



DOI: 10.29112/RUAE.v4.n2.7

# Género, música tradicional y tabúes de la sociedad Mandé en el África occidental

GENDER, TRADITIONAL MUSIC, AND TABOOS IN WESTERN AFRICA'S MANDE SOCIETY

GÉNERO, MÚSICA TRADICIONAL E TABUS DA SOCIEDADE MANDÉ EM ÁFRICA OCIDENTAL

**Laura Inés Machín Álvarez**

Magister en Estudios Africanos. IKOS, Department of Culture Studies and Oriental Languages, University of Oslo. lau.ines.alv@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5382-3762

119

Recibido: 03/08/19. Aceptado: 10/09/19.

## RESUMEN

Para las mujeres de muchas culturas el ejecutar instrumentos de viento o de percusión asociados con el poder no es común. En la cultura mandé, donde cantar y hacer música está reservado a la casta de los *jàli*, los bardos del África occidental, las mujeres tienen la reputación de ser cantantes por excelencia, pero la ejecución de instrumentos es tradicionalmente de dominio exclusivo masculino. El arte del *jàli* se ha transmitido de generación en generación durante cientos de años, y la profesión de músico es hereditaria, pero el acceso a ciertos instrumentos como la *kóoraa* por parte de la mujer es controversial: ejecutarla puede implicar riesgos. Tradicionalmente tocan ciertos instrumentos rítmicos – y solo para acompañar sus canciones, pero no instrumentos de cuerda. ¿Cuál es el impacto de la actuación de ejecutantes femeninas en esa sociedad?

**Palabras clave:** África occidental, género, instrumentos musicales, música tradicional, tabúes

## ABSTRACT

For women in many cultures, it is unusual to play drums and wind instruments associated with power. In Mande culture, where singing and playing music is reserved for the caste of *jàli*, the

Western African bard, women have the reputation to be outstanding singers, but playing instruments is traditionally an exclusively male pursuit. *Jàli*'s art have been passed down through many centuries, and the profession of musician is inherited, but women access to certain instruments like *kóoraa* is controversial: playing it can be risky. Traditionally, they play some rhythmic instruments – and only to accompany their songs, but not string instruments. What is the impact of female players' performance in this society?

**Keywords:** Gender; Musical Instruments; Taboos; Traditional Music; West Africa

## RESUMO

Para as mulheres de muitas culturas tocar instrumentos de vento ou percussão associados com o poder não é comum. Na cultura *mandé*, onde cantar e fazer música é reservado à casta dos *jàli*, os bardos de África Ocidental, as mulheres têm a reputação de ser cantantes por excelência, porém a execução dos instrumentos é tradicionalmente de domínio masculino exclusivo. A arte do *jàli* tem sido transmitido de geração em geração durante centos de anos, sendo hereditária a profissão de músico, mas o acesso a certos instrumentos, como a *kóoraa* por parte da mulher é uma controvérsia, e a sua execução implica riscos. Tradicionalmente as mulheres tocam certos instrumentos rítmicos – e só para acompanhar as suas canções, nunca instrumentos de corda. Então, qual é o impacto da atuação de executantes femininas nessa sociedade?

**Palavras chave:** África Ocidental, género, instrumentos musicais, música tradicional, tabus

## Introducción

120 Este texto<sup>1</sup> tiene como objetivo, en primer lugar (1), echar una mirada hacia el rol de la mujer mandé<sup>2</sup> en el campo de la música, enfocando especialmente su uso y acceso a instrumentos musicales, y en particular a los instrumentos de cuerda; en segundo lugar (2) examinar la relación entre músico-cantantes femeninas profesionales y no-profesionales, vale decir, entre las herederas – nacidas en la profesión – y las no-herederas, o – usando los términos mandé – *jàlimùsu* y no-*jàlimùsu* [*jàli* 'bardo', *mùsu* 'mujer']<sup>3</sup>; y finalmente (3), explorar los antecedentes de posibles prohibiciones concernientes a la ejecución de ciertos instrumentos por parte de la mujer<sup>4</sup>.

## Acceso de la mujer a instrumentos musicales y el caso de Madina N'Diaye

Los bardos profesionales del África occidental han heredado el arte del uso de la palabra, como también el cantar, el ejecutar, el entretener, el contar historias, etc. Mientras el *jàli*

---

1. Basado en una ponencia que realizara en la Conferencia *CAS@50: Cutting Edges and Retrospectives*, llevada a cabo en la Universidad de Edimburgo del 6 al 8 de junio de 2012. La Conferencia celebraba los 50 años del Centro de Estudios Africanos (CAS) de esa universidad.

