

ÁFRICA, ENTRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y EL RITMO INFINITO DEL PENSAMIENTO

Eugenio Nkogo Ondó

En primer lugar, mi agradecimiento a los organizadores y a las instituciones que han hecho posible la celebración de los XXVII cursos de verano 2014, *Arte, música y filosofía, claves para una reflexión*. Si no recuerdo mal, hacia los finales del mes de noviembre de 2011, Isabela de Aranzadi me puso al corriente del proyecto inicial al mismo tiempo que me invitaba a participar en él. Acepté la invitación con sumo gusto, por varias razones, entre ellas, pensé en la evocación de los años que pasé en la universidad Complutense y en la posibilidad de convivir con los distintos enfoques que nos propone este marco de intercambio de experiencias... De forma especial, pensé en rendir mi homenaje personal al recordado español-guineano, D. Íñigo de Aranzadi, dado que no pude acudir al encuentro que, en su memoria, se organizó en Madrid en octubre de 2013.

Dicho esto, debo confesar que no soy ni artista, ni pertenezco a ningún ámbito de los conocimientos que forman parte del Arte. Eso sí, que a partir de mi situación profesional, puedo contemplarlo desde el ángulo filosófico. En consecuencia, cabe señalar que esta conferencia parte de una breve reflexión sobre las coordenadas del arte en general y del arte africano en particular, acompañada de una somera enumeración de sus manifestaciones. A través de sus múltiples expresiones, se detiene específicamente en el ritmo del pensamiento, es decir en este espacio determinado en que sólo ocuparían aquellas creaciones que reúnen una triple condición, esa es: que sean artísticas, rítmicas o musicales y, en último término, que se consagren con cierta exclusividad al pensamiento. Desde este horizonte, la breve intervención se desarrollará en esos apartados:

Del *τέχνη* y de la belleza ideal al espíritu apolíneo y dionisiaco.

El arte africano originario.

El arte africano y su proyección hacia el arte universal.

El entorno de la nueva dimensión histórica.

Al ritmo infinito del pensamiento.

Arte, música y filosofía entre las claves para la aproximación a la realidad africana.

Del τέχνη y de la belleza ideal al espíritu apolíneo y dionisiaco

De entrada, me incluyo en la opinión general de los que han considerado o consideran al arte como el conjunto de normas o de principios adecuados a la realización de cualquier actividad humana. Aunque nos encontremos con la evidencia de las características culturales más o menos diferentes, sin embargo, creo que esta sería la acepción que las abarcaría en su totalidad. Con lo cual, acordaríamos que el arte es, como la filosofía, la literatura, la religión, la política, etc. etc., una expresión del ser racional en la que el *bípedo implume* siente la necesidad de dejar alguna huella de sus ideas, de sus creencias, de su experiencia, plasmándolas en un objeto, siente la necesidad de representar la realidad circundante, concreta o abstracta... siente, en fin, la necesidad de hacernos partícipes de su imaginación creadora...

Una ojeada al esquema de la filosofía del arte occidental nos hace retrotraer a las reflexiones del divino Platón, quien representa un doble papel: el del intérprete del arte y el de creador de un discurso que especifica las condiciones de un modelo ideal. En primer lugar, acertó en bautizarlo con el nombre de *τέχνη*, con el que pretendía resaltar su verdadera esencia. Este término, en lengua griega, significa justamente eso: arte, ciencia, saber. Sin establecer una distinción entre ciencia y arte, cree que el arte es exclusivamente “arte de los razonamientos verdaderos” y no de los falsos.¹ De acuerdo con este planteamiento, es fácil constatar que el arte de los razonamientos alcanza su nivel superior en *La República o el Estado*. Al separar las dos grandes vías del conocer humano en: opinión y ciencia y sus correspondientes niveles, en la primera incluye *eikasía*, cuyos objetos son las sombras o las imágenes, y *pistis*, el de los entes naturales, y en la segunda, *diánoia*, que estudia los entes matemáticos, y *nóesis*, la razón filosófica que procede dialécticamente, concede a este último nivel la categoría del conocimiento por excelencia, porque permite percibir “la idea del bien... causa primera de todo lo que hay de bello y de bueno en el universo.”²

En segundo lugar, pone la palabra en boca de su maestro Sócrates quien, en una conversación con Cebes, determina la relación causal que observa entre las cosas, “aceptando como principio que hay algo que es bello en sí y de por sí, bueno, grande y que igualmente existen las demás realidades de esa índole” y le confirma que “A mí me parece que, si existe otra cosa bella a parte de lo bello en sí no es bella por ninguna otra causa sino por el

¹. Platón, *El banquete, Fedón, Fedro*, traducción e introducciones de Luís Gil, Catedrático de Filología griega en la universidad de Madrid, Ediciones Guadarrama, S. A., Madrid, 1969. p. 206-207.

