

INTERNATIONAL CONFERENCE

Between Three Continents: Rethinking Equatorial Guinea on the Fortieth Anniversary of Its Independence from Spain

Hofstra University, Hempstead (New York)

Thursday April 2—Saturday April 4, 2009

El viaje de un tambor. África de ida y vuelta en annoboneses y fernandinos. Instrumentos musicales de Guinea Ecuatorial

Isabela de Aranzadi

Preliminares

La música en Guinea Ecuatorial está integrada en la vida y es una música funcional, al servicio de la comunidad. No hay un escenario para el arte, sino la vida misma. Así, los hitos importantes en las fases vitales y finalmente la entrada en el mundo de los antepasados son grandes ocasiones de las que la música forma parte y dentro de los ritos, tiene una función mediadora entre la comunidad y todo el mundo espiritual. Los mismos instrumentos constituyen objetos sagrados y forman parte de la cadena de intermediarios para conectar con la fuerza vital que impregna toda la realidad. En los ritos de iniciación, en los funerales, en las danzas *`ndòng `mbàà* o *ákòmà mbàà* (fang), en la consagración de un nuevo cayuco (bubis), en la *ivanga*, o *mekuio* (ndowe), en el rito del *bönkó* (fernandinos), en el baile del *dadjì* (annoboneses) en la danza *ndzanga* (bisío), la música juega este papel mediador.

La comunicación a través de los bosques, tanto en la isla, como en la parte continental, es una necesidad que ha generado la construcción y el lenguaje de ciertos instrumentos como el tronco vaciado *`nkúú*, el poderoso cuerno *tông-`mvùù* de los fang, la trompeta *umbanda* (ndowe), la trompeta bubi *mpotótutu*, y la flauta de calabaza *bötuttú*, que se emplean para convocar a los miembros del poblado a distintas ceremonias, dar noticias o señales o convocar asambleas.

El sonido es un importante elemento en los ritos y se emplea como puerta que abre el paso al mundo espiritual. Las sonoridades diversas que se obtienen con los elementos naturales de su entorno, se captan y se interpretan como el lenguaje de los seres invisibles y de los espíritus que animan todas las cosas. Los materiales del bosque (vegetal y animal), se utilizan en su variedad, por su forma, color, densidad o dureza así como por el resultado sonoro que se quiere obtener. La madera en sus múltiples tipos de densidad (*òlòng, èbeñ*), se usa para construir los tambores idiófonos (*`nkúú* entre los fang, *mpfhul* entre los bisío o *ukulu* entre los ndowe) y también para construir cilindros que luego cubren con una piel como el *`mbeñ* fang, *ndtuambo* bisío, o *ngomo* ndowe. De madera también es el bastón que representa al difunto en la danza *dadj'i* de los annoboneses que se baila en las defunciones (y tiene la misma medida que éste, como ocurre en entre los yorubas y otros pueblos de África). Las fibras vegetales se usan generalmente en las danzas para cubrir el cuerpo; su sonido producido por el roce vegetal es similar a un susurro y este roce de fibras tiene una sonoridad atribuida en África Central a los espíritus que habitan los bosques (Pepper 1950:1). Las fibras vegetales o animales se usan en muchas de las danzas: en el *mekuio* ndowe en la *ndzanga* bisío, en la danza *mèkóm* de los fang, en el baile *dadj'i* de los annoboneses y especialmente en el *bönkó* de los krío. Entre los fang, el *ñas* es una maraca de cestería de melongo y semillas, para bailes de culto. El *`nlàk-ngit sin mèkórà* es un cuerno utilizado en las noches de luna llena en las que el brujo recorre el poblado con cascabeles *mèkórà* en los tobillos, haciendo sonar el cuerno para alejar de esta manera a los malos espíritus (Nsué 2007 {1985}:78). El trovador o *`mbòm `mvét* mientras toca y canta, mantiene a través del sonido de su música, el nexo con los antepasados de los que recibe su arte, por detrás, razón por la que sus oyentes/acompañantes se colocan a ambos lados del que toca este instrumento. La noche que empieza la danza del *bönkó*, entre los criollos, es el sonido de los tambores, en las puertas del cementerio el que inicia el rito de despedida de los difuntos. El *mbang-akom* o *mirlitón*, instrumento en forma de pequeño tubo con una membrana en un extremo (de huevos de araña o ala de murciélago), modifica la voz humana dándole una sonoridad especial, considerada como la voz del espíritu y se usa en la despedida del difunto en el rito de *`ndòng mbàà*.

El ritmo es el elemento musical más importante, y predomina sobre la armonía y la melodía. En la naturaleza, la repetición y el ritmo están siempre presentes. Ellos han sabido incorporar ese ritmo en su ser, en su cuerpo, en su caminar, en sus cantos y en sus movimientos. El ritmo también se encuentra en sus lenguas de origen bantú, llenas de onomatopeyas de animales y de sonidos del bosque (paradójicamente, en los bosques se escuchan pájaros que cantan como si hablaran lenguas africanas). Son maestros en el uso de la polirritmia. En los conjuntos de *mèndzáng* (xilófonos fang), cada instrumento percute un patrón

rítmico melódico que encaja con los demás produciendo una rica textura polifónica y polirrítmica, en la que la sonoridad dulce de estos instrumentos envuelve al oyente. Los instrumentos en su mayor parte, debido a este carácter fundamentalmente rítmico, son de percusión. Tambores idiófonos como el *`nkúú*, *asémele*, *okukú*, membranófonos como el *`mbeñ* de los fang, el *ngomo* de los ndowe, el *ndtuambo* de los bisío, el *tambalí* de los annoboneses, el *tintak* de los criollos, la campana ritual de los bubis *elëbo*, etc.