Aunque no se concretó mi proyecto de doctorado, quiero igualmente agradecer a todos aquellos que en aquel momento me dieron su apoyo. Entre los académicos quiero mencionar a Thomas Hylland Eriksen, Dag Østerberg, Jan Jansen, Hans Weisethaunet, Jan Sverre Knudsen, Anne Lorentzen, Arnfinn Bø-Rygg, Anne Birgitte Rønning y Kjell Oversand por la lectura del proyecto y comentarios.

2. Mandé: territorio mandinga. Mandinga: grupo étnico del África occidental.

3. Para los términos en lengua mandinga, he elegido la variación senegambiana. Pero existen también otras variantes lexicales y otras grafías. Para el término *kóoraa*, por ejemplo, el uso de la grafía *kora* es más común.

4. La investigación en esta área es muy escasa, y sólo se encuentran unas pocas fuentes escritas referente al tema.

masculino ha acaparado la atención de muchos investigadores, su contraparte femenina *jàli* o *jàlimùsu* se ha visto más bien descuidada en la literatura hasta nuestros días.

En mi estudio sobre las condiciones de cantoras herederas en un área rural del mandé en Casamance<sup>5</sup>, el tema central fue el contenido de sus cantos y el arte de la literatura oral. Pero surgió otro tema paralelo, y fue el de la relación de estas mujeres con instrumentos musicales. Datos recogidos en el trabajo de campo nos dicen que casi toda *jàlimùsu* en Casamance toca dos instrumentos reservados a la mujer, el *néo*, un pequeño tubo de percusión, de metal, y la calabaza de agua; y que ninguna toca instrumento de cuerda alguno. Tanto los instrumentos de cuerda como los melódicos son de particular interés en esta investigación. La ejecución de éstos, debido tal vez al hecho de que tradicionalmente acompañaban relatos históricos, se considera de prestigio en África occidental. Los instrumentos de cuerda son los únicos apreciados por los morabitos, quienes los consideran estimulantes para el intelecto, mientras que los tambores, o en general los instrumentos de percusión, son considerados un estímulo para el cuerpo.

En la sociedad jerárquica mandé hay también una división de tareas de acuerdo al género (ver Camara 1992:198). En lo que tiene que ver con los *jàli*, el ejecutar instrumentos se restringe tradicionalmente al uso masculino, mientras que las mujeres usan la voz. Durante el trabajo de campo en Casamance intenté encontrar algo más sobre el uso de instrumentos musicales por mujeres. A la pregunta con respecto a la *kóoraa*, el arpa-laúd de 21 cuerdas, un ejecutante masculino e informante reaccionó positivamente a la idea de que su mujer ejecutara este instrumento: [Lo cito aquí, y lo reinterpreto del francés]

Mi mujer me pide siempre que le enseñe a ejecutar la *kóoraa*, y a mí me gustaría, *insch'allah*<sup>6</sup>. Las mujeres<sup>7</sup> dan mucho a los *griots*<sup>8</sup>, y además son ellas las que organizan. Si una mujer tocara, ésta se haría famosa.

121

Volví dos veces al campo de estudio, y la última vez, durante una estadía en 2010-2011, me reencontré con esta pareja: La actuación de la mujer como cantante superaba aquella de cinco años atrás, sólo que... no había aprendido a ejecutar la *kóoraa*<sup>9</sup>.

Un investigador de mi conocimiento que ha estado haciendo estudios sobre los *jàli* en Gambia, me informa en una comunicación personal que el conocido profesor de *kóoraa* gambiano Alagi Mbay dice no tener nada en contra en cuanto a enseñar la *kóoraa* a mujeres, pero en realidad no lo hace, al menos no cuando se trata de mujeres de su propia cultura: tiene sí, es verdad, algunas estudiantes *occidentales*. Una occidental intérprete de *kóoraa* es Sousou Cissoko, una joven sueca que junto a su marido de origen *jàli* actúa profesionalmente.

En su estudio extensivo sobre las *jàlimùsu* de la zona este de Gambia, Marloes Janson (2002: 269) señala que algunas raras veces observó aprendices de *jàlimùsu*

5. Tesis de maestría en Estudios Africanos defendida a fines del año 2008, titulada *Être griotte en Casamance aujourd'hui: Analyse des conditions du métier et du contenu des chants des griottes mandingues*, basada en 10 semanas de trabajo de campo en el sur de Senegal en 2005 (Álvarez 2008). Primer estudio de este tipo en la región.