². Platón, *La República o el Estado*, novena edición, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1967, Libro Quinto, p. 189-191 y Libro Séptimo, p. 221-224.

hecho de que participa de eso que hemos dicho que es bello en sí.³ Este es uno de los reflejos del mundo inteligible o de las ideas, subsistencia de los arquetipos invisibles, del que resulta una copia el mundo de la realidad sensible.

Basándose en esta segunda tesis platónica, se ha sostenido en cierto modo que el objeto del arte occidental carece de utilidad práctica. Aunque esa no sea la característica general de dicho arte, sin embargo, algunos sostienen que será uno de los grandes rasgos que lo diferenciará del arte africano. En este sentido es un imperativo aclarar que esa carencia de utilidad práctica no ha sido el único canon del arte de todo el mundo clásico griego, donde sobresalen los templos, como expresión de la eternidad de los dioses, la multiplicación de sus bustos y de los semidioses, de sus grandes figuras políticas y filosóficas... Un arte que, a veces, simboliza la tensión entre la inmutabilidad parmenídea y la mutabilidad heraclíteica, representada por Mirón, Fidias y Policeto, en sus obras: el discóbolo, el relieve del friso, las metopas y el caballo del frontón del Partenón, Pericles y Doríforo... En pintura es fácil diferenciar las funciones de Platón y de Aristóteles, indicando cada uno la orientación de su doctrina... Lo que es más, dentro de dicho arte, aparece un periodo destinado específicamente a la negritud, en el que abundan bustos de todo tipo: figuras de doble cara: blanca y negra; una serie de vasos llamados “hydries” y de cántaros grandes, de los siglos VI y V a.C.; negros coronados con el olivo; estatuillas funerarias; máscaras cómicas, estatuas de músicos... A eso se añade la otra tendencia, la de la representación del negro en “materiales nobles, bronce, plata, oro, piedras preciosas. Se ha grabado su imagen en joyas, medallas, ornamentos cuya rica colección se expone en las vitrinas del British Museum”. Así mismo, habría que recordar que, durante el siglo IV a. C., la moneda griega se acuñaba con efigies de hombres negros y que todos esos testimonios han sido bien recopilados por el investigador francés Alain Bourgeois.⁴ Esas características visibles en el arte griego antiguo, las encontramos también en el arte romano...

En la Edad Media, sólo hará falta entrar en las iglesias, o seguir los pasos del arte románico o del gótico para descubrir la significación de sus estructuras.

Su discípulo Aristóteles, en una orientación totalmente distinta de la de su maestro, limita o encuadra el concepto de arte en el marco de las

³. Platón, *El banquete, Fedón, Fedro*, o. c. p. 224.

⁴. Alain Bourgeois, *La Grèce antique devant la négritude*, Éditions Présence Africaine, 1971, voir « Les nègres en Grèce », p. 81-125.

ciencias particulares. En su esfuerzo por encontrar el puesto que ocupa la *Metafísica* o la ciencia del ser en cuanto ser entre otras disciplinas, admite que toda ciencia tiene un objeto y este debe ser o posible o necesario. Lo posible es todo aquello que puede “indiferentemente existir o no existir” y lo necesario es lo que no puede ser de otro modo porque ya tiene en sí mismo “el principio de su existencia”. Como es obvio, nuestra atención en este momento cae sobre las ciencias que tratan de lo posible. Estas se bifurcan en dos ramas: 1) las de la acción que tiene su fin en sí misma, se llaman ciencias *prácticas* y son: la política y la ética; 2) las de la producción que tiene fin en el objeto producido, forman el grupo de las ciencias *poéticas* (de *poiéin*, producir, crear), porque su finalidad es la de producir cosas y son, en realidad, las artes. Está suficientemente claro que, para el estagirita, estas ciencias, al caer exclusivamente en el campo de las actividades manuales sean inferiores a la filosofía primera o *Metafísica*, la física y las matemáticas, que tratan de lo necesario.⁵

Hacia el siglo I a.C., surge entre los filósofos la distinción entre las artes liberales, es decir aquellas que, para ellos, eran “dignas del hombre libre” y las artes manuales... Fue el ecléctico Marco Terencio Varrón, contemporáneo de Marco Tulio Cicerón, quien dio el nombre de las nueve disciplinas que constituían las artes liberales en ese orden: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía, música, arquitectura y medicina. En el siglo II de la era cristiana, Plotino piensa que las artes del arquitecto y otras de la misma índole, “se concluyen en la fabricación de un edificio”, que “la medicina, la agricultura y, en general, las artes prácticas ofrecen su ayuda a la naturaleza para la realización de obras naturales.” Sin embargo, la retórica, la música y “las artes de seducción, modifican realmente a los hombres haciéndolos mejores o peores.” (*Eneada cuarta*, IV 4 (28) “Sobre las dificultades acerca del alma” II, tercera edición Aguilar, 1980 p. 156).