La comunidad es esencial para el individuo y constituye el medio a través del cual participa en la vida y mediante el que los antepasados perviven a través de sus descendientes. Aunque hay individuos más hábiles para el canto o la interpretación de un instrumento (como los directores de canto *i neppi* entre los bubis o el trovador fang *`mbòm `mvét*), la comunidad siempre hace de oyente y de partícipe al mismo tiempo. Esto da lugar a recursos como el canto responsorial a través de la fórmula pregunta-respuesta de casi todas las canciones o al entretreído de las voces. Esta función de la música como elemento de cohesión, determina el uso de ciertos instrumentos como las sanzas denominadas *eleke* (entre los kombes), *ukumbi* (entre los bengas), *tama-tama* (entre los fang), lamelanófonos que congregan a reunión con su tañer ligado a la tradición, así como el *`mvét* de los fang y el *ngiang* de los bisío o el pluriarco *ndonga* fang llamado antiguamente *akadankama*. Otros pequeños instrumentos empleados en ciertos ritos, se usan también como elemento de participación entre los oyentes. Así, el *ñas* de cestería de los fang, o las calabazas rellenas de semillas, *tyoké* (entre los ndowe), *nguande* (entre los bisío), *kullá* (entre los bubis), las cañas para golpear una contra otra *bikpérè* (fang) *bipak* (bisío), *mbasa* (ndowe) o *sitté sá baobbè* (bubis) o el cascabel fang *angòng* que se hace sonar con otro cascabel o con un palito, empastando su sonido metálico con el sonido seco de las cañas que se entrechocan.

Música, poesía y danza se mantienen unidas, estando la poesía implícita en canciones de todo tipo, especialmente en la épica de los trovadores de *`mvét* (entre los fang), o *ngiang* (entre los bisío), o los relatos cantados acompañados con el arpa *ngombí*, el *tama-tama* (sanza) y el xilófono *mèndzáng*, así como en las romanzas bubis. La música forma parte de la memoria de los pueblos de Guinea Ecuatorial. Memoria que recupera el pasado mediante la palabra. Memoria que devuelve la identidad, que rescata el tesoro de “lo nuestro” y lo hace perdurar a través de la palabra cantada. Memoria que requiere su conservación a través de la entrega continuada de los que están, hacia los que acaban de llegar para incorporarse a la comunidad, simplemente con la edad o mediante ritos iniciáticos. Memoria como recurso, como fuente viva a la que hay que acudir para sentirse uno mismo a través del pasado del mismo modo que la planta necesita la raíz para estar viva y conectarse con la tierra. Memoria frágil cuando el contacto con otros pueblos y otras lenguas interrumpe un vínculo mantenido entre generaciones, durante

siglos. 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. La música es pues, parte indispensable de esa oralidad. En la palabra cantada reflejan sus mitos acerca de la creación del mundo, su concepción de la naturaleza generadora de seres “vivos”, cuyos espíritus constituyen fuerzas, con las que hay que mantener una relación de armonía. Su propia filosofía, sus ideales y su ética. Los instrumentos están unidos a la danza y rara vez se tocan solos. Así, el *mèkóra* o cascabeles de castaña africana, entre los fang, en la danza *ònzilà*, o la campana bubi (*elëbó*) en las danzas rituales, o el *ekopi* (faja de cascabeles para la cadera), en la danza *ivanga* de los ndowe.

África de ida y vuelta en annoboneses y fernandinos. El viaje de un tambor.

Tras la abolición de la esclavitud, a principios del siglo XIX, la cultura musical africana recibió la aportación de la cultura “afro”-americana de los esclavos liberados que venían de América. Constituía el retorno de lo “africano”, tamizado por influencias europeas, recibidas en el continente situado al otro lado del Atlántico. Muchas de sus manifestaciones (blues, swing, afro-cubana, reage, etc.) llegaron durante el siglo XIX y XX y hoy en día están teniendo influencias sobre la propia música popular urbana africana, que se nutre cada vez más de un mundo global.

El *gumbé*, danza-tambor que los jamaicanos cimarrones “devolvieron” al continente africano en 1800, constituye el documento más temprano, del movimiento de “ida y vuelta” a África de todos esos rasgos, que la música americana ha adquirido de la africana (Collins 2007:1).

Annobón ha tenido una continua relación por mar con la isla de Fernando Poo, lo que ha originado una influencia importante en su cultura musical. Entre los habitantes de Clarence (hoy Malabo), además de los procedentes de Sierra Leona, Ghana, etc., vivieron los “saotomés” y los jamaicanos (Usera 1848:18). Por otro lado, llegaron a la isla cubanos emancipados y deportados, en diversas ocasiones, entre 1861 y 1897 (De Castro Antolín 1996:45). De todas estas posibles influencias, llegadas a Fernando Poo y más tarde a Annobón, las vías de una corriente cultural americana se centrarían en Jamaica, Cuba y Sierra Leona (hasta donde llegaron también influencias del sur de EEUU).

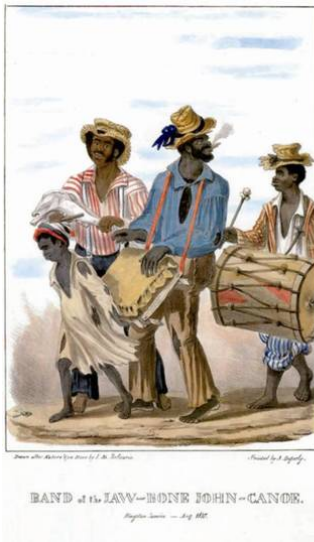
Los misioneros jamaicanos negros que llegaron a la isla con John Clark (quien apoyaba la idea de movimiento de retorno a África de los negros de Jamaica), eran maestros cualificados, preparados para instruir a la población y vivieron en diversas partes de la isla (Sundiata 1972:170) entre 1844 y 1846.

