

ISABELA DE ARANZADI

El marco espacio-temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea Ecuatorial.

Oráfrica, revista de oralidad africana, n° 9, abril de 2013, p. 65-95. ISSN: 1699-1788

Entregado: 04/09/2012; Aceptado: 17/12/2012.

EL MARCO ESPACIO-TEMPORAL EN EL PENSAMIENTO AFRICANO, COMO SUSTENTO DE LA ORALIDAD EN LAS CULTURAS MUSICALES DE GUINEA ECUATORIAL.

ISABELA DE ARANZADI

MUSYCA-UCM

isadearanzadi@gmail.com

Introducción

En este artículo intentamos acercarnos a la oralidad como espacio en el que la música adopta una función determinada, debido al carácter específico de la concepción comunitaria y la vivencia del tiempo en el pensamiento africano. El análisis desde la óptica de la lógica se nos muestra limitado a la hora de comprender la riqueza de los diversos niveles espacio-temporales que se solapan y entretajan en el relato a través de la canción como expresión del grupo. En el espacio oral confluyen diversos factores que nos acercan a la comprensión de este fenómeno, manifestación viva que se renueva en cada generación. Consideramos útil en nuestro análisis, el marco de la oralidad, del rito y de la música concebido como un todo.

La comunidad, constante referencia en la oralidad, constituye un espacio de encuentro entre varios planos vitales en el que la vivencia temporal no se concibe como un suceso lineal. El acercamiento a la propia identidad desde la memoria supone una convivencia entre generaciones presentes y ausentes reforzándose el poder de la comunidad. Este recuerdo o archivo vivo recogido en la oralidad supone una constante renovación de la transmisión del conocimiento y la cultura legada. Las generaciones actuales se relacionan con aquellas del pasado a través de intermediarios. En el caso de los fang, son los ancianos y los primeros de cada familia. En el caso de los bubis es la mujer más anciana del clan quien ejerce esta función así como los sacerdotes guardianes de cada uno de los numerosísimos espíritus de la cultura bubí. Otros individuos tienen también estas atribuciones. El bailarín de *Ndong Mba* conecta con el difunto en los funerales *mesong* para comunicar sus deseos a la familia

(Aranzadi 1998). Entre los bubis, el oráculo antes de consultar a su espíritu, golpea la tierra con la vara del espíritu a la que se halla sujeto el *ekatyákatyá*, fruto seco cuyas semillas suenan al agitarse (Martín del Molino 1989:271,323).

Un ejemplo de la vigencia de esta función de algunos miembros de la comunidad como puente entre ambas orillas (vivos y ancestros) y de su jerarquía en el terreno espiritual, lo encontramos recientemente con motivo de una danza *Ivanga* ndowe bailada por el grupo ndowe *Enènge a pembe* de Ukomba (Bata). El 27 de marzo de 2009 en el Auditorio Nacional de Madrid, con motivo de una exposición de instrumentos de las etnias de Guinea Ecuatorial invitamos a este grupo ndowe a celebrar una *Ivanga*, danza iniciática femenina. La danza es dirigida por la reina (*Akaga*), conservadora de los secretos del baile y del rito. El momento más importante de la danza es cuando se invocan los espíritus (seres *maganga*) para que se reencuentren con las gentes del poblado (Sierra 1986:64). Según me comentó la *Akaga* Nieves Moliko, los espíritus femeninos que entran en contacto con las bailarinas, dejan bienestar en el cuerpo o al contrario, dejan el cuerpo de las bailarinas después de ser poseídas. No todas tienen este don de contactar con estos espíritus que suelen ser femeninos. El grupo *Enenge a pembe* tuvo que solicitar permiso a sus mayores para practicar la danza durante el día, ya que se trata de una danza nocturna. También necesitaron el permiso de sus mayores para reducir la duración de la danza, pues a petición de la dirección del Auditorio mostraron durante media hora para los medios informativos, una danza que suele durar toda la noche. Una vez allí, con los pies desnudos sobre los suelos de mármol, solicitaron tierra para introducir los tambores *ngomo*. Tierra como objeto simbólico significativo, en interacción con el sonido emitido por los tambores, tierra que representa el espacio comunal, ritual, espiritual y de danza. El espacio para la danza es sagrado y se denomina *eboka a ivanga*. En el *eboka a ivanga* se preparan los objetos rituales entre los cuales se encuentran los tambores bimembranófonos *ngomo* y otros objetos utilizados por la *Akaga* y las bailarinas durante la noche, siendo una planta el primer elemento que se introduce en la tierra antes de bailar¹.

¹ Las bailarinas van vestidas con un traje blanco (*sitti*), un tocado de plumas (*inbongui*), una trenza en la frente (*manbunda*) y llevan la cara, el cuerpo y los pies descalzos pintados con pintura blanca (*pembe*), que se extrae de las márgenes de los ríos. Con el movimiento de las caderas las mujeres hacen sonar el *ekopi* (trenzado de cascabeles o *iyogo* sujetos a un paño atado a la cintura), de un modo frenético. Otros objetos del ritual de la *ivanga* son: la estera (*ebungu*),

En aquel momento en el Auditorio Nacional en que introdujeron los tambores en la tierra, ésta tenía unas atribuciones espirituales con un significado muy diferente del que asociamos a la “tierra de los jardines de Madrid” de donde fue materialmente extraída.

En un *mekuio*, danza ritual masculina ndowe de contenido iniciático, en Ukomba (Bata) en abril de 2008, pude observar la transformación del espacio para la danza preparado con anterioridad para permitir la participación de toda la comunidad. La primera acción realizada es la de introducir los tambores *ngomo* en la tierra, hasta la mitad del cuerpo del tambor.



Fig.1: Tambores *ngomo* (ndowe) introducidos en la tierra antes de la danza.

Posteriormente se colocan otros elementos como la silla para la máscara del *mekuio* o la cuerda de trenzado vegetal para delimitar el espacio desde donde cantan las mujeres y desde donde observan sentados los mayores. Se prepara así un espacio con diversas funciones: el espacio sonoro (para

la mesa que solo puede tocar la *Akaga* (*tawurru akaga*), la cesta (*elinga Akaga*), el bastón (*motumbe*), el taburete o silla de la *Akaga* (*mbata*), donde baila sentada utilizándola en ocasiones durante la noche para cantar algunas estrofas sobre ella (Aranzadi, 2009:93).

tocar los instrumentos y para la danza); el espacio ritual para el final del rito de paso del *dyaé* (la mujer sale del puerperio y participa públicamente con el niño) y para el propio rito del *mekuio* y la integración de los iniciados en esta sociedad masculina con aspectos públicos y ocultos; el espacio comunal (para participar la comunidad de ese rito); el espacio espiritual (el *mekuio* representa a un ancestro). Es el espacio donde más tarde las canciones alaban, critican, comentan hechos presentes y pasados, preparándose el lugar en el que se va a danzar.

La misma tierra es antes y después del *mekuio*, un espacio social y familiar para los juegos infantiles, la limpieza de pescados, o el tejido de redes. Vemos así la transformación de los objetos y lugares en función del papel atribuido y re-presentado por su cometido dentro de un ritual, aceptado e incorporado en la conciencia colectiva de una comunidad. Esta misma transformación de los objetos y su significado en la conciencia social por su específica función, tiene una clara expresión en su denominación. Se nombran por lo que hacen y no por cómo son; por su función y no por su forma (Aranzadi, 2009). Un mismo tambor *ngomo* bimembranófono puede llamarse *ngomo a mosomba* si realiza ese ritmo, aunque generalmente es el pequeño con cuñas el que lo ejecuta. Lo importante es la contribución al acto comunitario no su estética.

Los ritos como el *mekuio* de los ndowe tienen una parte privada y una parte pública en la que la música, la danza y las canciones tienen lugar en un contexto iniciático con ritos de paso. En otros ritos de iniciación africanos como el *Ukuyo* de los galoa (Perrois 47)², o el *Só* o el *Ngil* de los fang (Alexandre et Binet 1958: 63), sociedades de regulación social, que han ejercido un papel judicial a modo de tribunales, encontramos dos facetas, una privada y otra pública, relacionadas con la iniciación, el conocimiento y al mismo tiempo haciendo posible la participación de la comunidad a través de las canciones. Todas estas sociedades tienen una

² Los galoa son uno de los grupos étnicos ndowe. Otros muchos practican el rito con la misma máscara del *Mekuio* en Gabón. El pueblo ndowe se encuentra en Gabón, Guinea Ecuatorial y Camerún. A través de sus viajes por el interior del Ogoué, el Rev. Nassau y sus asistentes ndowé playeros se relacionaron con muchos africanos de diversas regiones del Ogoué, observando similitudes entre el lenguaje de los bakëlë, los bakota, los okândë y los mityâgâ con el benga y el kombë de la costa [guineana]. En sus conversaciones, los bakota del río Ivindo mencionaron su gran ciudad, llamada Mekambo, el mismo nombre del poblado benga de Mekambo en la costa [guineana], al norte del poblado de Iboto (A'Bodjedi 2006:62).

máscara que porta el representante de la máxima autoridad cuando se celebra el rito o danza. Tanto el *Mekuio* como el *Ukuyo* similares a la sociedad *Ukuku* descrita por Mary Kingsley (1897:563) y Robert H. Nassau (1904: 214), refiriéndose a ella como sociedad con función judicial, celebran la ceremonia con una máscara blanca con tres colores simbólicos (rojo, negro y blanco), y utilizan instrumentos y ritmos similares (Aranzadi, *Instrumentos* 96). Son sociedades secretas (iniciación con diferentes grados de conocimiento o jerarquía entre los iniciados) y públicas. Las mujeres y los niños participan cantando y los iniciados se ocupan de los ritos en un lugar cerrado privado a modo de templo, situado en el mismo espacio sagrado de la danza, aunque un poco apartado (en otros ritos ha ocupado un lugar oculto situado en el bosque). En el *Mekuio* las mujeres desconocen el portador de la máscara que ha jugado en tiempos pasados un papel de juez y regulador del adulterio o de otros actos considerados no lícitos por la sociedad. La desaparecida sociedad del *Só* de los fang ha influido en otras como la *Ngil* (también hoy desaparecida) o la de *Bwiti*, sociedad inter-étnica con elementos cristianos (Alexandre et Binet 1958).