6. Expresión árabe para invocar la voluntad de Dios. Podría traducirse aquí como 'Dios quiera que así sea'.

7. Refiriéndose a las mujeres libres (no a las de la casta de los *jàli*) que son las patrocinadoras.

8. *Griot* es el término francés con el cual comúnmente se designa al *jàli*. Dicho término también es usado en español, pero he preferido usar en este texto los términos propios de la lengua de los bardos del África occidental, o más exactamente, una de sus variantes, el mandinka.

9. Más sobre este punto en *masterbloggen* (Álvarez 2011b).

ejecutando instrumentos musicales. Como algo excepcional, la autora indica haber conocido a dos instrumentistas femeninas de *balafón* entre las *jàlimùsu* de Gambia.

Otro académico, Jan Jansen (1996: 184), a través de una anécdota, cuenta cómo él mismo se había sorprendido una vez al ver a una *jàlimùsu* en Malí tomando la guitarra de las manos de un *jàli* y comenzando a tocar. Como el guitarrista no conocía la canción, ella le enseñaba la melodía. Viendo la sorpresa de Jansen, ella había sonreído “con una expresión de superioridad en su rostro”. Las mujeres *conocen más*, sólo que no lo expresan públicamente; como lo dice una popular cantante de Malí “si un hombre está presente, una mujer no le quita nunca la plataforma” (registrado por Durán 1995: 203).

Tales actitudes siguen las reglas de un sistema jerárquico. Como tópico o problemática, pertenece al campo de la antropología de género. Aun siendo artistas y populares, estas mujeres están subordinadas a los hombres. En un artículo titulado “Bamana Women Drummers”<sup>10</sup>, Kate Modic (1993: 79) hace la reflexión siguiente, reflejando las teorías de lo que se ha denominado como esfera *doméstica* y esfera *pública*:

Los hombres y las mujeres bamana dirán que las mujeres no tocan el tambor. [...] Sólo podemos especular sobre las razones de minimizar la existencia de percusionistas femeninas en Malí y otras naciones africanas. Tal vez debamos hacer la distinción entre ‘tamborileros/as’ ‘*drummers*’ y ‘mujeres que tocan el tambor’. En Malí, los hombres son socialmente reconocidos como percusionistas, mientras que las mujeres que tocan [...] no se identifican ellas mismas como tales fuera del contexto de la actuación en sí. Al igual que el tambor de agua, a las mujeres se las identifica con la vida doméstica. No son percusionistas/tamborileras/bateristas: solo tocan el tambor de vez en cuando.<sup>11</sup>

122 Un caso particularmente interesante de este estudio ha sido la korista maliense Madina N’Diaye<sup>12</sup>, música urbana que no ha heredado la profesión. Madina es la primera mujer africana que se atreve a tocar este instrumento “sagrado” y la única mujer africana en ejecutar profesionalmente instrumentos de cuerda reservados a los hombres – agreguemos que también ejecuta el *kamele n’goni*, un arpa de seis cuerdas. En muchas ocasiones la *kóoraa* había aparecido en sus sueños – tengamos en cuenta la importancia de la interpretación de los sueños en muchas sociedades africanas – y tomó entonces la decisión de aprender el arte de este instrumento. Madina N’Diaye es cantautora y compositora, ha editado un CD y hecho giras por Europa, ha desafiado a la sociedad y hecho frente a incontables prejuicios. “Será todo un éxito actuando en el Olympia, pero aquí en Bamako es un infierno cuando ella toca”, dice su padre, quien ha aprobado su decisión. Madina tuvo siempre problemas de visión, perdiendo la vista definitivamente en 2001, y declara que la música es “una razón para vivir”. “Soy ciega – dice – pero no minusválida”. Se considera a ella misma emancipada, pero declara que “la emancipación no significa igualdad hombre-mujer, sino el tener derecho a ejercer las mismas profesiones, con el fin de satisfacer las propias necesidades. La conocí en Bamako en enero de 2012 – en realidad era uno de los fines del viaje a Malí – y durante tres semanas la estuve entrevistando y grabando, estuvimos ensayando juntas – acompañadas por sus músicos, y juntas asistimos a diferentes eventos culturales de la ciudad. Estas dos últimas actividades me permitieron hacer observación participante: en primer lugar, pude observar su relación con la música, con sus instrumentos y con

10. Bamana: grupo mandé.

11. Texto traducido del inglés. Las fuentes de este trabajo – orales o escritas – han sido enunciadas en inglés en francés. Todas las traducciones al español son de mi autoría.