En el siglo V, será Marciano Capella quien, en las *Bodas de Mercurio y de la filología*, elimina la arquitectura y la medicina del esquema de las nueve artes liberales diseñado por Varrón. En el apogeo de la escolástica medieval, Santo Tomás, en la *Suma teológica* II, 1, q. 57 a 3, y en consonancia con esos criterios, distingue las artes liberales de las artes serviles, señalando que las primeras pertenecen al esfuerzo intelectual y las segundas al esfuerzo físico. A finales del siglo XVIII, Kant, guiado por su idealismo trascendental, introduce una nueva acepción del término arte, he

⁵. Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, traducción del griego por Patricio de Azcárate, prólogo de Luis Castro Nogueira, cuarta edición, Selecciones Austral, Espasa-Calpe S.A., Madrid 1984, p. 204-207. Y Aristóteles, *Metafísica*, traducción del griego por Patricio de Azcárate, séptima edición, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972, p. 234-237.

ahí su razonamiento: “Cuando el arte, adecuado al *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es *mecánico*, pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámese *arte estético*. Este es: o arte *agradable*, o *bello*. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento.⁶” El lector avezado al lenguaje kantiano puede intuir hacia dónde van los tiros. Para el filósofo alemán, esa descripción del objeto artístico implica la posibilidad de acercarse a él desde dos perspectivas: empírica o racional, que incidirían en su concepción del espacio y del tiempo. Y Friedrich Nietzsche, a finales del siglo XIX, volviendo su mirada hacia el mundo clásico griego, una actitud propia del romanticismo, asegura que “Apolo y Dionisios esos dos dioses del arte, son los que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto del origen como del fin, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dionisios.⁷” El espíritu dionisiaco será la exaltación ilimitada de esa creación artística que sólo puede ser escrita o materializada en un pentagrama.

Aun contando con esa pluralidad de criterios válidos históricamente, es obvio que prevalece el significado que hacía del arte el conjunto de procedimientos que rigen la actividad humana. En este horizonte se contempla el mundo infinito de las artes, de las cuales sólo nos detendremos en unos cuantos...

El arte africano originario

Esas observaciones previas nos permiten ya entrar en el terreno del arte africano. Este es un arte milenario y, en cierto modo, dependiendo de zonas, más antiguo que el occidental... Desde sus orígenes, los especialistas han reconocido por unanimidad que lo que se denominaría siglo de oro de dicho arte florece en la época pre-colonial, en la que destacan las grandes obras realizadas en las escuelas de los antiguos reinos, sobre todo del África Occidental. Así encontramos las esculturas antropomorfas y zoomorfas de la cultura Nok, en la región central de Nigeria, conocida como la meseta de Jos-Bauchi, estas pertenecen a la segunda mitad del primer milenio a. C. Las manifestaciones escultóricas de Ife, al sur oeste

⁶ Manuel Kant, *Crítica del juicio*, traducción del alemán por Manuel García Morente, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1977, « Del arte bello », p. 210-211.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Obras inmortales, tomo I, Origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*, Ediciones Teorema, 1985, p. 482.

de la misma Nigeria, cuya escuela fue considerada como una de las más famosas de tendencia naturalista, que en 1280 introdujo la técnica de fundición a cera perdida e influyó decisivamente en la otra escuela, la de Benín, antes de que esta se convirtiera en el siglo XVI en una de las bases de la trata de esclavos y pasara al poder de Inglaterra en 1897. De acuerdo con las obras que conservan hasta hoy los grandes museos del mundo, se puede afirmar que en todas esas tierras se desarrolló específicamente el arte del cobre, del hierro, del latón y del oro.

Dentro de estas florecientes escuelas de arte pre-colonial, merece resaltar la de los Fang que funde el realismo con la abstracción geométrica, donde sus creadores demuestran haber sido maestros en el uso de la arcilla para la realización de grandes esculturas monumentales, de tres o cuatro metros de altura, en las que tanto en aquellas como en las actuales acentuaban o “acentúan la fluidez de los planos con el recogimiento de la expresión, que combina a veces con una boca abierta agresiva, o bien con un tocado de trenzas ceñido en el contorno de la cabeza.”⁸ Su actividad artesanal se abastecía de productos diferentes según las comunidades y sus entornos. Además de la cerámica, conocida en Gabón, por ejemplo, se destacan otras industrias, como la del hierro, hacia el siglo VIII a. C., una actividad extendida entre los Bantu.

En definitiva, todos utilizaban el mineral extraído a cielo abierto de las corazas ferruginosas que abundaban en ciertas regiones, lo introducían en la hoguera para llevarlo a la licuefacción. “Después se dejaba el hierro colado enfriarse antes de llevarlo a la fragua o *éyolvi*, donde tenía que ser sometido a los últimos tratamientos. Primero puesto al rojo blanco en una especie de pequeño horno llamado *ñkom* parecido a la fragua catalana, pasaba a ser entonces martilleado sobre un yunque o *nñon* con una masa de hierro cónica sin sisa o *édu*. En fin, el hierro aplastado estaba transformado en diversos objetos... Dicha técnica favoreció la circulación de una moneda de hierro en ciertos pueblos. Eso se desarrolló fundamentalmente entre los Fang con *melo me kama* o *bikwéle*.”⁹ Entre la variedad de instrumentos de aquella técnica tenemos hachas, cuchillos, lanzas de distintos tamaños...