En la parte pública las mujeres cantan, la máscara *mekuio* baila frenéticamente y los instrumentistas le acompañaban. Los niños aprenden mirando y los iniciados del *mekuio* cuidan que todo el rito siga las normas de la tradición.

El mundo espiritual se nos presenta accesible y vivo al tener las generaciones pasadas (los ancestros), un poder de protección y otorgamiento de su consentimiento respecto de las acciones de los vivos. Para acceder a la espiritualidad buscada desde esta vivencia de la comunidad como lugar de encuentro de vivos y ancestros, en el que se solapan los espacios y los tiempos, el mundo sonoro se nos presenta como llave, como puerta de acceso, que traspasa la delgada línea que separa ambos niveles.

Por otro lado, la concepción del tiempo en África impregna todas las manifestaciones incluidas aquellas que en Occidente son llamadas artes. El tiempo-espacio es una categoría metafísica según el filósofo ruandés Kagame. El ser no es definido por lo que es sino por lo que “tiene fuerza”, “lo que actúa”³. La riqueza del estatismo dinámico en algunas

³ Agradezco a Eugenio Nkogo las conversaciones sobre el tema de la noción del tiempo en África. Según Nkogo al estar en relación con el continuo movimiento, este pensamiento es inseparable del binomio espacio-tiempo (lo que ha sido definido por Alexis Kagame, 1956) y ello nos acerca a la teoría de la relatividad

esculturas africanas, ha constituido una expresión buscada por las vanguardias europeas. Las máscaras polimórficas de tres o cuatro rostros han servido de modelo al cubismo, y las múltiples facetas sonoras, tímbricas y rítmicas características de la música africana también han influido en compositores europeos como Ligetti. Todas estas manifestaciones culturales constituyen una expresión del presente, categoría espacio-temporal, y momento donde confluyen los tiempos vividos y por vivir.

La expresión de un ahora múltiple y no unívoco ha sido buscada en Occidente cuando los recursos artísticos se encontraban cercanos al agotamiento. La representación africana de los ancestros ha dado lugar a objetos que han sido en Europa buscados por su valor artístico, distante del valor funcional que los sustenta. Presente circular, lejos del discurso escalonado y catalogado del pensamiento humano en la ilustración cuya influencia continúa. Posteriormente el pensamiento europeo se vería impregnado sutilmente del positivismo según el cual, el tiempo mítico es anterior al tiempo religioso y éste, anterior al tiempo científico.

En el espacio oral, los ritos otorgan la legitimidad cuando la comunidad habla consigo misma a través de la palabra y la música, uniendo planos vitales, en un tiempo en el que confluyen diversos presentes en una concepción del ahora que se nos presenta circular y múltiple, alejada de la linealidad de la lógica uni-temporal heredera de la ilustración en Occidente. La oralidad tiene lugar en este marco espacio-temporal en el que mito y rito, el ayer y el hoy se suceden simultáneamente en un mismo instante comunal.

La comunidad como sujeto oral

La música, los ritos y la oralidad. ¿Por qué estos tres ámbitos enlazados? Existe una profunda vivencia que impregna el pensamiento y la cultura en África, y es el sentido de la comunidad. En todas las facetas de la vida cotidiana, la comunidad es el lugar de encuentro y el marco desde donde se piensa, se actúa y se vive. En referencia al grupo se han realizado tradicionalmente todas las acciones vitales, como la caza, la pesca, la recolección, el desbosque para un nuevo poblado entre los fang o la protección en las puertas de un poblado entre los bubis. La comunidad es el referente desde el que se inicia una relación, se contrae matrimonio, se

y la física cuántica. El tiempo sería la duración del ser en el acto, abarcando tres fases: presente, pasado y futuro.

cría a los hijos de todas las madres del mismo clan, se dictan sentencias, se reza a los antepasados. Esta referencia traspasa los vínculos creados por una herencia colonial, aún vigentes en la actualidad, en las jerarquías territoriales o gubernamentales o en espacios urbanos en los que aparentemente se diluye la tradición. La autoridad se ejerce desde el clan y en muchas ocasiones, el grado de parentesco rige, por encima del grado de jerarquía que otorgan las relaciones administrativas y de poder. El ser marido de la hermana de la suegra, es decir suegro, supone un puesto en la jerarquía de parentesco y una cierta autoridad, aunque el nivel de dicha autoridad en el poder (heredado en sus estructuras del legado europeo colonial), resulte invertido nominalmente. En la ciudad la especificidad étnica pierde peso a favor de un carácter más cercano a la identidad nacional pero no por eso se pierden obligaciones internas adquiridas a través del linaje en cuanto a las relaciones de parentesco. Un ejemplo lo constituye la relación fang entre el tío hermano de la madre y el sobrino. Existe una particular relación matrilineal entre sobrino (*mòán-káá*) y tío materno (*ñàndómò*). Es una relación muy estrecha y especial que se mantiene durante toda la vida y además de jugar un papel importante en la celebración de algunos acontecimientos como el de los funerales o *mèsóng*, supone determinadas obligaciones entre ambos. Se trata del vínculo con el linaje de la madre, lo que enlaza los diferentes clanes en una red de relaciones más allá del carácter territorial o urbano heredado de la colonia.

El nosotros es el espacio vital donde los ritos tienen lugar y la referencia continua para la identidad y la memoria (uno pertenece a ese espacio compartido y la historia del individuo está siempre referida a la de la propia comunidad). Entre los fang, tradicionalmente todos los individuos tienen cualidades que les significan y que satisfacen una necesidad del grupo, (incluso los que tienen facilidad para el hurto han sido elegidos para el secuestro de una mujer de otro clan con objeto de un matrimonio) (Aranzadi, 1998: 135). Las genealogías se recitan para saber a qué clan pertenece cada individuo. El recitado de las genealogías constituye el primer acto de un individuo al presentarse en un poblado. Sitúa al recién llegado ante sus huéspedes en cuanto a sus orígenes, familia o clan evitando un posible incesto en una sociedad hasta hoy exogámica. Los movimientos migratorios se han realizado porque la comunidad entera busca otro emplazamiento y todas las manifestaciones rituales y musicales se dan en este contexto.

La memoria africana se ha conservado durante larguísimos periodos, en algunos casos con asentamientos relativamente estables, y en otros casos

a través de migraciones realizadas por motivos diferentes (presión de otros grupos, choques de culturas, comercio, agotamiento del suelo, etc.). Esta memoria ha servido para crear y mantener vínculos y relaciones entre grupos de una misma etnia que, aunque alejados espacialmente por la separación de los asentamientos, han conservado el sentido de la dimensión sociocultural y espiritual cohesionada por una misma lengua y organización social, manifiesta en el uso de una cultura (in)material. Así, entre los ntumu en Gabón se practica el *Mekom* o el *Akoma Mbá* y se usan los mismos tambores (el idiófono `nkúú y el vertical con membrana `mbeñ), aunque en cada país, en el período colonial y poscolonial la evolución ha sido diferente en la conservación de algunos instrumentos. El *Mekuio* se practica en los grupos ndowe de Guinea (kombe, benga, bapuku, etc.) y de Gabón (galoa mpongwe, etc.), lo que ha sido recogido en la época de la colonia francesa y española⁴. Estos grupos conservan el recuerdo de vínculos en generaciones lejanas, cuando hermanos se separaron en dos grupos de migración, lo que habría dado lugar a los subgrupos que hoy pueblan las zonas costeras de Guinea Ecuatorial y áreas cercanas al Lambaréné en Gabón. Según la tradición oral, recogida por Enènge A’Bodjedi en tiempos lejanos vivían juntos tres grupos lingüísticos de la etnia ndowe, en el antiguo poblado de Ikumembongo ja mboka ya embiya. Más tarde, cada grupo étnico emprendió su marcha en dirección diferente. Los kombes y los bengas llegaron a la costa atlántica por vez primera al sur del estuario Malongo (estuario de Gabón). Huyeron de los negreros hacia el interior para llegar a la costa por la segunda vez cerca de Kribi, en Camerún. El ritmo musical *manyala* de los Bakota es igual al ritmo musical *unjenge/eyombe* de los Bengas. Los respectivos antepasados lejanos de los Bakota y de los Bengas, llamados Kota y Bengé, respectivamente eran hijos de la misma madre, Jengu ja Mbangé⁵.

Aunque tras la colonización española muchos fang desconocen su *ndan* o genealogía, conservan en muchos casos este conocimiento del ancestro lejano y del hermano de dicho ancestro que da nombre a otra tribu considerada por lo tanto hermana. En Abere de los Esatop en la zona de Nsok Nsomo, Etó Mebimi hizo hijo adoptivo a Íñigo de Aranzadi, mi padre, quien recogió en sus largas charlas⁶ durante sus estancias en el

⁴ González Echegaray (1964) Raponda-Walker (1962) o Hubert Deschamps (1962).

⁵ Enènge A’Bodjedi en comunicación personal.