12. Presentada en la tesis de maestría (Álvarez 2008).

sus músicos, y en segundo, el impacto de su profesión en la sociedad. Pude confirmar que la música era lo más importante en la vida de Madina, que el dominio de lo que ella llamaba “este instrumento mítico” era su sueño, y de que era altamente estimada por sus músicos masculinos. Acompañarla en la esfera pública me dio la posibilidad de percibir cómo la gente se relacionaba con ella como música profesional: un chófer de taxi, por ejemplo, se mostró encantado de conocerla y le expresó durante todo el trayecto que era un honor tenerla de pasajera: la había visto por televisión, y según él, que una mujer ejecutara la tradicional *kóoraa* maliense era algo “fantástico”.

## Las diferentes categorías de la sociedad jerárquica

La sociedad mandé está tradicionalmente dividida en tres categorías: nobles (u hombres/mujeres libres), cautivos (categoría inexistente hoy día), y artesanos, categoría a la que pertenecen los *jàli*. Musicalmente, los *jàli* son considerados artistas profesionales, acorde a su condición hereditaria, mientras que a los no-*jàli* se los considera no-profesionales. (Señalemos aquí que Madina N’Diaye es de origen noble). Según los datos recogidos durante el trabajo de campo, las opiniones sobre la relación entre músicas profesionales y no-profesionales varía: algunas de las entrevistadas subrayan la solidaridad entre *jàlimùsu* y no-*jàlimùsu*, mientras que otras afirman que la rivalidad está siempre presente<sup>13</sup>.

Bajo este enfoque, en este texto incluyo una nueva categoría: estudiantes (de *kóoraa*) e instrumentistas occidentales. Instrumentos africanos tradicionalmente reservados a los *jàli* masculinos han sido introducidos en centros occidentales de estudios de música a estudiantes tanto de sexo masculino como femenino, a la vez que enseñantes (de *kóoraa*) africanos reciben estudiantes de ambos sexos en África. A saber, dos estudiantes occidentales de sexo femenino han escrito sobre sus experiencias como estudiantes de *kóoraa* en África occidental: Molly Dilworth, que escribe sobre los conflictos entre *griots* y no-*griots* y el rol de la *kóoraa* en la modernización de la música en Senegal (Dilworth 2008); y Emely Merkert, que describe el aprendizaje del instrumento en dos contextos senegaleses diferentes: tradicional el uno, religioso el otro (Merkert 2009).

Habiendo oído que el dúo de *kóoraa* Cissoko, mencionado más arriba, se presentaría en Bamako durante mi estadía en esta ciudad, invité a Madina al concierto: ella nunca había oído hablar de una occidental, profesional en la ejecución de la *kóoraa*, y se mostró visiblemente curiosa al respecto. Desafortunadamente el dúo no pudo actuar y hubo cambios de programa.

Madina se pregunta el porqué de tantas dificultades relacionadas con la ejecución y el aprendizaje de la *kóoraa*. “Tal vez porque no soy una *jàlimùsu*”, se dice. (En realidad, según mi conocimiento, no hay ninguna *jàlimùsu* korista en Malí). Otra pregunta que se hace es por qué instructores africanos de *kóoraa* están tan dispuestos a enseñar a mujeres blancas, cuando ella, en su propio país, se encuentra con tantos problemas para conseguir profesores de este instrumento: “Somos iguales, ¿no? Negros y blancos”, dice. Tampoco puede comprender cuando mujeres hablando en público sobre la *kóoraa*, y a sabiendas de que ella está en la audiencia, la han ignorado diciendo que no hay mujeres africanas que ejecuten instrumentos tradicionales. Mencionando un hecho en particular,

13. Rivalidades y desigualdades en la sociedad, como también la legitimidad del fenómeno son tratados en “Importance des panégyriques en Afrique de l’Ouest: l’art oral des griottes mandingues du Sénégal” (Alvarez 2011a).