Junto a estas manifestaciones, son muy representativos los viejos grabados, con una antigüedad de más de dos mil años, que han sido hallados en el peñasco de Elarmekora, una de las poblaciones fang situada en medio del valle del río Ogowè. Son representaciones de la fauna

⁸. Leandro Mbomio Nsué, « Arte de la negritud y su aportación a la cultura », *Estafeta literaria, revista quinquenal de libros, artes y espectáculos*, n° 531, 1 enero 1974, p. 22.

⁹. Nicolas Metegue N´nah, *Historie du Gabon, des origines à l’aube du XXIe siècle*, L’Harmattan, 2006, p. 56-58.

acuática, en las que se aprecia “grandes peces y reptiles en el agua, las tortugas y los cocodrilos. Al lado de esos animales, aparece la representación de azagayas que indica claramente que una de las principales técnicas de pesca utilizadas ahí era la pesca con la lanza.¹⁰”

Todos esos testimonios, todos esos tesoros artísticos se engloban geográficamente en esos tres grandes focos o centros.

1.- Región sudanesa, habitada fundamentalmente por los Bambara, Bozo, Dogon, Bobo, Senufo, Boga, Kisi... con esculturas de tendencia al geometrismo y a la abstracción, máscaras antropomorfas.

2.-Región guineana, cuyos actores son los Dan, los Ashani, los Yoruba, Bamileké, los Ibo, los Baulé, los Bamun, los Bubi... que ofrecen un estilo más realista, con obras de metal, marfil y piedra, junto con las artes menores como la orfebrería, bastones de mando, etc.

3.- Región congólica, en la que se incluiría a los Bakota, Ba-Vili, Bakongo, Bayaka; Ba-Kuba, Bena-Lulua, Baluba, Manbetu, Fang, Nodowe, Warega... quienes nos han legado una gran variedad de esculturas y de máscaras de tendencia naturalista, especialmente en los antiguos reinos, mientras que en los demás pueblos se funde el realismo con la abstracción geométrica.¹¹

En definitiva, a mi modesto entender, se puede decir que estas tres grandes bandas atraviesan todo el continente del oeste al este, desde esas tierras que cubren las costas del océano Atlántico hasta el océano Índico. Este arte no se extiende sólo en esa dirección paralela al Ecuador, sino también toma otra dirección y describe planos perpendiculares que, a su vez, son paralelos a los meridianos.

El arte africano y su proyección hacia el arte universal

El que quisiera esforzarse por echar una mirada filosófica sobre el arte africano se encontrará con un abundante material que le aportará otras claves para una buena reflexión. Se sentirá obligado a indagar el fundamento de la semejanza o la identidad existente entre las distintas etapas de su desarrollo en el espacio y en el tiempo. Cheikh Anta Diop, el creador de la Escuela de la filosofía de la historia africana, dedicó una gran parte de su investigación a este tema. Así estableció las siguientes analogías:

A.-Entre la cerámica predinástica egipcia y la cerámica africana actual, donde se descubre “una convergencia o un parentesco antiguo”.

¹⁰. Idem, Ibidem.

¹¹. Leandro Mbomio Nsue, « Arte de la negritud y su aportación a la cultura », p. 23.

B.-Entre las figuras de terracota de la cultura Nok, de Nigeria, y los altos relieves de campesinas negras representadas en la tumba de Horemheb, cuyos rasgos físicos eran iguales a los de las actuales razas africanas actuales.

C.- Entre las imágenes de las jóvenes senegalesas, del siglo XX, antes y después la pubertad, y los bustos y estatuillas de una joven princesa egipcia o de una niña de la XVIII dinastía.

D.- La arquitectura ciclópea de Zimbabwe, en la que se observa la construcción de enormes muros de piedras superpuestas sin ninguna sujeción del cemento, o la de un halcón gigantesco, son monumentos que recuerdan a la perfección las pirámides y otras figuras egipcias.

E.-La imagen del casco del Faraón Séti Iero, padre de Ramsés II, aparece como copia del corte de pelo de un Watoutsi del siglo XX.

F.- Mayor semejanza entre las múltiples escenas de la vida cotidiana en Egipto y en África, etc.¹²

G.- Otras comparaciones. Los postes de las casas de los Eton, en Camerún. En ellos aparecen esculpidas diversas representaciones: de los antepasados, de los gorilas, de las ovejas, de las tortugas...¹³, como si se tratase del templo del dios Phtah egipcio (el *khi-khu-phtat*, cuyas paredes estaban cubiertas de representaciones de ovejas, entre otros animales), como lo veremos enseguida, o como si estuviéramos ante las columnas de la sala hipóstila del inmenso Templo de Amón en Karnak.