⁶ Así me lo han contado en Abere donde algunos mayores recuerdan las horas que pasaban hablando Etó Mebimi y mi padre en fang. Se conserva un terreno

poblado, el conocimiento de la tradición que el anciano Etó Mebimi compartió con él. El recitado de las genealogías o *ndan* todavía en los años cincuenta del siglo XX se conservaba hasta generaciones de épocas lejanas y Etó Mebimi recitaba hasta veinticuatro, lo cual fue recogido por mi padre en la novela *El Bosque Fang*. Este *ndan* de veinticuatro abuelos, lo recité ante las gentes de Abere quienes aunque no recordaban todas las generaciones a partir de la cuarta, si reconocían todos los nombres al tenerlos ellos mismos como es costumbre entre los fang. Sin embargo todos recordaban el nombre del primer Esatop, Idura Mbá y de su hermano Esing Mbá (fundador del clan Esesis), clanes hermanados desde sus orígenes.

El conocimiento de todos los miembros del clan, distribuido en familias, resulta relativamente fácil en cuanto a la localización de los miembros de la comunidad a pesar de la distancia espacial o temporal. Este vínculo conservado va más allá de los límites impuestos por la colonización, como es el caso de los grupos fang en Gabón y Guinea Ecuatorial que conocen los poblados en los que hay familias de su propio clan al otro lado de la frontera y también traspasa los límites de fronteras en otros países africanos o europeos en muchos casos de guineanos fuera del país⁷.

Esta continuidad en la memoria común a través de la reproducción de la cultura material e inmaterial, ha reforzado la propia auto-representación de la comunidad como unidad no sólo física sino también simbólica. Se trata de grupos étnicos con tradiciones arraigadas desde hace siglos (fang, bubí, ndowe, bisío, etc.) y con una proporcionalidad directa entre la pérdida de aquellas y su contacto con la cultura occidental, que también ha influido en la realización de segundas migraciones una vez llegados

que le dieron a mi padre a quien Etó Mebimi puso el nombre de Dzé Etó Mebimi (leopardo con asiento entre los ancestros). Plantó un cafeto en medio de cuatro cacao plantados por su padre *Etó Mebimi* y sus hermanos de tribu, *Abeso*, *Ovono* y *Bacá*, como símbolo de protección otorgado por ellos. Tenía un *NdoanNkúu* o llamada del *Nkúu* específica para él, al igual que todos los *fang* la recibían en el momento de la iniciación.

⁷ Algunos criollos volvieron a su país de origen tras cuatro o cinco generaciones. Hoy en Freetown he podido contactar con familias descendientes de fernandinos (Freizer, Davis, etc.) y también con algunos fernandinos que volvieron. Tita Dougan conserva la memoria de Fernando Poo, isla que abandonó hace cuatro décadas. Y pude contactar con ella en Freetown a través de la Sra Garber, Presidenta de la Union of Descendents of Krio. Su primo Dougan que vive en Londres ya me había hablado de ella antes de viajar a Sierra Leona en mayo de 2012.

algunos de estos pueblos a las costas, a causa de la esclavitud dominante en el litoral africano.

Música y Oralidad. Posicionamiento de la comunidad ante lo que sucede

La comunidad necesita comentar los acontecimientos que van sucediendo y situarse frente a ellos, por lo que la palabra es constante ya que cada día hay hechos nuevos sobre los que reunirse para dar un parecer. Es preciso dar una respuesta crítica o de alabanza a los hechos que se tratan, situándose la comunidad ante ellos, valorando la ética implícita en aquellos, contrastando lo que dice la tradición con cada acontecimiento.

Las canciones son un nexo entre los miembros del grupo proporcionando un conocimiento que debe transmitirse y renovarse en todas las generaciones, cumpliendo como toda oralidad, una función de asentimiento o crítica en relación a lo que sucede. Las canciones del *bonkó* que los fernandinos cantan en Navidad, se preparan y ensayan durante todo el año y entre ellas hay canciones de alabanza, de crítica y de lamento⁸. Es tarea de la comunidad la transmisión oral a través de las canciones. En la isla de Corisco, en una danza *ndyango* a la que asistí, las palabras de la canción se referían al ruido de la cascada, a los movimientos de la ballena en vertical antes de sumergirse y a otros hechos de la naturaleza observados desde generaciones, a modo de libro de texto que necesita ser leído a través de la palabra viva, por cada generación. También se comentaban hechos recientes, como la construcción de un aeropuerto. Se cantaba en aquél momento (febrero de 2008), con las palabras: “En la punta Italo antes no había nada, ahora trabajan construyendo una pista de aterrizaje”. Hoy en 2012, dicho aeropuerto está a punto de ser terminado. Esta estrofa que formará parte de la historia de los *ndowe* de Corisco, ya está incorporada en las canciones *Ndjango*. En Mbini, en una interpretación de un trovador *mbom`mvét*, la gente reía cuando comentaba acerca de los militares en Guinea, satirizando sobre la paradoja que consiste en que “siendo los únicos que poseen armas, no saben cazar”⁹.

⁸ Trinidad Morgades en comunicación personal. Trinidad Morgades es ex - vicerrectora de la UNGE (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial). También en Morgades Besari (2007).

⁹ La caza sigue siendo un valor en la tradición fang hoy en Guinea.

La danza *Ivanga* tiene un número elevado de canciones y entre las que interpretaron en el Auditorio Nacional de Madrid el grupo *Enenge a pembe* de Ukomba (Bata), incorporaron en aquel momento (marzo 2009), una nueva estrofa en la que comentaban lo que estaban viviendo en su visita a España. Esa estrofa según me han comentado, ahora la cantan en Guinea incluida en el acervo de canciones de dicha *Ivanga*. De ese modo podemos entender como la historia y el momento actual, se entrelazan en la oralidad practicada a través de la música. La palabra está viva. La música subraya esta palabra, la repite en las canciones y en cada generación hay todo un corpus oral que debe ofrecerse a la siguiente, a través de adivinanzas, cuentos, cantares épicos y canciones.

La oralidad se renueva en las canciones compartidas en la vida cotidiana (la caza, la pesca, la vida en el poblado, el cuidado del huerto, las celebraciones, los ritos, la muerte...). Se comenta, se critica, se alaba o se satiriza aquello que es positivo o que va en contra de la comunidad. A través de las canciones, se recuerdan las leyes o se dan consejos a los jóvenes. La costumbre entre los bubis dice que cuando una muchacha es joven y está en edad de casarse debe buscar marido. Entre los bubis apenas hay solteras. Reproduzco unos versos de una canción con moraleja, que recogí en 2007, cantada por Vicente Chalé Djoni.

Sita éé, Sita éé

Sita, Sita (hermana nuestra)

Na'ò to ki böbbé le labée

Si no tienes marido es algo malo

El espacio sonoro, puerta de acceso al mundo espiritual

“La palabra es lazo de unión entre generaciones, expresión suprema de la vida de los antepasados” (Ndongo Mba-Nnegue, 1985: 33)

Hay otro concepto esencial que se relaciona con la espiritualidad africana, y es la concepción de la comunidad como espacio compartido por todos los miembros del grupo, los que pertenecen hoy, los que han pertenecido en otros tiempos, y los que pertenecerán, es decir una comunidad en la que están presentes varios planos vitales: el de los vivos, el de los ancestros y el de los futuros descendientes¹⁰.

La comunidad constituye el medio a través del cual el individuo participa en la vida y mediante el que los antepasados perviven a través de sus descendientes. Los antepasados tienen un lugar entre sus descendientes, su presencia está viva y es requerida para completar el

¹⁰ Según Nkogo es la doble-triple dimensión.

grupo. Esta continuidad entre el mundo de los vivos y los ancestros está en relación directa con los ritos, de los que la música forma parte central al constituir el sonido una puerta al mundo espiritual y un lugar común de participación. Desde que se nace se es un antepasado en potencia y el conocimiento se adquiere en los distintos ritos de paso de los que el último es la muerte. La atribución de un poder mágico y de un excepcional poder de comunicación al hecho sonoro, ha servido para que los instrumentos como objetos generadores de sonidos representen aspectos relacionados con los ritos de paso, integrándose por su significado simbólico dentro de este proceso de otorgamiento de un nuevo status. Además de otras funciones relacionadas con el quehacer cotidiano, el estímulo rítmico para el trabajo colectivo o la diversión,

“la música en sus distintas manifestaciones, tiene una función mediadora en relación con el mundo espiritual, desde los espíritus más altos en la jerarquía hasta los intermediarios necesarios en la cadena de mediación. Estos intermediarios pueden ser espíritus de la creación que habitan en lugares como cascadas, playas o cuevas (entre los bubis) o los propios antepasados (como sucede entre los fang, los ndowe y también los bubis, los krío, bisío y annoboneses). Los mismos instrumentos constituyen objetos sagrados en la mayoría de los casos y como tal, también forman parte de la cadena de intermediarios para conectar con la fuerza vital que impregna toda la realidad.” (Aranzadi, 2009:21)

Por ello, el espacio sonoro que vive en la propia música supone un lugar de encuentro de ambos planos vitales. En los ritos se manifiesta este mundo sonoro en los cantos, en la danza, en el acompañamiento de instrumentos musicales participando todos en esa reunión con la propia historia, con el legado de los antepasados, con todo lo que sustenta un modo de vivir y una cultura, con la tradición.