En la isla de Jamaica, los cimarrones (esclavos escapados a las montañas), usaron el tambor llamado *gumbé*. Formaron comunidades que pervivieron con su propia organización y cultura durante doscientos años, en continuas luchas contra el dominio británico. La ciudad de Freetown fundada en 1787 para recibir a los



Gumbé jamaicano Foto: Kenneth Bilby

esclavos liberados, recibió un grupo de 550 de estos cimarrones (Rankin (1836: Vol I, 108). Engañados tras un tratado de paz, fueron conducidos por los ingleses a Nueva Escocia en 1796 y cuatro años más tarde a Freetown. El *gumbé*, tambor cuadrado con patas, constituye una manifestación importante de la cultura de los cimarrones, está asociado con la invocación de los ancestros (Bilby (2008: 378 y 390) y desempeñó un importante papel durante el siglo XVIII, en su liberación frente a los británicos. Se usó para la transmisión de mensajes, y en el aviso de los futuros ataques planeados por los británicos, premonición que hacían personas que entraban en estado de trance con el sonido de este tambor, según describe la etnomusicóloga jamaicana Olive Lewin (2000:160). La primera referencia de este tambor en Jamaica fue dada por el viajero Edward Long en 1774, y en Freetown en la década de 1820 (Harrev 2001:3). El propio Hutchinson, cónsul en Fernando Poo de 1855 a 1858, describe el *goombee* como una de las danzas (inmorales) de los habitantes de Freetown (1861:112).



**Gumbay en Jamaica
(Belisario 1836)**



**Gumbé jamaicano.
Foto Helen Roberts 1913**



**Gumbé jamaicano 1920
descrito por Fernando Ortiz.**

De las dos posible vías de influencia jamaicana, lo más probable es que el tambor-danza *cumbé* annobonés, con la misma forma y nombre similar al *gumbe* jamaicano, llegara a través de Sierra Leona, ya que la forma de tocarse en Annobón con el talón del pie, no es usual en Jamaica, donde se coloca entre las rodillas. En Freetown se toca de ambas formas. También es improbable la vía directa, por la prohibición de tambores y danzas (Lynn 1984:273) por parte de los baptistas en Fernando Poo,

El *gumbé*, se extendió desde Freetown a varios países de África donde recibe otros nombres: *gome* (Ghana), *gube* (Malí), *goumbe* (Côte d'Ivoire), *kumbeh* (Nigeria), *maringa* o *malinga* (Congo), etc. En Bahamas, Trinidad o Jamaica se conoce por *gombe*, *gombay*, *bench drum*, *gumbá*, *goomba*, *goombah*, *gamby*, *goombay*, *gumbay*, *gumbe*, etc. Actualmente el *gumbé* sigue estando presente en la cultura krío en Sierra Leona.

Debido al flujo ininterrumpido de trabajadores y en especial de los artesanos carpinteros (este tambor está hecho con modernas técnicas de carpintería con tornillos en la parte lateral para sujetar el marco a la piel y se han usado en varios países a modo de instrumentos, herramientas como la sierra), Guinea Ecuatorial se añadiría a dichos países por donde se extendió el *gumbé* ya que, este tambor cuadrado con doble marco, cuñas en la parte posterior para tensar la piel y con patas, el *cumbé*, forma parte de la cultura musical tradicional annobonesa y fue usado con el nombre de *kunkí* por los criollos fernandinos (los bubis que influenciados por los fernandinos, lo usaron en el norte de la isla, lo llamaron *kunké*).



Cumbé annobonés. Foto Isabela de Aranzadi

Por otro lado, en la danza *cumbé*, según precisan los estudiosos del folclore latinoamericano estaría el origen de la *cumbia* de Colombia. Además, esta danza “guinea” del *cumbé* (“guineo” designaba lo procedente de las costas occidentales africanas), aparece citada en obras literarias desde el siglo XVI en España y es probable, según Fernando Ortiz, que tuviera que ver con el *gumbé* afro-jamaicano (1996{1952}:51).

Exactamente igual que el tambor *cumbé* de Annobón, es el *gome* de Ghana introducido a través de Fernando Poo (Hampton 1979 y 1983), en las décadas de 1940 y 1950.



Gumbé en Sierra Leona
Foto: Kenneth Bilby

Cumbé annobonés
Foto: Isabela de Aranzadi

Gome de Ghana
Foto: Flemming Harrev

Las canciones eran en *pidgin english*, interpretadas por trabajadores de origen multiétnico en Fernando Poo y servían como entretenimiento, en el día de descanso (el domingo). Los trabajadores de Ghana, las aprendieron de los artesanos de Sierra Leona que había en la ciudad de Santa Isabel (id.1979:5). Concretamente, existió un grupo musical llamado “Kpehe Gome Group” en Ghana, que usaba este tambor. Se formó en 1954 con los pescadores *Ga* que volvían de Fernando Poo (Collins 2007:5).

Cumbé

Musical score for Cumbé, featuring four staves: Tambalé, Katá, Botella, and Cumbé. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and notes. The Cumbé staff is labeled with 'der' and 'izqu'.

Gome

Score by Sonja Rentink

Musical score for Gome, featuring three staves: Bell, Hand drum, and Gome. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and notes.

Al comparar las partituras del *gome* de Ghana y del *cumbé* de Annobón podemos deducir en ambas el uso de una clave rítmica caribeña, empleada en muchos ritmos cubanos. En el caso del *cumbé* annobonés, la clave la realiza el *katá* (dos palos que se entrechocan y que acompañan al *cumbé*). En el *gome*, la clave rítmica es más larga y es la campana *bell* el instrumento encargado de ejecutarla.