H.- La más cercana de esas comparaciones, la constituirían los “*Mikum-Biere*”, obras de la primera etapa de Leandro Mbomio. Mikum, plural de Nkum, columna, y Biere, objeto religioso por excelencia. Son grandes estatuas antropomorfas, de más de dos metros de altura, esculpidas en madera, en las que se observa una distribución matemático-geométrica de los cuerpos en el espacio, cuyas estrías o cuyos contornos invitan al espectador a reposar la vista y disfrutar un poco más de su contemplación. Estamos ante una evocación del culto a los ancestros. Precisión del doble

¹². Cheikh Anta Diop, *Antériorité des civilisations nègres, mythe ou vérité historique?* Collection Préhistoire/Antiquité Nègre-Africaine, Éditions Présence Africaine, 1967, Groupe I « Les représentations de la préhistoire et de la protohistoire », PL. 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13 ; Groupe III, « La race du peuple, comparée à celle des pharaons : ils appartiennent tous à la même race nègre », PL. 30, 31, 32, 35 ; Groupe IV, « Coiffures égyptiennes et africaines », PL. 36, 37, 38, 39 y 40 ; Groupe V, « Peintures égyptiennes et africaines : comparaison des tons choisis, spontanément, pour rendre la couleur des chairs », PL. 43 Y 44 ; Groupe VI, « Le totémisme en Égypte : La vie quotidienne égyptienne est imprégnée de totémisme », PL. 46, 47 48 Y 49 ; Groupe VII, « Type égyptien et type africain, comparaison de l'art sculptural », pl. 50, 51, 52 ; Groupe XII « Méthodologie en matière d'histoire africaine », PL. 74,75, 76, 77, 78, 79, 80., 85 y 86.

¹³. Philippe Laburthe-Tolra, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun, essai sur la religion beti*, Éditions Karthala, 1985, p. 256, «Poteaux de cases étons».

significado del término ancestro como antepasado y símbolo de todas las virtudes...

Para explicar esas analogías que acabamos de anunciar, habría que ir a los orígenes de la historia y recordar que en el extremo oriental de África ecuatorial, la zona de los Grandes Lagos, salen las primeras grandes emigratorias de nuestro planeta. Los Negros africanos, siguiendo los márgenes del río Nilo, llegan a Kemet, la tierra negra llamada así por sus aguas negras que, en sus periódicas inundaciones, cubrían de fango negro sus orillas y el suelo inmediato. Aquí es donde, en el transcurso de largos milenios, florecen las primeras revoluciones de la historia universal: en política, en la filosofía, en la ciencia, en la religión, en la arquitectura, etc., etc. En la política, se desarrollan grandes imperios: el Imperio Antiguo (-3500-2000), Imperio Medio (-2000-1580) e Imperio Nuevo (-1580-661) que fueron gobernados por 24 dinastías de faraones negros... Hacia el siglo IX a. C. los griegos descubren su esplendor. El pueblo griego fue, a ciencia cierta, el primer pueblo culto europeo, cuyos intelectuales inspirados por el espíritu de superación, de alcanzar nuevos mundos y de ampliar sus conocimientos, llegaron a Kemet. Al percatarse rápidamente de que sus habitantes eran *Aithiopes*, eran *Negros*, lo bautizaron con el nombre de *Aithiopia*, *País de Negros*, que, en virtud de una transformación onomatopéyica de la expresión *khi-khu-Phtah* (el templo del dios Phtah) se denominó *Aiguptos*, Egipto, tal como ha sido conservado hasta la fecha.

Este fue el Egipto de la Negritud. Homero, Esquilo, Heródoto, Eurípides, Teócrito, describen los diversos tonos de razas negras que encontraron en él, una diversidad que es exactamente la que se observa hoy en todo el continente africano. Este Egipto fue la metrópoli de la civilización helénica, ahí peregrinaron todos sus filósofos, sus sabios, sus literatos, sus políticos, etc. Ahí aprendieron todo aquello que les valió para convertirse en pioneros de la teoría y de la práctica del saber racional en toda Europa y en todo el Occidente. En concreto, el que haya estudiado el sistema cósmico teogónico egipcio descubrirá el verdadero origen de la filosofía o de la metafísica griega. El pensador egipcio creía que antes que nada existía el *Noun*, una realidad caótica, increada, eterna, que abarcaba todos los seres, mundos, etc. en estado de reposo. Junto a ellos se encontraba el *Khepra*, la fuerza, representada en jeroglífico con el signo del escarabajo, que por su movimiento hizo que lo eterno pasara al acto todos los seres que conservaba en potencia. El primer fruto de dicha actividad fue la aparición del dios Râ, el verdadero demiurgo del mundo, quien sopló el Schou (el aire), escupió el Tefnout (el agua), constituyendo así lo que se ha llamado la super trinidad teogónica. “Shou y Tefnout engendraron a Geb (tierra) y