Madina nombra a una periodista y a una investigadora respectivamente, recordando que en esa oportunidad había recibido muchas llamadas de gente que vivamente había reaccionado frente a esta actitud. La investigadora en cuestión, académica del medio, se había dirigido más tarde a Madina y le había pedido disculpas diciendo: "Sorry, te había olvidado. Tengo tu CD".

## Prohibiciones

A la pregunta referente a posibles prohibiciones, mis informantes en Casamance no pudieron dar una respuesta concreta. Ninguna *jàlimusu* reivindicó su derecho a tocar otros instrumentos que aquellos asignados por la tradición, como tampoco ningún informante dio opinión alguna sobre posibles prohibiciones. Fuentes escritas sobre el tema parecen ser inexistentes. ¿Se trata de un fenómeno religioso? ¿Tiene que ver con el islam o más bien con tabúes locales? Madina N'Diaye oyó una vez a una estudiante en Malí diciendo: "Madina pierde el tiempo. Nunca va a dominar la *kóoraa*. La *kóoraa* es un instrumento sagrado, y tocarlo no le está permitido a las mujeres. La *kóoraa* es considerada una mujer, y la sociedad no puede tolerar que una mujer se enamore de otra". Que Madina perdiera la vista fue interpretado por muchos como un castigo. Mujeres que junto con Madina habían creado un grupo de instrumentistas, se le dirigieron un día para decirle que habían decidido abandonar el proyecto: temían las consecuencias. Pese a todo Madina afirma que su ceguera nada tiene que ver con su elección y que no piensa darse por vencida. "Son sólo celos – dice – la gente está celosa de mí porque soy mujer. ¿Y por qué no debería yo tocar un instrumento tradicional de mi país?"

124

Madina nos habla también sobre el simbolismo de la calabaza, el cuerpo de la *kóoraa*, diciendo que desde el momento que la calabaza es un utensilio de cocina, la *kóoraa* pasa a formar parte del ámbito femenino<sup>14</sup>.

El impacto en la sociedad causado por actuaciones de instrumentistas femeninas parece ser realmente serio. Isabelle Leymarie (1999: 155), quien escribe sobre los bardos wolof en Senegal, sostiene que la korista franco-senegalesa Sarah Carrère Mbodj evita las presentaciones en público en el África por temor a las brujerías – *maraboutages*, según el término francoafricano<sup>15</sup>.

En el caso de existencia de una prohibición, ¿cuándo surgió ésta? En 1352 el viajero árabe Ibn Battuta testimonia haber visto un centenar de jovencitas ejecutando con arcos durante una ceremonia religiosa en la corte de Malí, precedidas por Dughá, el *jàli* de la corte:

El intérprete Dughá viene con sus cuatro esposas y sus esclavas, un centenar aproximadamente. [...] Toca un instrumento hecho de juncos, con unas pequeñas calabazas en su extremo inferior, y canta un poema en alabanza al sultán, recordando sus batallas

---

14. Sobre este punto encontramos un artículo muy interesante, "Sounds of Power" 'Los sonidos del poder', de Veronica Doubleday, donde la autora trata el tópico 'gendered meaning in instruments' 'el significado de género de los instrumentos' (Doubleday 2008: 6-15). Un trabajo suyo anterior trata también la relación entre la mujer, los instrumentos musicales y el poder en el Medio Oriente (Doubleday 1999).

15. *Maraboutage* proviene de *marabou* 'morabito'. Según Daff *et al.* (2006) el término *maraboutage* tiene dos sentidos: 1. "Prácticas mágico-religiosas de los morabitos, hecho de recurrir a estas prácticas", y 2. "Maleficio o conjuro, influencia nefasta como consecuencia de una brujería".

y sus actos de valor. Las mujeres y las chicas cantan con él y tocan con arcos (Battuta 1929: 328)<sup>16</sup>.

Lucy Durán, basándose en este testimonio donde aparentemente este coro femenino ejecuta un instrumento de cuerda, hace la reflexión de que la mujer mandinga no toca instrumentos melódicos, pero que puede haberlo hecho alguna vez (Durán 1995: 200). Personalmente me he estado preguntando si tocar un instrumento de cuerda no fue una práctica común entre las mujeres del África occidental antes de su conversión al islam. Sin embargo, bardas femeninas de Mauritania tocan el *ārdīn*, arpa de catorce cuerdas reservada a la mujer, similar a la *kóoraa* del África Occidental<sup>17</sup>, y las tuaregas del norte de Malí tocan el *imzad*, instrumento monocorde<sup>18</sup>. El último, también de dominio femenino, está por su parte prohibido a las mujeres por los moros en Mauritania, según lo dice Michel Guignard (1975: 181), quien escribe sobre la música y el placer en el Sahara. Este investigador arguye que, según una opinión popular en Mauritania, los instrumentos de cuerda en general son desaprobados por el islam, y en particular el *rbāb*. El argumento es que el sonido de este instrumento es demasiado bello y hace que nos transporte fuera de nosotros mismos.