El *cumbé* annobonés es una danza que tiene un claro componente de cortejo y galanteo, presente en Europa desde la época de la "courtoisie" en la Edad Media, de marcado carácter occidental. En 1826 se tiene referencia en la isla de Jamaica de una danza cuyo único instrumento acompañante era el tambor *goombé* (*gumbé*). Williams, la describe como una especie de bolero, una "danza de amor", según la llamaban (Lewin 2000:94). El *cumbé* se suele bailar por parejas y esto constituye un factor de influencia europea, pues en el continente africano es más habitual que las danzas sean femeninas o masculinas.



**Pareja de annoboneses en un *cumbé* en Palé (Annobón).
Foto: Isabela de Aranzadi.**

Es un baile suave. Comienza con todos los participantes parados sobre un terreno llano, en círculo y por parejas. Uno de ellos dirige el baile y puede estar en el centro o en pareja. En un principio se sitúan intercalados hombres y mujeres en el círculo formado para iniciar la danza. El tambor llamado *cumbé*, se toca sólo con las manos hasta el momento llamado *punt*, marcado por el ritmo de todos los tambores (el director del baile se llama *pe punt*). A partir de ese momento empieza a tocarse también con el talón del pie y la música adquiere mayor dinamismo y energía. En ese momento las mujeres se dan la vuelta y se sitúan frente a los hombres por parejas cuando les da la señal el que dirige la danza. Se baila en fiestas y conmemoraciones y suele tener lugar en la plaza. Especialmente el día de San Antonio.



Cumbé annobonés. Foto: Isabela de Aranzadi

Los instrumentos que acompañan son dos tambores, el *cumbé* que lleva el ritmo base y cuyo sonido es grave y poderoso (de gran tamaño, se toca con las manos y el talón de un pie) y el *tambalí* pandero cuadrado del mismo tipo de construcción que el *cumbé* y que se toca con dos palos finos (*öpá tomböl*). El *tambalí* empleado, es el *doblá*, cuyo sonido es más agudo. Para acompañar a los tambores, usan dos instrumentos idiófonos; el *chin* o placa de hierro que se golpea y el *katá* (dos palos anchos y largos que se entrechocan). Cuando no disponen del *chin*, usan la botella percutida. El *cumbé* ejecuta el ritmo base y el

tambalí hace función de solista, realizando polirritmias sobre los ostinatos que realizan el *chin* y el *katá*. Entre los annoboneses, se admira la elegancia de los “mayores” al bailar el *cumbé*. Las canciones se han adaptado y se cantan en *fa d’ambö*. Las compone un miembro de la comunidad y son incorporadas al acervo del cancionero. La transmisión de los conocimientos en el manejo de los instrumentos tiene un componente de iniciación, dirigido por un “papá” conocedor de los ritmos y que debe “bendecir” al iniciado. Éste, le llevará una ofrenda y será llamado para tocar el *cumbé* a partir de ese momento. “Papá Pavil” fue maestro e iniciador de los pocos músicos que actualmente tocan este tambor en Annobón y Malabo,

En cuanto al *tambalí*, tambor cuadrado, con dos bastidores y un solo parche, sin patas, más pequeño que el *cumbé* y usado como un pandero, ha sido mencionado por autores como Crespo (1950:150) o Manfredi (1949: 104-108) que lo describen en los años cincuenta del siglo XX, entre los bubis. Sin embargo, en la tradición bubi no se ha usado el tambor y aunque en algunos casos como en el diccionario de Aymemí se traduce tambor por *ribetté*, esta palabra bubi se usaba antiguamente para designar el tronco o *mölëlo* empleado en el rito funerario del mismo nombre. Se acompañaba con la percusión del *ribetté* los cantos de alabanzas para acompañar los funerales de los más altos dignatarios y poder así ayudarles en su entrada al más allá. La vida de este tronco era efímera pues tenía la misma duración que los funerales. Por la mañana se cortaba el tronco de uno de los árboles sagrados preferidos por los espíritus: *bosoké*, *bolopá*, *bobele*. Los hombres después de cortarlo vaciaban una sección del árbol de unos ocho o diez metros y lo arrastraban hasta la plaza. Desde ese momento el tronco se llamaba *ribetté* o *mölëlo*. Se iniciaba el *mölëlo* al caer el sol, llamando primeramente con la trompeta sagrada al difunto por su nombre. Después, todos los parientes del difunto tenían que tocar sobre el tronco, con palos de dos y tres metros cortados de las ramas del mismo árbol, como si fueran mazos. Al compás de estos golpes profundos y secos se iniciaban las tristes melodías. Las ceremonias del *mölëlo* duraban entre cuatro y dieciséis días dependiendo de la importancia del difunto. La última noche, se cantaba hasta el alba, la canción propia de cada persona al compás de los cuernos de búfalo o *böriobatto*. El tronco o *ribetté* o *mölëlo* se tocaba con furia logrando que “hablara” y el final de los ritos funerarios terminaba con la “ruptura” del tronco en añicos que se arrojaban en un barranco escondido. La desaparición total del *mölëlo* indicaba que quedaba borrado todo recuerdo de la presencia material del difunto en este mundo (M. del Molino 1989:139-142).

Así pues, el tambor que Crespo y Manfredi describen con detalle entre los bubis, es el mismo tambor que se toca actualmente en Annobón, consta de un solo parche con dos bastidores tensado mediante cuñas,

denominado *tambalí*. En Ghana existe un tambor exactamente igual y con la misma técnica de ejecución, denominado *tamalin* o *tamlin* (de la palabra “tambourin” o pandero, en este caso cuadrado).



annobonés.

Foto Isabela de Aranzadi



Vista posterior del tambalí annobonés.