Como ejemplo, el mirlitón (*mbangakom*) membranófono de tubo que sirve para imitar la voz del difunto en la danza *Ndong`Mbáá* en la que el bailarín se comunica con el recién fallecido y transmite a la familia sus deseos. En las danzas de este tipo que he podido contemplar en Añisok, Mongomo y Bifé Efak (Ebibeyin), se acompañan de objetos cuya función es establecer puentes con el mundo de los ancestros. En Mongomo en febrero de 2008, una mujer¹¹ bailaba (tradicionalmente este rito en los funerales lo ha realizado un hombre) y se acompañaba de los objetos rituales de la danza, entre los que se encontraban reliquias (huesos) de los antepasados (*biere*), la cola de gato *nsing* que otorga poder y el propio instrumento con el que se habla, se canta o se ulula, el mirlitón *mbang*

¹¹ Escolástica Essué.

akom. En otras danzas *mekom* en Añísok y Bikurga (Evinayong), los objetos rituales los constituían las reliquias o *biere*, el *nlak nvúu* o cuerno, la cola de gato salvaje *nsing* y las plumas azules de turaco gigante azul o falso faisán, llamado por los fang *kuna* o *kunu* (*Corythaeola cristata*) (Aranzadi, 2011:58), además del cascabel *angóng* que también se utiliza para acompañar al trovador del arpa *mbom`mvét* y ha sido usado para la caza.

Hay instrumentos específicos para un rito. El tambor *moan mbeñ*, pequeño tambor de madera con cuñas y piel de antílope es usado única y exclusivamente en la ceremonia de circuncisión de los jóvenes (Aranzadi, 1998:181). También entre los fang el xilófono *mèndzáng mé biang* es el único instrumento musical empleado para la celebración del rito de iniciaciones. *Biang* se traduce por “medicina”, por sus poderes para curar, para causar enfermedades, para dar virtudes, para matar¹².

Las canciones de relatos, de alabanza, épicas, etc., se acompañan a veces con instrumentos, cumpliendo la música un papel de elemento de cohesión social. Esta función determina el uso de ciertos instrumentos como los lamelanófonos o “sanzas”: *eleke* (entre los *kombes*), *ukumbi* (entre los *bengas*), *tama-tama* (entre los fang), que congregan a reunión con su tañer ligado a la tradición, así como el arpa de calabazas *`mvét* entre los fang y *ngiang* entre los bisío¹³. La música tiene lugar en la oralidad, en cuyo seno la comunidad ocupa el papel protagonista

¹² Antiguamente, en el largo proceso de iniciación y tras numerosas pruebas, los neófitos eran conducidos a chozas en el bosque, donde permanecían aislados durante un mes, evitando contacto con los no iniciados y con las mujeres. Para avisar a éstas de su presencia cuando paseaban, utilizaban también otro xilófono, un *mèndzáng*, con dos tablillas, y una calabaza como caja de resonancia y un palo percutor en forma de miembro viril (Tessmann, 2003 [1913]: 379).

¹³ También formaría parte de estos instrumentos, la cítara o arpa múltiple pluriarco fang llamada antiguamente *akadankama* (*ndonga*). Esta arpa de varios arcos se utiliza también en Camerún, Congo y Gabón. Peper la recoge como instrumento solista de lamento épico (1958:18). Se trata de uno de los pocos instrumentos africanos documentados en un tratado europeo de organología en el siglo XVII. Michel Praetorius lo describe en la lámina XXI del Tomus Secundus de su obra *Syntagma Musica* de 1620. Hay otros muchos archivos escultóricos más lejanos en el tiempo como es el caso de algunas placas de bronce de los siglos XVI y XVII del reino de Benin (hoy Nigeria), donde se muestran instrumentos utilizados en la corte, conservadas en el British Museum de Londres.

estableciéndose la comunicación dentro de un mismo plano (el de los vivos), o entre dos niveles diferentes engarzados por lo sonoro.

La comprensión del mundo temporal sustentado en los diferentes planos que viven en la comunidad, nos acerca al pensamiento africano y su expresión en la música. Las frases en la melodía son de pregunta-respuesta, reflejo de la participación, de la afirmación y el consentimiento por parte de la comunidad, de lo que el solista dice o canta. En el hoquetus¹⁴ todas las voces participan con un pequeño motivo, pero una voz calla mientras la otra canta. Es una técnica vocal en la que cada voz produce un pequeño ostinato que se entreteje con los de las demás voces, a modo de diferentes facetas de un todo, dando por resultado final una melodía global a modo de collage. Esta interacción social se observa así mismo claramente, en el extenso uso de ciertos instrumentos participativos. El concepto de audiencia no tiene cabida apenas ya que todos los integrantes participan en el hecho musical. Se utilizan instrumentos naturales entre los bubis como palmadas (*ëbátyo*), piedras ovaladas de basalto (*vi'ade*)¹⁵, que al golpearse producen sonido metálico y sirven para acompañar canciones o danzas. También se han usado entre los bubis los cuernos de búfalo (*böriobatto*)¹⁶, para acompañar con sonidos agudos y graves según se toca la punta o la base, o incluso como en el caso de las mujeres fang en las canciones de baño vespertinas en el río, golpeando, percutiendo el agua (*mokuru mëndzím*)¹⁷. Aunque hay

¹⁴ Esta técnica vocal es practicada por los pigmeos beyele.

¹⁵ Yo no he presenciado en ninguna ocasión el uso de las piedras entre los fang, ni lo he encontrado en ninguna fuente. La única referencia se encuentra en los escritos del explorador Manuel Iradier (1994 [1887]), quien menciona las piedras utilizadas como instrumento de entrechoque, en una danza *mekom* de los fang en Río Muni.

¹⁶ Sobre los bubis y su espiritualidad en los ritos, véase Martín del Molino (1989).

¹⁷ Otros pequeños instrumentos empleados en ciertos ritos, se usan también como elemento de participación entre los oyentes. Un ejemplo lo encontramos en el uso del *ñas* de los fang, maraca de cestería. Hoy hecho con latas agujereadas salvo excepciones como en alguna ocasión tal y como pude observar en una danza *mekom* en Nsok Nsomo en 2008, que marca el ritmo acompañando en ciertas danzas, las calabazas rellenas de semillas, *tyoké* (entre los ndowe), *nguande* (entre los bisío), *kullá* (entre los bubis). También, a modo de palmadas, las cañas o palos que se entrechocan para acompañar canciones y danzas *bikpère* (fang), *bipak* (bisío), *mbasa* (ndowe) o *sitté sá baobbè* (bubis) (Aranzadi, 2009: 23).

individuos que practican con especial maestría un “arte”, el sujeto oral es la comunidad. El grupo practica la danza, las canciones o la parte instrumental de la música en un contexto comunal y participativo en el que los niños se inician y los miembros del grupo se turnan para tocar los diferentes ritmos. Otros pequeños instrumentos empleados en ciertos ritos, se usan también como elemento de participación entre los oyentes. El trovador de `mvét acompañado por cañas *bíkperè* y cascabel *angòng* (fang) es el receptor de la sabiduría de los ancestros a través de una corriente que le llega por detrás, razón por la que los oyentes partícipes se sientan a los lados y nunca detrás de él, para no interferir en el flujo que le une a la naturaleza y a los antepasados y que conecta a la comunidad de los vivos con el otro plano también vital, el de los miembros de la comunidad de anteriores generaciones. Cantaba el gran *mbom`mvét*, Eyí Moan Ndong, (trovador de `mvét), en su epopeya *Ákòmà Mbàà ante el tribunal de Dios*, que “los cuentos de `mvét no se inventan, sino que se traen del mundo de los muertos” (Moan Ndong, 1997: 56). En cada actuación es inspirado por un genio invisible llamado *èyèng-biang*.

Los que bailan y cantan están integrados y no lo hacen separados de la audiencia como en las representaciones artísticas de la música culta en Occidente en las que el escenario separa a ejecutantes y oyentes. No hay escenario sino la vida misma. El caso del `mvét es un ejemplo llevado al extremo de cómo este arte combina el virtuosismo debido a años de preparación (Crespo, 1962:336), con el acompañamiento simple de palmadas o con instrumentos de pequeña percusión como *bíkperè* que constituyen la respuesta que realizan los oyentes-participantes a fórmulas ya establecidas.

El sentido estético versus el sentido funcional del ¿arte? africano. Presente lineal versus presente circular en el pensamiento africano

El sentido estético ocupa un lugar, pues son admirados los trovadores fang y entre los bubis son requeridos los poetas (*i nëppí*) para cantar en las bodas (Hutchinson, 1858: 200, 308). También entre los bisío los tocadores de arpa han sido muy valorados, constituyendo objeto de deseo entre las mujeres.

“...Ntung ñe mure bibiang, ñe mbuma ncuombe, borá kuale”... Ntung era hermoso y tañedor de ncuombe [arpa ngombí]; las mujeres le querían mucho cuando tocaba el ncuombe...” (Larrea y González Echegaray, 1956: VII).

Sin embargo, el sentido espiritual por su trascendencia en la acción de completar la comunidad, es el que opera fundamentalmente en las prácticas africanas que en Occidente llamamos artes. En la propia escultura, los antepasados fang han sido esculpidos según la función de representar a un ancestro en particular y si el antepasado es reconocido por el resto de la comunidad, el escultor es “bueno” porque cumple dicha función.

“La sculpture de la statuaire est essentiellement tribale... L’appréciation esthétique est directement liée à un certain contexte culturel dont la personne ne peut sortir sans se désocialiser et se couper du groupe. “ (Perrois, 1979: 30).