a Nut (el fuego, luz, el cielo)). Geb y Nouf engendraron a Osiris, a Kharkhentimiriti (el omnividente), a Set, a Isis y a Nephtys; y uno tras otro dejaron descendencias que se multiplicaron sobre la tierra.¹⁴ Esta es la eneada con la que el primer hijo del *Noun* eterno, el dios Râ, concluye su obra de la creación del universo. Sólo haría falta repasar la historia de la filosofía griega, para comprobar que en ella aparece parte por parte esa concepción cosmogónica. Así el agua, el Tefnout, es para Tales de Mileto el origen de todo, mientras que para Anaxímenes es el aire, el Schou, y fuego, Nout, para Heráclito de Éfeso. La infinitud primordial del *Noun* es el ápeiron de Anaximandro. Anaxágoras sustituirá la “n” del *Noun* para obtener el nous, la mente ordenadora del universo, y Empédocles sostendrá que el ser es la mezcla del agua, aire, fuego y tierra. Una ojeada a la metafísica aristotélica, pone de manifiesto que las sustancias inengendrables e incorruptibles que forman el mundo celeste evocan la eternidad del *Noun* y que las sustancias engendrables y corruptibles que constituyen los cuatro elementos del mundo sublunar representan la obra de la creación del dios Râ. Se comprende fácilmente que la actividad de este último y la eternidad de su padre, *Noun*, son los fundamentos del mundo de la realidad sensible y de las ideas de Platón... Del mismo modo, para descubrir la fuente primaria del saber científico helénico, sólo haría falta leer los *papiros* egipcios: el *Papiro de Moscú*; el *Papiro Rhind*; el *Papiro médico Adwin Smit*; el *Papiro demótico Carlsberg 1 a 9* y el *Carlsberg 9*, donde se encuentran los descubrimientos científicos más antiguos que han regido la historia del saber universal.

Después de esas aclaraciones, es lógico afirmar que, en ese abanico extenso de conocimientos, los griegos aprendieron el arte del *País de los Negros*. Un arte exuberante cuyos monumentos dan “la impresión de reposo y estabilidad eternos”, en el que se alzan los templos de sus dioses, las pirámides, los sepulcros o tumbas de sus faraones, desfilan las estatuas sublimes, esculturas en busto o en figura completa, los altos y los bajos relieves, la cerámica que presenta vasos campaniformes. Su pintura ofrece otra gran variedad de símbolos divinos: el carro solar, el disco alado, el buitre, la maravillosa representación del juicio final o juicio después de muerte. Es una imagen apoteósica en la que a la derecha se sitúa Osiris, el dios de la muerte y de la resurrección eterna, flanqueado detrás por Isis, la hermana amada, y por Nephtys, la última, y por delante por sus cuatro nietos, los hijos de su hijo Horus, que son: Mestha, Hapi, Duamutf y Kebhsennut; a la izquierda el difunto, implorando a sus 14 jueces, es

¹⁴. Emile Amélineau, *Prolegomènes à l'étude de la religion égyptienne, essai sur la mythologie de l'Égypte*, Ernest Leroux, Éditeur, Paris, 1908, p. 154-156.

llevado por a Anubis, el dios de los muertos, a la balanza para pesar su corazón. Un monstruo, en espera del resultado, lo devorará en caso de una eventual condena. Al lado de ellos, se ve a Thoth, el dios inventor de las ciencias y de las letras, anotando las acciones de su vida pasada, si esta se ha desarrollado de acuerdo con la adecuada perfección, será recompensada e introducida por Horus al trono del padre Osiris.¹⁵ Todas esas creaciones, exceptuando el arte piramidal, serán a su vez desarrolladas en la Hélade como se puede observar en cualquier autor de la historia del arte en el Occidente...¹⁶ Como lo hemos anunciado ya, de la mano del artista del mundo clásico griego, el arte de la negritud llega por primera vez a Europa. Después de un largo periodo de más de veintitrés siglos, irrumpirá por segunda vez en ese continente a finales del siglo XIX, en concreto a partir de la aparición de la obra del etnólogo y arqueólogo alemán Leo Viktor Frobenius, *Die Geheimbünde Afrikas (Las sociedades secretas de África)*, en Hamburgo en 1894, un título que pocos años después será precedido de *Maske (Máscaras)*. Con la inauguración en Bruselas, en 1897, del Musée Royal de l'Afrique Centrale, el anterior Musée du Congo Belge, asistimos al punto de partida del auge, de la difusión y exhibición del arte africano en todo el Occidente. Hacia los umbrales del siglo XX, en 1908, tanto los cubistas como Pablo Picasso, Juan Gris y otros, como los fauvistas, Henri Matisse, Georges Braque, etc., ya conservaban en sus archivos personales colecciones de máscaras y estatuas negras. André Derain, contando con lo que ha observado en su patria, viaje al Reino Unido y, junto con Henry Moore, acude reiteradamente a la sala etnográfica del British Museum, de Londres. Del mismo modo lo harán Maurice de Vlaminck, Jean Cocteau y sus contemporáneos en el antiguo Trocadero de París.