Foto Isabela de Aranzadi

Tambalí

Se conservan en el Museu de la Música de Barcelona, dos ejemplares de panderos cuadrados llegados de Guinea en la primera mitad del siglo XX (ligeramente más grandes que los actuales). Los criollos fernandinos también usaron este pandero cuadrado acompañando al tambor cuadrado grande *kunki*, en la danza del mismo nombre. Este pequeño tambor se llama de otro modo en otros lugares de África: *sikko* (Sierra Leona), *samba* (Nigeria), *sákara* (Liberia), *konkoma*, etc.. Ya hemos comentado que el *kunkí* cuadrado de los criollos fernandinos se extendió por su cercanía respecto a la ciudad de Clarence, por algunos poblados bubis del Norte, que lo conocían y conocen como *kunké* (al igual que en los últimos tiempos, el rito-danza llamado *bönkó* de los fernandinos, también se practica en algunos poblados bubis).

Entre los criollos fernandinos, existen dos elementos de su cultura musical que han experimentado “África de ida y vuelta”, viaje que realizó igualmente el “*gumbé -cumbé- gome- kunkí-kunké*”. La danza *kunki* se acompañaba con el *kunkí* (tambor cuadrado con patas), por aquellos que conservaron las tradiciones originarias de Sierra Leona, desde 1827. El *koonken* o *koonking* (escrito en inglés), se bailaba en 1830 en Freetown, y es una danza descrita por el viajero Rankin y por Sibthorpe en su historia de Sierra Leona (1868:52). Fue llevada desde Nueva Escocia (Canadá) en 1792, por los 1.000 esclavos liberados que participaron en la Guerra de la Independencia de Estados Unidos, en el lado inglés y que procedían de Virginia y Carolina (Rankin 1836:87). Entre sus canciones algunas fueron traídas de América y otras se crearon en Freetown, y sus temas eran de sátira, de alusiones personales, de amor y de lamento (id. 1843:288). El *kunkí* continuó en Malabo hasta los años setenta del siglo XX, y era parte de la cultura de los descendientes de los primeros *sierraleonas*. Los fernandinos la acompañaban con tres tambores cuadrados: el *kunkí* (grande, con patas de un metro de altura y cincuenta centímetros de lado) y dos

pequeños panderos cuadrados (de veinte y quince cm), del mismo tipo de construcción, llamados *tambalí*, uno de los cuales era más agudo para realizar ritmos ágiles y polirritmias y otro hacía el acompañamiento. También acompañaban con un acordeón, una sierra y una botella. Se bailaba en círculo y lo danzaban las mujeres vestidas con un traje largo hasta el tobillo, de un solo color. Los instrumentos los tocaban los hombres. Es similar a la danza *cumbé de los annoboneses*, pero ésta tiene un ritmo más “caliente” (Kinson comunicación personal 2008). En 1976 existían tres asociaciones de mujeres, ya que entre los fernandinos es una danza femenina (como en Sierra Leona en 1830). El tambor cuadrado *kunkí* se tocaba (igual que hoy el *cumbé*, y el *gome*), con el músico sentado a horcajadas sobre el tambor de cuatro patas.

El otro elemento de la cultura musical de los criollos fernandinos que participa del “retorno” a África, es el *bönkó* o *ñánkue*, introducido más tarde en Annobón con el nombre de *a mamahê*. Es una danza ritual que procede de los efik. La sociedad secreta *Ekpé* del sur de Calabar se practicó en Camerún/Nigeria, cuando no existían fronteras (Sosa 1982: 32,62), y fue llevada a Cuba por los esclavos donde pasó a llamarse *Abakuá*. Gracias a los cabildos, herederos de las cofradías de Sevilla, que permitían a los negros de una nación estar unidos, se mantuvieron las tradiciones, la lengua, los ritos y la cultura musical de los esclavos africanos. La fiesta principal de los cabildos era el día de Reyes. El rito funerario de la sociedad secreta *Abakuá* se llama *nánkue* o *ñankpe* en Cuba. En Nigeria *nyankpe* es uno de los grados más altos de la sociedad secreta *Ekpe* o *Egbo*. Holman (1834: 393), también menciona como alta jerarquía, el grado “*yampai*” (*yampe= nyampe= ñankpe= ñánkue*), en la sociedad nigeriana de *Ekpe* o *Egbo*, descrita por Goldie (1901:30) y Mary Kingsley (1897:532) entre otros.



Danza del bönkó en Malabo (Bioko).
Foto Isabela de Aranzadi

En el rito-danza del *bönkó* existen muchos elementos herederos del rito de la sociedad secreta *Ekpe* de los nigerianos, sociedad que en Cuba se llamó *Abakuá*. Todo el desarrollo de la danza en Malabo se realiza a lo largo del período de Navidad, siendo el día de Reyes muy importante como lo era en Cuba. El final de la danza termina con el saludo a las autoridades (hoy en día al Presidente y en la época colonial al gobernador quien les hacía los honores). Una de las máscaras del *bönkó* con tres rostros africanos *Papá fero*, representa el mal. Esta máscara la llevan atada con una cadena como símbolo de que el mal no se integre en la comunidad.



Papá Fero atado con una cadena persigue a los jóvenes en Malabo. Foto Isabela de Aranzadi

El *írime* en Cuba, entre los *Abakuá* es conducido por Enkríkamo y lleva en su vestuario colgando pequeños cascabeles llamados *enkaniká* (Víctor Miller 2005:25). Entre los criollos fernandinos también el *ñánkue* lleva campanas colgando de la cintura que hace sonar como símbolo de poder cuando la danza adquiere mayor energía por la maestría del bailarín. Éste es acompañado por los cinco tambores del *bönkó* que en ese momento tocan vigorosamente dialogando con él mientras danza en el centro. El *ñánkue* tiene un singular parecido con el *írime* cubano de la sociedad *Abakuá*, descrito en grabados de la época. La palabra *írime* proviene del vocablo *idem* (máscara) en efik. Otro término de influencia efik es el vocablo para la campana empleada en los ritos, campana sin badajo que tocan con un hierro acompañando a los tambores y realizando una clave rítmica de marcado carácter caribeño. Entre los fernandinos se denomina *kön-kön*. En efik el término es *a-kañ-kañ* (Sosa 1982:403).