Por lo que me consta no ha sido realizado aún ningún trabajo extensivo sobre la relación ‘mujer africana – instrumentos musicales’, pero la prohibición de ejecutar parece concernir también otras culturas: el musicólogo André Schaeffner (1968: 128), basándose en los viajes de Humboldt por América, señala que hay ciertos instrumentos que las mujeres no sólo no ejecutan, sino que ni siquiera deben ver. En el Amazonas, por ejemplo, a las mujeres *wayāpi* (de la familia tupi-guaraní) no se les permite ejecutar aerófonos: desafiar esta prohibición significaría llevar la sociedad al caos (Becker 2005)<sup>19</sup>.

Tolia Nikiprowetsky, quien ha escrito sobre los instrumentos musicales en Senegal (1962), dice que las calabazas (*gourdes* según el término francés en uso) ejecutadas por cantoras serer<sup>20</sup> “pertenecen supuestamente al diablo: mujeres jóvenes y viudas no deben tocarlas, bajo pena de atraer la venganza del demonio”.

Según Jacqueline Djedje, autora del artículo “Women and Music in Sudanic Africa”, el estatus de instrumentistas profesionales femeninas intérpretes de instrumentos de cuerda es extremadamente bajo, ya que se considera que éstos están conectados con elementos metafísicos (Djedje 1985: 84)<sup>21</sup>.

Hoy día estas inhibiciones parecen ser menos severas. Poco a poco los instrumentos de cuerda empiezan a hablar también en manos de mujeres, y éstas comienzan a

16. “The interpreter *Dúghá* comes with his four wives and his slave-girls, who are about a hundred in number. [...] He plays on an instrument made of reeds, with some small calabashes at its lower end, and chants a poem in praise of the sultan, recalling his battles and deeds of valour. The women and girls sing along with him and play with bows”.

17. El *ārdīn* o *ardin* da el nombre a una de las afinaciones de la *kóoraa*, el *hardino*. En la película franco-mauritana *Heremakono* (2002) vemos a una mujer iniciando a su hija en el arte de este instrumento.

18. La mujer tuareg goza de una libertad excepcional en relación a otras mujeres en el África: un griot tuareg, miembro del grupo Tartit, declara que en su sociedad “la música acompaña los días de fiesta, los de Ramadan, los casamientos, los bautismos [y] también los divorcios. En nuestro pueblo, cuando una mujer se divorcia se hace una gran fiesta en su honor” (en el álbum musical *Ichichila*, Tartit 2000). También en Malí, el *riti*, instrumento monocorde, es interpretado por mujeres.

19. El artículo de Joffrey Becker se encontraba en línea en el momento de consultarlo [07.12.2008], pero luego fue retirado. El mismo me fue enviado luego de una comunicación personal con el autor.

20. Una de las etnias de Senegal.

21. Ver también los trabajos de Veronica Doubleday 1999 y 2008.

expresarse a través de otros instrumentos que sus voces. El guineano Ba Cissoko, uno de los más eminentes koristas, comentaba durante una comunicación personal que él, sin hacer distinción, daba lecciones de *kóoraa* a niños que encontraba en las calles de Conakry, incluyendo a las niñas<sup>22</sup>.

Para concluir, y teniendo en mente la situación de Malí hoy día, cito las reflexiones del ex ministro de Cultura de Malí, Oumar Sissoko: “Me gustaría mostrar que la cultura, especialmente en el África dividida de hoy, puede ser un factor de desarrollo, un factor de estabilidad y de paz”<sup>23</sup>. Personalmente, quisiera agregar que el enfocar a las mujeres, *sus* puntos de vista sobre la propia cultura, sus derechos a su propia música y el derecho de expresarse ellas mismas a través de la música puede también ser un factor de desarrollo en el África. La evolución de género incluye *también* la cultura y la música, y va más allá de la equidad de sexos.