Mientras tanto, Alberto Giacometti, oriundo de la Suiza italiana se instala en la ciudad y se incorpora en la corriente, una corriente que incide otra vez en Alemania, donde en 1912, los pintores Franz Marc y Kandinsky publican *El caballero azul* y, tras ellos, Frobenius reaparece en la escena, en 1914, con el *Decameron negro*, que avanza un poco más allá de la primeras obras y presenta una colección de cuentos y mitos de la negritud. Al año siguiente, 1915, Carl Einstein lanza su *Negerplastik*, en el que él mismo afirmó que había presentado “una serie de máscaras que va desde la máscara arquitectónica hasta la máscara estrictamente humana, para ilustrar

¹⁵. « *Le livre de la vie dans l'au-delà* », *Livre des morts des anciens Égyptiens*, par Grégoire Kolpaktchy, 3^e édition, revue, corrigée et augmentée, Éditions de l'« Omnim Littéraire », Paris, 1973, p. 210-211 y 264-265.

¹⁶. Diego Angulo Iñiguez, Catedrático de la universidad de Madrid, *Historia del arte, tomo primero*, Editorial E.I.S.A., Madrid, 1967, capítulo III, arte egipcio, capítulo V, arquitectura griega, y capítulo VI, escultura, pintura y cerámica griegas.

la diversidad de las actitudes del alma de ese pueblo.¹⁷ Con este propósito, reunió unas 111 figuras. Al contestar a Félix Fénéon, uno de los escritores de arte que había identificado algunas de ellas, le confesó que su trabajo era un “torso”. Si sabemos que el torso es simplemente el tronco humano, pues en este contexto apunta al carácter inacabado del proyecto del autor en cuestión que no incluía la clasificación de las obras presentadas según las culturas a las que pertenecían. Obviamente, esa tarea fue iniciada posteriormente por los especialistas del círculo que frecuentaba y completada por otros en las últimas décadas del siglo XX... Como quiera que sea, es un ensayo denso y profundo que encierra en sí un “excepcional valor documental e historiográfico”, como lo reconocieron sus críticos.

A mi modesta opinión, creo que debe ser uno de los primeros europeos contemporáneos que se atrevieron a hacer una crítica severa a su propia cultura, como lo haría Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*... Aquí no se trata simplemente, como lo indica su título de hablar exclusivamente de la escultura negra, sino también de compararla con la más cercana, la de su propio medio. Partiendo de esa posición autocrítica, inspirado por *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, de Adolf von Hildebrand, publicado en 1893, Einstein selecciona dos conceptos: lo pictórico y lo plástico. Con ellos, echa una mirada retrospectiva al arte europeo, se para en el Renacimiento y admite que desde aquella época hasta la era contemporánea, los límites indispensables y precisos entre la escultura libre y el relieve eran “cada vez más difuminados y que la emoción pictórica que surge alrededor de un volumen que es sólo material (la masa) había invadido toda la configuración tridimensional de la forma.” La consecuencia más inmediata de la situación fue el hecho de que sólo “fueron los pintores y no los escultores” quienes se esforzaron por recuperar la tridimensionalidad. Desde esa perspectiva, se lamenta de que “nuestro arte, con semejantes tendencias formales, ha debido atravesar un periodo de confusión total entre lo pictórico y lo plástico (el barroco) cuyo procedimiento acabó con la descomposición completa de la escultura, que debió, por lo menos conservar el estado emocional del creador y comunicarse lo al espectador, recurrir a los medios enteramente impresionistas y pictóricos. La carga emocional abolió la tridimensionalidad.; la escritura personal se la llevó.¹⁸”

¹⁷. Carl Einstein, *La sculpture nègre, Negerplastik*, traduction et introduction de Liliane Meffre, L'Harmattan, 1998, p. 46.

¹⁸. Idem, p. 23-24.