No es el sentido estético sino el funcional y comunitario, además del espiritual, el que opera en la conservación de estas esculturas durante generaciones. Su fuerza o *biang* (medicina o poder) es realmente el nombre de estas esculturas, confundidas por los coleccionistas quienes les han dado el nombre de *biere* que aparece en los tratados de arte africano. El término *biere* significa hueso y se debe a las reliquias (*biere*) sobre las que estas figuras han estado erguidas (reliquias conservadas en la caja de corteza o *nsek biere* a modo de peana bajo la escultura o *biang*). El sentido estético lo añadirá la mirada europea, dando un valor al arte africano, siendo buscado hasta hoy por coleccionistas y museos. Este proceso tuvo lugar especialmente en la época de las vanguardias, ya que debido a la colonización, llegaron a Europa numerosas piezas africanas que se conservaron en los museos etnológicos como el Trocadero de París. A través de la búsqueda de un nuevo lenguaje, al agotarse las vías de la expresión figurativa culminada desde el Renacimiento, pintores y escultores de las vanguardias, encontrarían en las esculturas africanas nuevos caminos y soluciones para el arte contemporáneo. La influencia de la escultura africana la observamos en Matisse, Picasso, Modigliani o Giacometti, y posteriormente en la segunda mitad del siglo XX, en artistas surrealistas que a su vez influyeron en corrientes y estéticas hasta hoy.

En el arte africano subyace una vivencia del tiempo que transforma el espacio. En este sentido, la temporalidad vivida y pensada por el africano es circular, no lineal como es experimentado el tiempo en el mundo occidental. El presente vive de continuo y se renueva en la improvisación a través de la música o en el estatismo dinámico (dinamismo estático) de las esculturas (especialmente las fang) que tanto han atraído a los críticos de arte, desde que aparecieron estos objetos africanos en los estudios de los artistas de vanguardia a principios del siglo XX en París.

El filósofo Alexis Kagame (1956) lo ilustra en un cuento que encontramos también en otras tradiciones africanas. En este cuento-fábula se expresa la idea del tiempo y la dificultad de medir el instante mediante un enigma. El protagonista del relato debe saldar una deuda mediante la entrega de una vaca (en la tradición fang se habla de una cabra o una oveja) que no sea ni hembra ni macho. Tras varios días de reflexión, la respuesta a esta petición es la de conceder la entrega en un momento determinado, y dicho momento es cuando no sea ni de día ni de noche. Es una solución que refleja la propia filosofía africana. Es tan imposible evaluar en duración el instante como encontrar un bóvido sin sexo. El instante es el paso del ser al no-ser y no puede ser medido directamente ya que es inobservable. Si no fuera por la sucesión o seriación de los seres y de su actividad (los acontecimientos), la duración no se podría concebir como mensurable (*Ibíd.*: 264-66).

Ante la pregunta del explorador Iradier, a uno de sus criados, sobre el sentido del tiempo:

“¿Por qué no contáis el tiempo valiéndoos de meses lunas, de semanas, días y horas? [...] Es preciso fijar los hechos pasados, los presentes y los que están por venir.

la respuesta de éste alude a un modo de entender el tiempo no mensurable:

-“Lo que ha pasado, pasado está y no importa nada. Lo que ha de venir ya vendrá. Si supiéramos cuando viene, sería preciso contar el tiempo, pero como no lo sabemos, no hace falta el tiempo” (1887, Vol. II: 198).

Esta conversación refleja que el tiempo acerca del cual conversan ambos es un tiempo que “es preciso contar” que se “tiene que medir”, tiempo que se limita al contabilizarse, se fragmenta perdiendo su unidad. Más adelante en su relato Iradier escribe:

“He aquí un pueblo que no comprende el tiempo y que sin embargo conoce la Eternidad. Cuanta enseñanza hay [...] en sus ideas y creencias” (*Ibíd.*: 212).

Esta “incomprensión” del tiempo a los ojos del europeo, respecto de una “comprensión” “medida” del tiempo, influyó especialmente en las exigencias coloniales de productividad por horas en el trabajo realizado por los africanos en las colonias de los diferentes países.

Hay una intercambiabilidad del espacio y el tiempo en el lenguaje africano en la obra de Kagame. La palabra ruandesa *ahantu* designa tanto la “localización” como el “tiempo”. Este término se utiliza de modo

intercambiable para “cuando” y para “donde”. Las categorías “espacio” y “tiempo” están unificadas y se refieren a “localización”. Es a través del movimiento como se concibe la duración mensurable. Así pues, es materializada, aprisionada, en la sucesión de los seres (Kagame 1956: 271-74). La organización ontológica de las categorías en la filosofía bantú es similar al universo metafísico dogón (Nkogo 2006:160). Entre las cuatro categorías de la filosofía bantú-ruandesa, la tercera categoría *ahǎntu* es la categoría espacio-tiempo¹⁸. El movimiento se individualiza a través del espacio y el tiempo (Kagame 1956: 266-276).

“Desde el momento en que tenemos que expresar la concepción exacta de la cultura europea tenemos entonces que diseccionar nuestro término y precisamos entonces la ‘posición-duración’ + la ‘posición-espacio.’”¹⁹

Hay algunas esculturas en las que se observa nítidamente la concepción y vivencia del presente como un tiempo circular en el que se suceden varios planos temporales. Un ejemplo lo constituyen las máscaras polimórficas cuyos rostros contemplan al mismo tiempo a todos los miembros de la comunidad. Una de estas máscaras se utiliza en la danza *ngon ntangan* de los fang. Significa señorita blanca y es una danza relativamente reciente (principios del siglo XX), que al parecer surge como crítica al hombre blanco. Esta máscara de tres rostros de color blanco es similar a otras polimórficas encontradas en África, como la máscara de *papá fero* de cuatro rostros negros, utilizada por los criollos fernandinos en el rito-danza del *bonkó* en Malabo. Máscara polifacética de posible origen bundu (Sierra Leona)²⁰, camina en las procesiones del *bonkó*, junto al *ñánkue* (máscara principal) los días de navidad por las

¹⁸ Umuntu, Ikintu, Ahantu e Ykuntu. Hombre, Cosa, Espacio-Tiempo y Manera de ser.

¹⁹ “Dès qu’il faut s’en servir, au contraire, pour exprimer la conception exacte de la culture européenne, alors nous songeons à disséquer notre terme. Nous en précisons la “position-durée”+ la “position-espace”.

²⁰ He podido filmar esta danza y esta máscara en las calles de Malabo, ciudad cuya población se ha configurado dentro de un proceso multiétnico y de criolización desde que se fundó en 1827, con la llegada de un grupo de criollos de Sierra Leona llevados por los ingleses. En 1841 entre los apenas 900 habitantes de la ciudad, había 29 lugares diferentes de procedencia del continente africano (Martín del Molino 1993:94). *Papa Fero* tiene influencia de la zona de los mende de Sierra Leona /Liberia. En Freetown he visto en el National Museum of Sierra Leone máscaras bundu (sociedad femenina mende) de varios rostros negros. Una máscara del mismo tipo polifacético de color negro y atuendo de rafia se muestra como ejemplo de la cultura ritual en Liberia en el museo de Historia Natural de Nueva York.

calles de la ciudad. El *ñánkue* tiene una función de representar a los antepasados, es similar al *írimé* de los *Abakuá*, al haber recibido la influencia de esta sociedad secreta cubana de ayuda religiosa, llevada por los cientos de deportados *ñáñigos* a Fernando Póo a final del siglo XIX (Aranzadi 2013). Se trata de influencias africanas de ida y vuelta y también directas de Calabar (desde donde los esclavos llevaron la sociedad *Ekpe*, transformándola en *Abakuá* en Cuba) (Aranzadi 2010).

Estas máscaras polimórficas de tres o cuatro rostros, constituyen posiblemente la influencia más directa en el cubismo, corriente artística cuyas figuras miran en diferentes direcciones, en un intento de expresar el movimiento temporal plasmando el presente, momento o instante donde confluyen los tiempos vividos y por vivir. Esta percepción y experiencia del tiempo presente en África, se sitúa lejos del discurso de la ilustración y el positivismo. Es el momento donde confluyen los tiempos, lo que se refleja tanto en la escultura como otras expresiones de la cultura africana. En la música este polifacetismo se muestra igualmente en varios elementos de la música (melodía, ritmo, textura, timbre). Ruth Stone (2005:22) destaca en la música de África Occidental los diversos planos sonoros, textura compleja de timbres o sonoridades que se suceden alternativamente, entrelazándose y produciendo un tejido multifacético. Compara la ejecución musical a una piedra preciosa con múltiples caras. Este multifacetismo se produce tanto a nivel rítmico como melódico o tímbrico²¹. Los pequeños planos o motivos sonoros se pueden comparar a los planos en las máscaras o a los motivos geométricos impresos o pintados en madera y telas. Las diferentes sonoridades en los grupos étnicos en Guinea, se obtienen a partir de materiales vegetales o minerales (las cañas *bikpuere*, los cascabeles *angong*, las maracas *ndowe* o *fang*, las castañas africanas *mekora*, los tambores o incluso la botella que usan los *annoboneses*). Así mismo encontramos esta suma de varios niveles sonoros en la polirritmia tan manifiesta en todas las músicas en Guinea y en otros lugares en África. Se trata desde la vivencia de este tiempo-espacio como categoría única manifiesta en las expresiones de la cultura musical. La línea temporal (Nketia 1974:131)²² es una línea

²¹ El timbre es el color del sonido, la sonoridad (apagado, dulce, seco, áspero, profundo, rugoso, oscuro, brillante, etc.).

²² En su obra *African Music in Ghana* (1962:78) el etnomusicólogo ghanés Nkwabena Nketia define por primera vez el término *time line* (línea temporal) como: "A constant point of reference by which the phrase structure of a song as well as the lineal metrical organization of phrases are guided." Citado en Agawu (2003: 232).

rítmica que subyace a los múltiples planos rítmicos que forman ritmos cruzados o entrelazamientos rítmicos en el todo global. Es el sostén del movimiento rítmico en la música. La propia improvisación supone una recreación constante de un mismo presente y es la expresión de una vivencia temporal lejos del tiempo lineal implícito en lógica temporal europea.