## Referencias bibliográficas

Alvarez, Laura M. 2011a. “Importance des panégyriques en Afrique de l’Ouest: l’art oral des griottes mandingues du Sénégal”, in K. V. Alexander, C. Lyche & A. M. Knutsen (eds.) *Pluralité des langues, pluralité des cultures: regards sur l’Afrique et au-delà*. Mélanges offerts à Ingse Skattum à l’occasion de son 70<sup>ème</sup> anniversaire. Oslo, Novus: 13-25

\_\_\_\_\_. 2011b. “Ordets makt hos muslimske kvinnelige barder”. <http://www.masterbloggen.no/blog/2011/05/01/ordets-makt-hos-muslimske-kvinnelige-barder/>

\_\_\_\_\_. 2008. *Être griotte en Casamance aujourd’hui : Analyse des conditions du métier et du contenu des griottes mandingues*. Master’s thesis. Oslo, University of Oslo.

Battuta, Ibn. 1929. *Travels in Asia and Africa, 1325-1354*. London, Routledge.

Bebey, Francis. 1975. *African Music: A People’s Art*. New York, Lawrence Hill & Co.

Becker, Joffrey. 2005. *La musique entre ciel et terre : Une conception particulière de la relation humain-environnement*. [Consultado en línea el 07.12.2008].

Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris, Karthala. (1<sup>a</sup> ed. 1976 en Mouton).

Daff, Moussa et al. 2006. *Les mots du patrimoine : le Sénégal*. Paris, Editions des archives contemporaines.

Dilworth, Molly C. 2008. “La kora: The Conflicts between Griots and Non-Griots and the Role of the Kora in the Modernization of Music in Senegal. Dakar, American Cultural Studies”. [en línea]. [Consultado el 04.09.2019].

[https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1670&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1670&context=isp_collection)

Djedje, Jacqueline C. 1985. “Women and Music in Sudanic Africa” in Irene V. Jackson (ed.): *More than Drumming: Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians*. Westport/London, Greenwood Press: 67-89.

Doubleday, Veronica. 2008. “Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender”, in *Ethnomusicology Forum*, vol. 17, n° 1. Taylor & Francis, Ltd, British Forum for Ethnomusicology: 6-15.

22. Charla en ocasión de su concierto en Oslo World Music Festival el 03.11.2007.

23. (<http://www.grioo.com/info220.html>) (Herbé Mbougouen 2003) (Accedido el 28.08.2019). C.O. Sissoko es director de cine. Teniendo a mi cargo el guiar a los invitados francófonos, entré en contacto con él durante el Festival Cine del Sur de 1998 en Oslo.

- \_\_\_\_\_. 1999. “The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power”, in *Ethnomusicology*, vol. 43, n° 1. University of Illinois Press and Society for Ethnomusicology: 101-134.
- Durán, Lucy. 1995. “Jelimusow: The Superwomen of Malian Music”, in Graham Furniss & Liz Gunner (eds.): *Power, Marginality, and African Oral Literature*. Cambridge, Cambridge University Press: 197-207.
- Guignard, Michel. 1975. *Musique, Honneur et Plaisir au Sahara : Étude psycho-sociologique et musicologique de la société maure*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Jansen, Jan. 1996. « Elle connaît tout le Mandé: A Tribute to the Griotte Siramori Diabate », in *Research in African Literatures*, vol. 27, n° 4: 180-97.
- Janson, Marloes. 2002. *The Best Hand is the Hand that Always Gives: Griottes and their Profession in Eastern Gambia*. Leyde, Research School CNWS, School of Asian, African, and Amerindian Studies.
- Leymarie, Isabelle. 1999. *Les griots wolof du Sénégal*. Paris, Maisonneuve & Larose.
- Merkert, Emily. 2009. *Learning the Kora in two Senegalese Contexts: As a Tradition vs. As a Religion* [en línea]. [http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/667](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/667) [Consultado el 16.08.2010].
- Modic, Kate. 1993. “Bamana Women Drummers”, in Esther A. Dagan (ed.) *Drums: The Heartbeat of Africa*. Westmount, Galerie Amrad African Art Publications: 78-79.
- Nikiprowetsky, Tolia. 1962. *Les griots du Sénégal et leurs instruments*. Paris, Radiodiffusion Outre-Mer, OCORA.
- Schaeffner, André. 1968. *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. New York / Paris, Mouton.

### **Nota:**

El material de este texto se encuentra en parte en la Conferencia *CAS@50: Cutting Edges and Retrospectives*.

El texto es de autoría de quien figura como autora.