Uno de los tambores que usan en la danza del *bönkó* o *ñánkue*, se llama *rolin*. Este tambor, lo trajeron según dicen los fernandinos, los cubanos deportados a la isla en el siglo XIX. Cubanos que vivieron en el "barrio de los congos", "asimilados más tarde (en 1873), a los que hablaban *ynglés*" (Matarranz 2005:118); es decir a los criollos fernandinos. Entre ellos, llegaron algunos músicos, según relación de uno de los deportados (Bravo Sentíes 1869:99 y 103). En 1891, ya encontramos algún cubano entre los grandes hacendados (Sundiata 1973:231). Desde Cuba, fueron llevados a Fernando Poo algunos *ñáñigos* (miembros de la sociedad secreta *Abakuá*) y así lo relata Esteban Montejo, ex-esclavo y cimarrón cubano (Barnet 1966:90). En 1869, el deportado Juan Saluвет, describe los bailes que "les recordaban los cabildos africanos en Cuba, con sus tambores, marugas y palillos" (1930{1892}:144). Otro deportado, compara los domingos de Santa Isabel, con el "día de Reyes" en la Habana (Valdés 1898:67).



Ñáñigos (pertenecientes a la sociedad secreta *Abakuá*), dibujado por un ñáñigo en Cuba finales del siglo XIX o principios del XX (tomado de Sosa 1982). Este grabado aparece en Ortiz 1952.

El cubano deportado Manuel Miranda, nos habla de un número considerable de *ñáñigos* que llegan en el barco en 1897, "cantando en *ñáñigo*" y tocando con las cucharas en jarros y platos. Describe también cómo se reúnen en un mismo *balele* en la ciudad, los de Sierra Leona y los cubanos (1903:12-16,31). La palabra *ñáñigo*, es usada entre los criollos fernandinos, en los estatutos del *ñáñigo ñánkue*.

Fernando Ortiz afirma, que los tambores que describe en 1897 Mary Kingsley en Fernando Poo (1897:67), eran "tipo duala", similares a los de los *ñáñigos* de Cuba, introducidos por los afrocubanos: "... cuando muchos de ellos llevaron a Fernando Poo sus bailes litúrgicos, como el hoy llamado yangué fernandino que no es sino un baile mortuario de origen carabalí (*ñáñkpe* o *ñáñkué* es "muerte" en lengua ñáñiga), que los

negros de aquella nación trajeron y arraigaron en Cuba y sus hijos, pasados los años, después de haberlo aculturado como tradición paterna, de nuevo lo devolvieron a África.” (1995{1952}:322).

La sociedad *Ékue* utiliza el tambor *Ékue* que como describe Fernando Ortiz (1995:5), se trata de un tambor membranófono de fricción con caja, cuero, tensión de cuñas y astil. Es similar a la zambomba pero con la varilla de fricción suelta. “... es un instrumento muy escondido que conocen solo ciertos iniciados, y se manifiesta por su sonido bronco y misterioso que evoca el terrible rugido de un leopardo o la voz profunda del gran misterio...” Ya Hugh Goldie describe entre las creencias de los efik del sur de Nigeria a finales del siglo XIX la de *Ékue* (*Ekpe* o *Egbo*) que significa leopardo, como representante de la máxima jerarquía espiritual y del poder supremo en todo el territorio. No puede ser pronunciado su nombre y de este ser sobrenatural solo se oye su voz que suena como el gruñido de un animal feroz, y nunca se ve, pues lo traen oculto del bosque en una especie de pequeño cobertizo (1901: 30-32). Del mismo modo describe Mary Kingsley en el capítulo de las sociedades secretas entre las que se encuentra el *Ukuku* ndowe y el *Egbo* de los calabares, el sonido de este ser “oculto” que representa la máxima jerarquía (1897:534). Este tambor que se emplea en la sociedad secreta cubana *Abakuá*, para cuyos miembros los objetos más importantes son los tambores simbólicos, que cumplen funciones rituales. Uno de ellos el tambor *ekwé*, es el instrumento sagrado donde suena la voz del espíritu divino. También se emplea en ciertas ceremonias de los criollos fernandinos, relacionadas con el rito-danza del *bönkó*. Tienen un tambor especial de fricción, empleado en

la ceremonia del *crai Egbo* (donde lloran la muerte de un hermano, miembro de la sociedad del *bönkó*).

África de ida y vuelta en el *bönkó*, ya que la cultura de los efik de la región de Calabar al sur de Nigeria, vino a Fernando Poo desde Cuba, isla a donde fueron llevados como esclavos. La danza *a mamahê* de Annobón, está tomada directamente de la danza *bönkó* o *ñánkue* de los criollos y conserva algunos elementos rituales. Se llevó a Annobón a principios del siglo XX (Aranzadi 2009:140).



Danza a mamahê en Annobón. Foto Isabela de Aranzadi

También en la terminología musical encontramos préstamos. El *rolin* es un tambor que usan ambos grupos en Guinea. En Jamaica, se llama *rolling* al tambor de los cimarrones de Moore Town. En Sierra Leona, el mismo término *rolling*, se usa para uno de los tambores cuadrados que forman el conjunto instrumental *sikko*. *Katá* es un término utilizado en ambos grupos, para designar los palos que se golpean como acompañamiento. En Jamaica, *katá* es el nombre de los palos que acompañan al tambor entre los *kumina* (población africana jamaicana que no son cimarrones). En Cuba, *katá* son dos palos de bambú que se entrechocan para acompañar.