Fig. 2: Máscara del *papa fero* (criollos) y máscara *ngon ntangan* (fang).

Literatura oral en la música. Memoria e identidad

En todas las manifestaciones orales de las culturas fang, bubí, ndowe, de los bisío, annoboneses y criollos, la música está íntimamente ligada a la poesía y a la danza. Las canciones acompañadas de instrumentos forman parte de las danzas. La poesía, está implícita en las canciones y especialmente en la épica de los trovadores de *`mvét* (entre los fang), o *ngiang* (entre los bisío), así como en las romanzas bubis. En la propia lengua bubí la palabra poesía es la misma que canción (*löberí*), saeta o canto (*siallo*) o declamación (*rëppí*) y las dos formas inseparables de la creación poética lo constituyen el canto y la música con una escasa presencia de la recitación dentro de la poesía (Bolekia, 2007: 23).

La memoria vive en la oralidad a través de la música, recuperando el pasado mediante la palabra. Memoria que reafirma y renueva la propia identidad, rescatando la riqueza de la cultura, el tesoro de “lo nuestro”, con el fin de que las siguientes generaciones puedan disfrutarlo y conservarlo. Memoria frágil cuando el contacto repentino con otros pueblos y otras lenguas interrumpe un vínculo mantenido entre

generaciones. El patrimonio que se conserva a través de la oralidad, pervive en los cuentos, en las fábulas, en las adivinanzas, en las epopeyas, en el canto, siendo la música parte indispensable de esa oralidad. Ese saber contenido en el canto, lo aprenden los niños reteniendo los aspectos más importantes de la tradición de su cultura. Esta memoria se trunca en el medio urbano especialmente entre los jóvenes que no conviven con los mayores al no visitar su pueblo periódicamente.

Todo el conocimiento de la naturaleza de los astros, la visión cosmogónica, la simbología, las relaciones hombre-mundo, quedan expuestas de una manera metafórica y poética llena de expresividad y belleza, conteniendo unas enseñanzas de un profundo conocimiento universal. Los ancianos fang (*bèñǎbòrò*) educan a los niños inculcándoles la filosofía a través de estos cuentos, fábulas, adivinanzas, sentencias, proverbios, refranes... (Aranzadi, 1998: 35). Un ejemplo lo encontramos también en las adivinanzas que reflejan un pensamiento poético, como la siguiente:

Pregunta: *Ndunán tará wa-yen sí sé*
Antorcha (de) padre ver tierra toda.
Respuesta: *Ngom(n) dan.*
Luna.

Pregunta: La antorcha de mi padre ilumina toda la tierra
Respuesta. La luna. (Aranzadi, 1999 [1962]: 53)

La palabra cantada utiliza la voz del clan para relatar epopeyas de héroes que representan a los antepasados primigenios, cantando relatos de una etnia durante cientos de años, como es el caso de las grandes migraciones entre los fang o los ndowe quienes coinciden en señalar el paso al bosque ecuatorial mediante el relato mítico del paso a través del árbol *adyap* (fang) o *adyabe* (ndowe).

En la palabra cantada se relatan los mitos acerca de la creación del mundo, se canta a la naturaleza generadora de seres “vivos”, cuyos espíritus constituyen fuerzas, con las que hay que mantener una relación de armonía. El entorno vital es cantado y sus elementos sean manifestaciones del agua, de la tierra, sean árboles o animales constituyen en canciones, personajes y arquetipos que representan sus prohibiciones, sus leyes, sus ideales y su ética.

Se canta al mar, al río, al arco iris, a la lluvia, a las cascadas como distintas manifestaciones del agua. De los elementos extraen enseñanzas derivadas de sus cualidades más significativas y las transmiten de

generación en generación, como ocurre con los cuentos de tortuga en los que este animal se antropomorfiza para representar ciertas cualidades valoradas entre los fang o los ndowe²³.

Comunicación oral mediante instrumentos musicales

La casa de la palabra es el lugar donde la palabra de los hombres se hace eco, un espacio para presentar agravios, decidir disputas y establecer resoluciones, donde se transmite la tradición oral de padres a hijos, o se cultiva la música y el arte, los ritos y creencias; es decir un espacio de transmisión.

Danzas y canciones se celebren en la casa de la palabra, llamada *abáá* en fang, *mwebe* en ndowe, *mpa* en bisío, *riebapuá* o *wedja bohôté* en bubi, *vidyil* en annobonés, espacio social en el que tiene lugar la oralidad. El *abáá* antiguamente se situaba en ambos extremos del poblado como cuerpo de guardia (Alexandre 1958: 41) y el tambor de comunicación *`nkúú* tronco ahuecado horizontal, servía para dar alarma.

Este tambor y otros instrumentos han jugado un papel de comunicación, participando así del tejido de la oralidad. La llamada del tambor idiófono de lengüetas *`nkúú* se utiliza en los bosques entre los fang quienes repiten el mensaje de poblado en poblado. La transmisión del sonido es favorecida por el hecho de que los pueblos se sitúan junto a un río, en un valle. La onda llega a los poblados situados en el espacio del alcance del sonido. El tocador del *`nkúú* que no debe continuar transmitiendo la noticia al no estar situado su pueblo en la trayectoria del mensaje, calla y no lo repite. Únicamente el que sabe que su situación es intermedia entre el emisor y el receptor, percute de nuevo el mensaje en el *`nkúú*. Los fang han conservado estas tradiciones musicales durante más tiempo. Otros grupos también han usado este sistema de comunicación (los ndowe o los bisío), pero han perdido el uso de estos objetos. Los fang lo han conservado hasta hoy, debido a que su contacto con el europeo ha sido posterior y de menor duración²⁴. Durante la colonia, el *`nkúú* sustituyó a

²³ Se utiliza entonces otro prefijo en la lengua para designarlo ya que en las lenguas bantúes hay clases nominales. En este caso se usaría la clase nominal de persona. Para un cuento ilustrado y escrito en fang con transcripción fonética, traducción literal y literaria véase *El tambor* de Íñigo de Aranzadi.

²⁴ Los ndowe al estar en las costas han tenido un contacto más prolongado con el europeo y aunque los fang han tenido contacto con los alemanes que estaban en Camerún y en el norte de Río Muni, aún hoy he encontrado mujeres mayores que solo hablan fang. La colonización española de modo efectivo en Río Muni, se

las campanas en algunas capillas del interior (Ndongo1987: 82) y hoy todavía el `nkúú cumple esa función prestada en la colonia. En la época de Macías, parece ser que evitaron la huida de este dictador a Gabón cuando fue derrocado. La huida se evitó gracias a los mensajes del tambor `nkúú que de pueblo en pueblo sirvió para comunicar que intentaba huir. Se colocaron troncos cortando la carretera y lograron interceptar la huida en coche²⁵.

Con este tambor idiófono se realizan llamadas. Hay llamadas de urgencia:

Avo Avo owuluye ekuna kiri
Rápido rápido andar mañana (temprano) por la mañana
Trad.: ¡Rápido, venid pronto!

Mbot bese(ge) besege
Persona todas todas
Trad.: ¡Venid todos!

El *ndoan`nkúú* o llamada del `nkúú (nuevo nombre del recién iniciado), suele contener una metáfora que explica las cualidades de cada hombre que lo recibe. Como ejemplo de *ndoan`nkúú* o nombre recibido por el `nkúú, incluyo el que recibió Gabriel el protagonista de la novela *En el bosque fang*. Gabriel era un fang que quería cambiar la vida tradicional por la europea y su objetivo era ser rico.

Olong nda mokok ngob mefin-asua, man eté fa ve awú.

“[Aunque] Construyas casas con piedras, con espejos, con reflejos del río en las paredes, [hay algo último], lo que viene lo último es la muerte.” (Aranzadi, 1962:182)

Existen otras llamadas como el *ndoan ayong* o llamada del clan:

Angok é baaba moan Angok
Los Angok aquí están [yo soy] hijo de los Angok
Trad.: Yo pertenezco a la tribu de los Angok, una tribu fuerte.

inicia a partir de 1930. Los ndowe llevan siglos en contacto con el europeo, al estar situados sus asentamientos en la costa. Este tambor recibe diversos nombres en los grupos étnicos. Se denomina `nkúú entre los fang, *mpfhul* entre los bisío o *ukulu* entre los ndowe (Aranzadi 2009).

²⁵ Gorsy Edú comunicación personal 2009. Este actor y músico fang interpreta un monólogo excelente titulado “El percusionista” recogiendo la tradición oral fang y el encuentro con la cultura colonial. Ha interpretado los mensajes con el `nkúú en algunas conferencias-conciertos en las que hemos colaborado juntos.

ka ayebe oloa ve ntuma
sin resignarse esclavo [antes que] carbonizado.

Trad.: Los Angok somos libres y preferimos morir carbonizados a ser esclavizados²⁶.

Esta llamada se refiere al clan de los Angok. En ella se refleja el orgullo y el sentimiento de libertad y de fuerza y también la presencia de la esclavitud en la etapa pre-colonial. Otras llamadas son el *`nkúú mevá* (llamada de alegría), *`nkúú ngulan* (llamada de muerte), *`nkúú akong* (llamada de guerra, peligro o urgencia).

