida i a la quotidianitat després de la mort d'algú proper amb el cessament del dol, els cants s'han de situar en la tensió entre les restriccions lligades al ritual i les possibilitats de creativitat ofertes per aquesta mateixa enunciació ritual per tal de permetre l'avenç i després la sortida del procés de dol. Aquests versos d'un cantant, al qual deixarem les últimes paraules, semblen indicar-nos així que aquestes possibilitats creatives no són incòmodes o molestes dins el ritu, sinó ben el contrari:

*Sã yaa ne maam nananda*  
*Waooga yaa yula*  
*Korg boabdga yaa yula*

En el que es refereix ara  
 [la meva] alforja torna a ser plena de cants  
 [la meva] bossa que penja torna a ser plena de cants

### *Bibliografia*

- ALEXANDRE, R. P. (1953). *La langue moré*, Dakar, Mémoires de l'IFAN, 34, 2 vol.  
 BAUMAN, R. (2001). «Verbal Art as Performance», a A. Duranti (ed.), *Linguistic Anthropology: a Reader*, Malden, MA Oxford GB, Blackwell Publishers. (1a. ed., *American Anthropologist*, 81(4), 773-790, 1975).

- BORNAND, S. i BAUMGARDT, U. (eds.) (2009). *Autour de la performance. Cahiers de littérature orale*, 65.
- BORNAND, S. (2006). «De l'éloge du nom chez les Zarma du Niger», *Cahiers de Littérature Orale*, 59-60, 131-164.
- BRANDILY, M. (2004). «Dire ou chanter? L'exemple du Tibesti (Tchad)», *L'Homme*, 171-172, *Musique et anthropologie*, 303-312.
- CALAME-GRIAULE, G. (1970). «Pour une ethnolinguistique des littératures orales africaines», *Langage (L'ethnolinguistique)*, 18, 22-47.
- 1990 «“Prends ta houe mon frère”. Chants funéraires dogon», *Cahiers de littérature orale (Chanter la mort)*, 27, 77-88.
- CANU, G. (1976). *La langue mò:re. Dialecte de Ouagadougou (Haute-Volta). Description synchronique*, Paris: SELAF Langues et civilisations à tradition orale, 16.
- CARTRY, M. (1996). «La dette sacrificielle du meurtrier dans les sociétés des bassins des Volta, d'après quelques récits d'administrateurs-ethnologues», *Systèmes de Pensée en Afrique Noire, Destins de meurtriers*, Cahier 14, 251-304.
- CASAJUS, D. (2005). «Retour sur le dossier H», a U. Baumgardt i J. Derive (eds.), *Paroles Nomades. Ecrits d'ethnolinguistique africaine. En hommage à Christiane Seydou*, Paris, Karthala, 47-70.
- DEGORCE, A. (2009). «Saluer la souffrance». *Représentation des défunts et réseaux de relations dans les rites et les chants funéraires des Moose de l'Ouest (Burkina Faso)*, tesi doctoral de 3r. cicle, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes (2 vol. + 1 CD-Rom).
- DUPIRE, M. (1999). «Une morale féminine? Chants funéraires sereer ndut (Sénégal)», a D. Jonckers, R. Carré i M. Cl. Dafrè (eds.), *Femmes plurielles. Les représentations des femmes: discours, normes et conduites*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 151-161.
- GOFFMAN, E. (1964). «The Neglected Situation», *American anthropologist*, 66, 133-136.
- J. GUMPERZ, J. i HYMES, D. (1964). *The Ethnography of Communication*, número especial de *The American Anthropologist*, núm. 66, part. 2, 1-29.
- HYMES, D. (1962). «The Ethnography of Speaking», a T. Gladwin i W. C. Sturtevant (eds.), *Anthropology and human behavior*, Washington DC, The Anthropological Society of Washington.
- IZARD, M. (1992). *L'Odysée du pouvoir: un royaume africain: état, société, destin individuel*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales (Recherches d'histoire et de sciences sociales), 53.
- KABORÉ, O. (1993). *Les oiseaux s'ébattent: chansons enfantines au Burkina-Faso*, Paris, L'Harmattan.

- KAPCHAN, D. A. (1995). «Performance», *The Journal of American Folklore*, vol. 108, núm. 430, 479-508.
- LABOV, W. (1976). *Sociolinguistique*, París, Editions de Minuit.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1971). *Mythologiques. L'homme nu*, París, Plon.
- LIBERSKI, D. (1989). «Présentation», a D. Liberski (ed.), *Le deuil et ses rites I, Systèmes de pensée en Afrique Noire*, cahier 9, París, EPHE-CNRS.
- LORD, A. (1960). *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- MAUSS, M. (1968). «La prière et les rites oraux», *Œuvres*, I, París, Editions de Minuit, 357-600.
- NIKIÉMA, N. i KINDA, J. (1997). *Dictionnaire orthographique du moore*, Ouagadougou, sous-commission nationale du moore.
- PARY, M. (1928). *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, Les Belles Lettres.
- RAPPOPORT, D. (1999). «Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible», *L'Homme*, 152, 143-162.
- SIRAN, J.-L. (1994). «Les énoncés ne sont pas des choses, mais des événements», *Journal des anthropologues*, 57-58, 107-117.
- VANGU NGIMBI, I. (1997). *Jeunesse, funérailles et contestation socio-politique en Afrique: le cas de l'ex-Zaïre*, París, L'Harmattan (Collection Sociétés africaines et diaspora).
- ZONGO, B. (2004). *Parlons mooré. Langue et culture des mosis, Burkina Faso*, París, L'Harmattan.
- ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil.

Un tipus d'enunciació en context ritual: els cants dels funerals moose (Burkina Faso)  
 Speech acts in a ritual context: The funeral chants of the Moose (Burkina Faso)

Alice Degorce

### Resum

L'objectiu d'aquest treball és oferir una anàlisi de les condicions d'enunciació de la paraula en un context particular, el dels rituals, i després d'una forma més específica, el

de les cançons. A partir de l'exemple dels cants fúnebres dels moose de Burkina Faso, ens agradaria plantejar la qüestió de què fa específics aquest ritual i el discurs cantat, tant des de l'estudi de les seves performances i dels seus continguts semàntics. Les pràctiques dels cantants se situa a mig camí entre el que són les limitacions imposades pel ritu i les possibilitats de creativitat atorgat pel context ritual mateix, la qual cosa fa que aquests discursos puguin contribuir al procés de funeral i al progrés del dol.

**Paraules clau:** enunciació, cants de rituals funeraris, moose

*Abstract*

This article analyzes the conditions for speech acts in a particular context, that of ritual, and for a specific form, that of song. The example of the funeral chants of the Moose of Burkina Faso allows us to pose the question of what makes this ritual and sung discourse specific, in terms of both its performance and its semantic content. The singers' practices are situated halfway between the constraints of the rite and the creative possibilities offered by the ritual context itself. This allows these discourses to contribute to the ritual process and to facilitate the work of mourning.

**Key words:** speech acts, funeral chants, Moose

**Dades de contacte:**

e-mail: [alicedegorce@gmail.com](mailto:alicedegorce@gmail.com)