La *maringa* es un tipo de canción de influencia europea que cantan los fernandinos en el *bónkó* y los annoboneses en el *a mamahê* (heredera del *bónkó* fernandino). Por *maringa*, se entiende en Gabón un gran pandero cuadrado tocado con el talón del pie, así como las canciones y el baile acompañadas por este tambor (Pepper 1958:49). González Echegaray sitúa la *maringa*, entre las “canciones de guitarra” con influencias de Camerún, Congo y Angola, con un marcado aire cubano (1956: 26 y 1964:149), llegada a través de los deportados y emancipados que se establecieron en la isla. Es un baile practicado por los fernandinos según relata Daniel Jones en su novela *Una lanza por el Boabí* (1950: 146) y otros autores a principios del siglo XX (José Más 1931 {1919}: 96). Desde el siglo XIX la *maringa* se practicó independiente del *bónkó*. En un principio con acordeón y más tarde con la guitarra (que introdujeron los españoles), siempre acompañados del *kunkí* cuadrado grande con patas y de los *tambalí* pequeños panderos cuadrados. Hoy en día se canta para cerrar la danza.

Así pues, en la isla de Bioko y en la isla de Annobón, ha habido un ir y venir del continente americano en lo que se refiere a las danzas e instrumentos que, aunque con influencias europeas, sus características son

africanas (canto responsorial, claves rítmicas sincopadas y con polirritmias, danza en círculo etc.). Como instrumentos, el *cumbé*, el *kunkí*, el *tambalí* y como danzas, el *cumbé*, el *kunkí*, el *bönkó*, el *a mamahe* y la *maringa*, constituyen el legado africano que vuelve de América; es decir, África de ida y vuelta en la cultura musical de Guinea Ecuatorial.

BIBLIOGRAFÍA.

ARANZADI, Íñigo de (1962): *En el bosque fang*. Plaza & Janés. Barcelona.

---- (1998): *Cosas del bosque fang*. Ayuntamiento de Madrid. Junta Municipal de Retiro. Madrid.

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

BALMASEDA, Francisco Javier (1869): *Los confinados a Fernando Poo*. Imprenta de la Revolución. Nueva York.

BARNET, Miguel (1966): *Biografía de un cimarrón*. Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Etnología y Folklore. Año de la Solidaridad. La Habana.

BILBY, M., Kenneth (2008): *True-Born Maroons*. University Press of Florida. (Primera edición, 2005).

BRAVO SENTÍES (1869): *Revolución cubana. Deportación a Fernando Poo. Relación que hace uno de los deportados*. Imprenta de Hallet de Breen. Nueva York.

CABRERA, Lydia (2005): *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Tercera edición, Miami: Universal. (Primera edición, 1959).

CASTRO ANTOLÍN, Mariano de (1996): *La población de Santa Isabel en la segunda mitad del siglo XIX*. Asociación Española de Africanistas (A.E.A). Cuadernos monográficos. Madrid.

COLLINS, John (2007): "Pan african Goombay drum-dance music: its ramifications and development in Ghana", en *Legon Journal of the Humanities*, Vol. XVIII, 2007, pp. 179-200 (eds. Gordon Adika & Kofi Ackah). Published by the Faculty of Arts, University of Ghana.

CRESPO GIL-DELGADO, Carlos (1949): *Notas para un estudio antropológico y etnológico del bubí de Fernando Poo*. Instituto de Estudios Africanos y Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología. C.S.I.C. Madrid.

DALLAS, Robert Charles (1803): *The History of the Maroons, from their origin...*, in two volumes. Strahan Printers. London. (Edición en castellano *Historia de los cimarrones*, Casa de las Américas, 1980).

DÍAZ MATARRANZ, Juan José (2005): *De la trata de negros al cultivo del cacao*. Ceiba Ediciones.

Barcelona.

GOLDIE, Hugh (1901): *Calabar and its missions*. A new edition, with additional chapters...Oliphant Anderson & Ferrier, Edimburgh and London.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos (1964): *Estudios guineos* (Vol. I Filología 1956 y Vol. II Etnología 1964). Instituto de Estudios Africanos. C.S.I.C. Madrid.

HAMPTON, Barbara (1979): "A Revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa", en *African Urban Music*, ed. Kazadi wa-Mukuna. Special issue of African Urban Studies. East Lansing: Michigan State University, 6 (Winter 1979-1980), 1-16. Paper presented to the 24th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology, 12 October, 1979, Montreal, P.Q., Canada.

---- (1983): "Towards a Theory of Transformation in African Music", en *Transformations and Resilience in Africa*, (ed.) Pearl T. Robinson and Elliott P. Skinner. Howard University Press, Washington D.C., pp. 211-229.

HARREV, Flemming (2001): "The Diffusion of Gumbé Assiko and Maringa in West and Central Africa". Paper presented at the Arts Council of the African Studies Association's *12th Triennial Symposium on African Art St. Thomas, U.S. Virgin Islands, April 25 - 29, 2001*.

HOLMAN, James (1834): *Voyage round the world, Volume I... The present Volume contains: Madeira, Teneriffe, St. Jago, Sierra Leone, Cape Coast, Accra, Fernando Po...* Smith, Elder, and CO., Cornhill, booksellers, by appointment, to their Majesties. London.

HUTCHINSON, Thomas J. (1861): *Ten years wanderings among the ethiopians; with sketches of the manners and customs of the civilized and uncivilized tribes, from Senegal to Gaboon*. Hurst and Blackett, Publishers, successors to Henry Colburn. London.