Los tonos o alturas o empleados en este instrumento son relativos²⁷ y se trata de frases dentro de un contexto. El patrón tonal corresponde a muchas palabras. El contexto es conocido, compartido y ayuda a seleccionar las palabras. Están relacionadas y reflejan los tonos de la lengua fang. Las lenguas bantúes tienen alturas o tonos. Pueden tener uno o dos tonos bajos, uno o dos tonos altos, un tono intermedio y también es posible que tengan tonos de bajada o subida. La transmisión de estas lenguas es posible y de hecho se viene realizando a través de diversos instrumentos.²⁷

Hoy en día todavía los bubis utilizan la trompeta *mptotutu*²⁸ para convocar a los miembros del poblado a distintas ceremonias (como la plantación del ñame), para dar noticias o señales. En otros tiempos se ha utilizado para anunciar el fin de una cacería, para convocar grandes asambleas o para convocar a la guerra. Su sonido según Tessmann, alcanza grandes distancias²⁹.

En algunos poblados de la isla, se sigue utilizando la flauta globular de calabaza o *bötuttu*. Cuando se hace sonar en Moka, el sonido llega hasta

²⁶ Esta es la llamada del *ayong* (clan) de Gorsy Edú.

²⁷ Las trompetas de madera *tong* entre los fang o *hebá* entre los ndowe. Otros ejemplos con otros instrumentos son los realizados con las castañas *mekora* utilizadas también para limpiar espiritualmente y con las que se dicen frases, o el xilófono *mendzang* que habla a las bailarinas.

²⁸ Tiene forma de trompeta europea. Está hecha de madera de *calabó* amarillo o *doradillo* (en bubi *bölölö*), unidas longitudinalmente con resina *bahöllá* y atados con cordeles o con piel de iguana. Según Tessmann (2009 [1923]:82), el *mptótutu*, aparece después del contacto con los portugueses a quienes los bubis llaman *öpottò*. Así lo han transmitido entre los bubis y lo confirman actualmente en Moka (Donato Muatetema, comunicación personal 2007). En la etapa precolonial se utilizaría únicamente el *böttutú*.

²⁹ Unos 2 km. Tessmann habla de distancias de 12 km.

el poblado de Bioko³⁰. Se utiliza para comunicar noticias como el nacimiento de gemelos o las defunciones. También se tocaba ante la llegada de un barco comunicando sus intenciones, en la época pre-colonial. Según Martín del Molino (1989), el silbato *bõtuttú*, se usaba para comunicarse a distancia entre las personas y la trompeta sagrada o *mpotótutu* para transmitir mensajes a los espíritus. El nacimiento de gemelos es un acontecimiento importante en toda África siendo objeto de respeto, temor o alegría. Entre los ndowe son considerados hijos del gran espíritu Ukuku. Los bubis transmiten hoy este acontecimiento con la trompeta de calabaza *bõtuttú*. Se trata de acontecimientos esperados por la comunidad y el *bõtuttu* pronuncia la frase en bubi (*oh möseba ë ö Rubòò*), que significa “el pájaro ya está en el nido”, es decir que lo que todos esperaban fuera noticia o acontecimiento, ya ha sucedido.

El `mvét, el mundo ancestral y la concepción del tiempo

Existe una relación en el propio arte del `mvét, entre la tradición oral, los ancestros míticos y los sonidos del propio instrumento. Según la tradición hubo una evolución del arpa desde su uso con una sola calabaza, más tarde dos calabazas y actualmente tres calabazas con un puente en medio que tensa las cuerdas. La épica relata hechos de los héroes que transmitieron el arte del `mvét, quienes pertenecen al mítico país de los inmortales Èkáng en el país, pueblo o poblado que llaman Èngóng y cuyo jefe es Ákòmà Mbàà. Los Èkáng son la representación mítica de los fang y los relatos de `mvét nos muestran sus virtudes y sus defectos, sus valores y sus anhelos, sus creencias y su forma de ver y concebir el mundo. El `mvét relata la lucha de los mortales en el país de Oku por arrebatarse el secreto de la inmortalidad a los Ekang, los hombres de hierro.

El significado del `mvét es el de un arte total, que engloba varios niveles: humano, sobrehumano, social, mítico, histórico, metafísico,

³⁰ En las ceremonias funerarias del sacerdote supremo o *Abba*, la trompeta sagrada *mpotótutu* sonaba todas las tardes, empleando el lenguaje tonal para comunicarse con los espíritus y anunciarles que el *Abba* se encaminaba hacia ellos para visitarles (Martín del Molino 1989:281). En el rito que se realiza antes de las plantaciones de ñame en el poblado bubi de Ureka, en la mañana señalada suena en el poblado la trompeta que emite frase completas como estas:

Tyuíbòle, tyuíbòle, Levantémonos, levantémonos
tö pàlìnyè o èkkö òòoa. Vayamos a las funciones del año nuevo.

El mismo día iban a cazar para la posterior celebración del año nuevo y era la trompeta la que señalaba con su sonido el final de la cacería (Perramón 1969:24).

cosmogónico, moral y espiritual. Durante el *obane* o migración del *ayong*³¹, realizada por la huida de la esclavitud y de las razzias, o en las migraciones en periodos de guerra, el arte del *`mvét* servía para dar ánimos. El propio término tiene diversos niveles de significado que engloba aspectos de la ética, de la vida social y como instrumento pedagógico. El *`mvét* es el conjunto de todos estos aspectos. El *`mvét oyeng* es la parte artística y uno de los niveles. Antiguamente el iniciado en el *`mvét* y el tocador de *`mvét* no eran la misma persona.

En relación con la categoría espacio-temporal, raíz en el pensamiento y en la experiencia africana, encontramos una relación con el *`mvét*. Según Nkogo este arte contiene varias corrientes de pensamiento (2001:167). Una de ellas es la revelación del poder o de la fuerza mágica del ser y de la palabra, que implica una concepción de la mortalidad-inmortalidad, de la temporalidad-intemporalidad y de la ubicación-ubicuidad.

El *`mvét* constituye un universo con varios grados de conocimiento. En el dominio del instrumento y, por supuesto, del universo de su saber, había que escalar tres grados: el *Ndzo-mvet*, es el gran maestro, el filósofo *mvét*; el *Mbom-mvet*, es el artista *mvét*, el poeta *mvét*, y el *Mbii-mvet*, el instrumentista... Eyi Moandong, fue un *mbom-mvet*, entre otros tantos guineanos como: Esono Obiang Engono, Nkoa Alúu, Mvé Meñé, Mintóo Mi Esawong, etc. El maestro sabe que el *Mvet* es el ritmo del ser, del pensamiento y de la creación infinita: es arte, es filosofía, es cosmología, es teogonía o teología, es música, es literatura, es política, es psicología...³²

La memoria sobre los inmortales se mantiene y el *mbom`mvét* o tocador de *`mvét*, debe aprender los nombres de estos héroes recitándolos con exactitud. El trovador tiene libertad para los relatos de los mortales y puede inventar los nombres de éstos, pero sobre los inmortales debe respetar la memoria que se ha conservado³³. El *`mvét* es también el nombre del instrumento. El arte global del *`mvét* y sus relatos, constituyen el espejo del pueblo fang. En el propio instrumento, las cuerdas reciben los nombres de esta genealogía de los héroes míticos protagonistas de los relatos *minlang`mvét*. Al ser un instrumento de cuatro cuerdas divididas por un puente, son ocho los sonidos, y ocho los

³¹ Clan.

³² Eugenio Nkogo (comunicación personal).

³³ Conferencia impartida por Privat Ngomo en la UCM con motivo de la exposición *Negro. Arte Africano* realizada en mayo del 2010 en el Museo del Traje en Madrid.

héroes que le dan nombre a cada una (Ekang Nna, Nna Mongon, Evini Tsang, Akoma Mba, Ntutumu Mfulu, Engwang Ondó, Medang boro, Medza Motugu)³⁴. Según Eugenio Nkogo al constituir la varilla en la que se apoyan las cuerdas un neutralizador de sonidos, esta constituye el tono 9, número que tanta importancia tiene en la cosmogonía fang, y que queda reflejado en numerosas adivinanzas recogidas por mi padre Íñigo de Aranzadi (1962)³⁵.

Entre los fang Ntumu en Guinea Ecuatorial, la tradición habla del primer trovador que surgiría entre los fang en épocas remotas, durante el éxodo o migración, Habría adquirido su arte de los pueblos del alto Kilimanjaro y según la leyenda se llamaría Oyono Adá Ngonon (Aranzadi, 1998:33)³⁶. Este primer trovador lo recibiría en sueños de un espíritu superior, con el fin de cantar para dar ánimos a su pueblo en un momento difícil de la gran migración, en el que los fang estaban siendo objeto de numerosos ataques de las tribus que encontraban a su paso³⁷.

Una de las fórmulas habituales en el *`mvét* es la que reclama la atención de los participantes oyentes logrando una unidad desde donde iniciar el relato:

³⁴ Se puede escuchar la grabación de estas ocho notas en la obra de Pepper (1958). Hay diferentes afinaciones y diferentes tipos de escalas en el *`mvét*.

³⁵ Número de plenitud para los fang. Las adivinanzas nº 290, 42, 74, 411, etc., nos hablan del número nueve en los colores del arco iris, en los tipos de senderos en el bosque, en los nombres de la yuca, en las voces de la lechuza, etc.

³⁶ Eugenio Nkogo recoge, de acuerdo con la genealogía presentada por Tsira Ndong Ndoutoume, cómo este instrumento musical habría sido creado, en plena Edad Media, probablemente entre los siglos VIII y IX. Sería Oyono Ada Ngone, el que elevó al *`mvét* a un nivel apoteósico. Le seguirían las siguientes generaciones de artistas o de filósofos *`mvétistas*: 1) Oyono Ada Ngone, 2) Minega Nkü, 3) Ndzèè Zo'ó, 4) Ndong Mekuigne, 5) Bitom bi Zoó, 6) Edou Emvôô, 7) Essono Mvé, 8) Ondo Ngûû, 9) Ebang Elé Miteme, 10) Menguire M'Edang, 11) Ndong Eyogue Ossa, 12) Eló Sima Mbá, 13) Zué Nguema y 14) Tsira Ndong Ndoutoume, que nació en Engongome, Oyem, Gabón, en 1928. Daniel Assoumou añade dos generaciones anteriores a Oyono Ada Ngone, es decir que el primer *`mvétista* sería su bisabuelo Nna Otse, seguido por su hijo Ekang Nna. Según esta línea descendente, el autor en cuestión, habiendo nacido en 1938, se situaría en la generación XVII de los artistas y filósofos *`mvétistas* del siglo XX (Nkogo 2001: 166).

³⁷ Entre los fang hay una serie de fases en la entrega de este arte por parte de los ancestros, maestros a su vez de *`mvét*.

A ki mele me bège
Me bège `mvét

¿Qué escuchan vuestras orejas?
Escuchan el `mvét

Conclusión

La oralidad africana es una manifestación viva que se renueva en cada generación y en la que el rito y la música tienen lugar, confluyendo diversos factores. El concepto espacio-temporal y la comunidad como constante referencia en la oralidad nos brinda pautas para una reflexión. La comunidad constituye un espacio social en el que el tiempo no es lineal, pues en su seno se da un encuentro entre varios planos vitales. La oralidad otorga una identidad al proporcionar un espacio vivo, renovado constantemente a través de la memoria y la cultura legada. La espiritualidad es buscada en esta vivencia de la comunidad como lugar de encuentro de vivos y ancestros, en el que se solapan espacios y tiempos y en el que el mundo sonoro se nos presenta como llave, como puerta de acceso, que traspassa la delgada línea que separa ambos niveles.

Esta concepción del tiempo en África impregna todas las manifestaciones incluidas aquellas que en Occidente llamamos artes. La riqueza expresiva en algunas esculturas por su estatismo dinámico ha sido buscada por las vanguardias. Las máscaras polimórficas de varios rostros han supuesto un modelo para el cubismo. Estas poli-expresiones o presente múltiple reflejan una concepción temporal multifacética. Las múltiples facetas de sonoridades y la superposición de diferentes líneas rítmicas características de la música africana, expresan el presente, momento donde confluyen los tiempos vividos y por vivir. Esta expresión ha sido buscada en Occidente cuando los recursos artísticos se encontraban cercanos al agotamiento. Los objetos han sido buscados por su valor artístico, distante del valor funcional que los sustenta. Nos encontramos ante una visión y una vivencia del presente en una experiencia del ahora que se nos presenta recurrente y circular, concebido dentro de una única categoría espacio-temporal, basada en la noción del ser como acción, lejos del discurso escalonado, catalogador, segmentador, lejos de la linealidad de la lógica temporal heredera de la ilustración en Occidente, impregnado sutilmente del positivismo en el que, el tiempo mítico es anterior al tiempo religioso y éste, anterior al tiempo científico. Así pues, en el espacio oral, los ritos otorgan la legitimidad cuando la comunidad habla consigo misma a través de la palabra y la música, uniendo planos vitales, en un espacio en el que confluyen diversos planos temporales.

Referencias citadas:

A'bodjedi, Enènge (2006), “Las iglesias presbiterianas ndòwě”, *Oráfrica. Revista de oralidad africana*, 2, p. 49-74.

Agawu, Kofu (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York and London, Routledge.

Alexandre, Pierre et Binet, Jacques (1958), *Le Groupe dit Pahouin (Fang-Boulou-Beti)*, Paris, Presses Universitaires de France.

Aranzadi, Íñigo de (1962), *En el Bosque Fang*, Barcelona, Plaza & Janés.

Aranzadi, Íñigo de (1998), *Cosas del bosque fang*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Retiro.

Aranzadi, Íñigo de (1999), *La adivinanza en la zona de los Ntumu. Tradiciones orales del Bosque Fang*, [1ª ed. 1962], Madrid, Sial Ediciones.

Aranzadi, Isabela de (2009), *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Editorial Apadena.

Aranzadi, Isabela de (2010), “A Drum’s Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures”, *African Sociological Review*, 14 (1), p. 20-47.

Aranzadi, Isabela de (2011), “Aspectes antropològics: prèstecs simbòlics i culturals Africans a l’obra de Modest Gené”, *Modest Gené /Un escultor entre dos móns*, en Joan Abelló Juanpere (ed.), Tarragona, Institut Municipal de Museus de Reus.

Aranzadi, Isabela de (2013), “El legado cubano en África. *Ñañigos* deportados a Fernando Poo. Memoria viva y archivo escrito”, *Afro-Hispanic Review*, 32 (1), p. 29-60. En preparación.

Bolekia Boleká Justo (2007), *Poesía en lengua bubi (antología y estudio)*, Madrid, Sial Ediciones.

Crespo Prieto, Tomás (1962), “El juglar fang primera figura literaria. Los más diversos y fantásticos hechos guerreros adquieren en el relato de este verdadero artista la expresión más subyugadora”, Santa Isabel, *La Guinea Española*, 15 de julio, Núm. 1158.

Deschamps, Hubert (1962), *Traditions orales et archives au Gabon. Contribution a l'ethnohistoire*, L'homme d'Outre-Mer, Nouvelle serie n° 6, Paris, Editions Berger-Levrault.

González Echegaray, Carlos (1964), *Estudios Guineos. Vol.II Etnología*, Madrid, CSIC.

Hutchinson, Thomas J. (1858), *Impressions of Western Africa, with remarks on the diseases of the climate and a report on the peculiarities of trade up the river in the bight of Biafra*, London, Longman, Brown, Green, Longmans, & Roberts.

Iradier, Manuel (1994), *África: viajes y trabajos de la Asociación Eúskara La Exploradora; reconocimiento de la zona ecuatorial de África...*[1ª ed. 1887], Madrid, Miraguano Ediciones.

Kagame, Alexis (1956), *La philosophie bāntu-rwandaise de l'Être*, Classe des Sciences Morales et Politiques, Mémoires in-80, Nouvelle série. Tome XII, fasc. 1, Bruxelles, Académie Royale des Sciences Coloniales.

Kingsley, Mary H. (1897), *Travels in West Africa Congo francais, Corisco and Cameroons*, New York, London Macmillan and Co., Limited.

Larrea Arcadio de, y González Echegaray, Carlos (1956), *Leyendas y cuentos bujebas de la Guinea Española*, Madrid, CSIC.

Martín del Molino, Amador (1989), *Los Bubis. Ritos y creencias*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano.

Martín del Molino, Amador (1993), *La ciudad de Clarence. Primeros años de la ciudad de Malabo, capital de Guinea Ecuatorial 1827-1859*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano.

Moan Ndong, Eyí (1997), *Akoma Mbá ante el tribunal de Dios. Epopéya de Nvet Oyeng*, Libreville, Editions Raponda Walker.

Morgades Besari, Trinidad (2007), "Los criollos (fernandinos-krios) de Guinea Ecuatorial (1ª parte)", *El árbol del Centro*, Centro Cultural Español de Malabo, N° 5, 2007, Guinea Ecuatorial.

Nassau, Rev. Robert Hamill (1904), *Fetichism in West Africa. Forty years' Observation of Native Customs and Superstitions*, New York, Charles Scribner's Sons.

Ndongo Bidyogo, Donato (1987), *Las tinieblas de tu memoria negra*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Ndongo Mba-Nnegue, Jesús (1985), *Los Fa'n. Cultura, sociedad y religión*, Madrid.

Nkogo, Eugenio (2006), *Síntesis sistemática de la filosofía africana*, [1ª Ed. 2001], Barcelona, Ediciones Carena.

Nketia, J. H. Kwabena (1974), *The Music in Africa*, New York, London, W. W. Norton and Company.

Perramón, Ramón (1969), “Ceremonias Urecanas antes de las plantaciones”, *La Guinea Española*, enero-febrero de 1969, Núm. 1631.

Pepper, Herbert (1950), “Musique Centre-africaine”, Extrait du volume *Afrique Equatoriale française de l'Encyclopédie coloniale et Maritime*, Paris, Gouvernement Général de l'Afrique Équatoriale Française.

Pepper, Herbert (1958), *Anthologie de la vie africaine. Congo-Gabon*, (Libro que acompaña al triple álbum: 320 C 126/127/128] Disques Ducretet Thomson, Paris.

Perrois, Louis (1979), *Arts du Gabon: les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Paris, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, O.R.S.T.O.M.

Raponda-Walker, André et Sillans, Roger (1962), *Rites et croyances du peuple du Gabon. Essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Presence Africaine.

Sierra Delage, Marta, Ikaka Oko, Adelina, Bondjale Oko, Marcelino, Bondjale Oko, Teodoro (1986), “La Danza Ivanga en Guinea Ecuatorial (Manifestación musical de los kombe)”, *Estudios Africanos*, Revista de la Asociación Española de Africanistas (A.E.A.) Vol. II. 1º y 2º semestre de 1986, (2-3), p. 39-84.

Stone, Ruth M. (2005), *Music in West Africa. Experiencing Music, Expressing Culture*, New York, Oxford University Press.

Tessmann, Günther (2009), *Los bubis*, [1ª Ed., 1923], Madrid, Sial Ediciones.

Tessmann, Günther (2003), *Los Pamues (Los Fang)*, Monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África occidental, (Trad.) Erika Reuss Galindo, (Ed.) Jose Manuel Pedrosa, [1ª ed. 1913], Madrid, Universidad de Alcalá.