JONES MATHAMA, Daniel (1962): *Una lanza por el Boabí*. Casals. Barcelona.

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

LEWIN, Olive (2000): *Rock it Come Over: The folk music of Jamaica*. University of the West Indies Press. Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago.

LYNN, Martin (1984): "Commerce, christianity and the origins of the 'Creóles' of Fernando Po". *Journal of African History*, 25, pp. 257 - 278. Printed in Great Britain. Cambridge.

MANFREDI, Domingo (1950): *Ischulla (La Isla)*. C.S.I.C. Instituto de Estudios Africanos. Madrid.

MARTÍN DEL MOLINO, Amador---- (1989): *Los Bubis. Ritos y creencias*. Centro Cultural Hispano-Guineano. Malabo.

MÁS, José (1931): *En el país de los bubis. Escenas de la vida en Fernando Poo*. Segunda edición corregida

- y aumentada Editorial Pueyo, S.L.(Primera edición, 1919).
- MILLER, Ivor (2005): "Cuban Abakuá Chants: Examining New Linguistic and Historical Evidence for the African Diaspora". En *African Studies Review*, Volume 48. Number 1, April, 2005.
- MIRANDA, Manuel M. (1903): *Memorias de un deportado*. Imprenta La Luz, San José.
- MORENO MORENO, Jose A. (1948): "El Yangüe fernandino". En *Africa*, noviembre-diciembre, pp. 83-84.
- NSUÉ ANGÜE, María (2008): *Ekomo*. Sial Ediciones. Madrid 2008. (Primera edición, UNED 1985).
- ORTIZ, Fernando (1996): *Los instrumentos de la música afrocubana*. Editorial Música Mundana. 2 Vol. Madrid. (Primera edición, La Habana 1952).
- 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.
- RANKIN, F. Harrison (1836): *The white man's grave; a visit to Sierra Leone, in 1834*. Vol. I y Vol. II., R. Bentley, London.
- SALES ENCINAS, Ramón, ELÁ MBÁ, Domingo, ABESO ESONO, Guillermo (2004): "Acerca del Mbom Nvet Eyí Moan Ndong". En *De boca en boca. Estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*. Coord. Jacint Creus.Ceiba Ediciones. Barcelona.
- SALUVET, B. Juan (1930): *Los Deportados a Fernando Póo en 1869. Memoria escrita por una de las víctimas*. Segunda edición. Imp. De Jorge Lauerman. Habana 1930. (Primera Edición, 1892).
- SIBTHORPE, A.B.C. (1970): *The History of Sierra Leone*. 4th edition. London Routledge (1st edition 1868).
- SUNDIATA, Ibrahim Kamal (1972): *The Fernandinos: labor and community in Santa isabel de Fernando Poo, 1827-1931*. Northwestern University, Ph.D. History Modern.
- (1996): *From Slaving to Neoslavery. The Bight of Biafra and Fernando Poo in the Era of Abolition, 1827-1930*. University of Wisconsin Press, Madison and London.
- TESSMANN, Günther: *Los bubis* (por cortesía de la traductora Erika Reus, libro que espera su próxima publicación). (Primera edición, 1923).
- TESSMANN, Günther (2003): *Los Pamues (Los Fang)*. Monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África occidental. Traducción de Erika Reuss Galindo. Edición al cuidado de Jose Manuel Pedrosa. Universidad de Alcalá. Madrid 2003 (primera edición, 1913).
- USERA y ALARCÓN, Jerónimo M. (1848): *Memoria de la Isla de Fernando Poo*. Imprenta de D. Tomás Aguado. Madrid.VALDÉS INFANTE, Emilio (1898): *Cubanos en Fernando Poo. Horrores de la dominación española en 1897 a 1898*. Imprenta El Fígaro. La Habana.
- ZAMORA LOBOSCH, Miguel (1962): *Noticia de Annobón. Geografía, Historia y Costumbres*. Publicaciones de la Diputación Provincial de Fernando Poo. Santa Isabel 1962.

COMUNICACIONES VERBALES

BORIKÓ, Gabriel: comunicación personal sobre el *bötuttú* (silbato tonal de calabaza) y grabación de frases en bubi, emitidas por dicho instrumento.

BORUBÚ, Juan María: comunicación personal sobre la construcción del tambor *kunké* en Basakato.

CERVERA LISO, Desiderio: comunicación personal sobre instrumentos y grabaciones de canciones y danzas de Annobón.

ESSUÉ, Escolástica: comunicación personal sobre objetos del rito *`ndòng-`mbàà* de los fang.

KINSON, Diego: información sobre el *bonkó* y el *kunkí* de los criollos fernandinos.

KINSON, Teobaldo: comunicación personal sobre el *bonkó* y el *kunkí* de los criollos fernandinos.

MENZ UKULE, Eustaquio: comunicación personal sobre distintos tipos de ritmos y denominaciones en los tambores ndowe *ngomo*.

MUATETEMA MUELACHUÁ, Donato: comunicación verbal sobre la música bubi y grabaciones de canciones y danzas bubis.

NSUÉ, Luis: comunicación personal sobre construcción y ritmos de instrumentos de los fang.

NVE ASSUMU, Rafael: comunicación personal sobre instrumentos fang y grabación de *mèndzáng mé yè kábàn* de los fang

SANTOS TOMÉ (Pecua): comunicación personal y grabación de la danza y rito *a mamahê* en Annobón.

SESE WANG, Deogracias: comunicación personal sobre los instrumentos bisío.

MURCIA, Juan: comunicación personal sobre instrumentos annoboneses y grabación de danza *cumbé*.

VIVOUR LOLIN, Bankole: comunicación personal sobre los instrumentos y danzas de los criollos fernandinos.