Lo curioso de todo ello fue que partiendo de esa incertidumbre, cuando los europeos hablaban del arte africano lo hacían con tanto recelo más que con otras artes, hasta el extremo de negar que eso fuera arte. Inducidos por los prejuicios, recurrieron a falsas hipótesis evolucionistas y a falsos conceptos como el de primitivismo, una actitud negativa que los alejó de la posibilidad de comprender el fenómeno y les hacía la contra. De esta guisa, lo que en principio aparecía como desprovisto de sentido, adquirió su verdadera significación. De los prejuicios surgió una nueva pasión, la pasión de considerar el arte negro como modelo de imitación. La razón de semejante contradicción se deduce del hecho de que el africano, siendo *causa agente* de su propia creación, ha impreso en la materia, en la masa, la forma tridimensional que es inherente a su escultura. Eso llevó a Carl Einstein a declarar que: “El negro parece haber encontrado a este problema una solución clara y válida.¹⁹”

A partir de la exposición de la Galería Devambez, en París, en 1917, este arte ya no sólo encuentra espacio en los eventos de esa índole, o en los libros, ensayos o crónicas, sino también circula “de bouche à oreille”, como dicen los franceses, “de boca al oído”. Como ya pronosticó con gran clarividencia el coleccionista Paul Guillaume, el arte negro sería “La esperma vivificadora del siglo XX espiritual”, al otro lado del Atlántico irrumpe el Jazz en la escena musical, representado por el grupo de la New Orleans que, en 1923, estaba integrado por Louis Armstrong, King Oliver, Honoré Dufrey, Baby Dodds Joe (King) Oliver, Lil Hardin, Bill Johnson y Johnny Dodds. Desde aquel entonces hasta la fecha, se incorporan incesantemente en ese movimiento nuevas voces, cada una con su orquesta. Así se ha ido progresando en sus distintas etapas. Entre ellas, el jazz medio que convierte a Kansas City en su nueva metrópoli, con la orquesta de Fletcher Henderson, que cuenta con brillantes solistas como Benny Carter y el inventor del saxo Coleman Hawkins, el grupo o la orquesta del clarinetista Benny Goodman... El jazz moderno, entre sus componentes figuran: Kenny Clarke, Charly Parker... el jazz más contemporáneo, James Brown, Otis Redding, Aretha Franklin, etc... Tras haber hecho eco en todo el mundo, adquiere en el Occidente la dimensión de música popular, cuyo ímpetu original y creativo ha llevado a algunos intérpretes a compararlo con el fauvismo.

Refrescando un poco nuestra memoria, se sabe que el crítico del arte Louis Vauxcelles visita la sala VII del Salón de Otoño, en el Musée Nationale de Paris, en 1905, donde se reunían esos artistas: Henri Matisse, Henri Manguin, André Derain, Maurice de Vlaminck, Charles Camoin . En

¹⁹. Carl Einstein, *La sculpture nègre*, o. c. p. 36

las otras salas, estaban: Raoul Dufy, Othon Friesz, Jean Puy, Georges Rouault, Albert Marquet, Kees van Dongen. En aquella visita, el periodista observó un busto de un angelito de inspiración florentina, del escultor Albert Marque, en medio de lo que él calificaría como “orgia de tonos puros” y, por esta razón, pensó inmediatamente en “Donatelo chez les fauves” (“Donatelo en medio de fieras”), de aquí el nombre de la corriente artística del fauvismo. Si lo que caracteriza a las fieras es la agresividad, lo que caracterizó al público que acudía a aquella exposición fue una especie de cólera, de rabia que fue resumida por Élie Faure, en el prefacio del catálogo del Salón, con estas palabras: “El “género” a la vista es desconocido, se trata del orden confuso de la vida”... Sí, el fauvismo fue objeto de un gran escándalo que hizo eco en la prensa parisina y obligó al presidente de la República Émile Loubet a renunciar a inaugurar aquel Salón de Otoño.²⁰

Para comprender la situación, habría que retroceder a Friedrich Nietzsche quien había separado radicalmente el arte apolíneo, el de la armonía de formas, del arte dionisiaco desprovisto de formas, la música que, en este caso, se convierte en una auténtica embriaguez y libertad creadoras. Esa sería la tendencia que acercaría el jazz al fauvismo. Con lo cual, es muy probable que sea este el único caso en la historia donde el público asiste a una simbiosis de esta naturaleza. En ella se constata que los artistas fauvistas, pertenecientes esencialmente al arte apolíneo, se han dejado llevar por la influencia excesiva del arte dionisiaco.

El entorno de la nueva dimensión histórica

Insistiremos en que el arte, como otras infinitas actividades racionales, no es sino una expresión en la que el sujeto, el ser humano, manifiesta su experiencia, ya sea individual o colectiva, en relación con la realidad que le ha tocado vivir, en relación con su época, con su cultura... En nuestro caso concreto, el africano, como el de otras culturas, vive en un presente que mira hacia el pasado y se proyecta hacia el futuro. Empleando una terminología quizás más adecuada a su existencia, diríamos que se realiza en una triple dimensión: la de los vivos, la de los muertos y la de los “aún-no-nacidos”. La segunda dimensión, la de los muertos la integran los antepasados, ancestros, intermediarios entre los vivos y el creador o el protector del universo. No es una simple suposición o una creencia infundada afirmar que el hombre africano vive con sus muertos.

²⁰. Louis Vauxcelles, *Le Fauvisme*, préface et repères biographiques de Christian Lassalle, Éditions Olbia, Regard sur l'art, 1999, p. 11-16.

Si se me permitiera recurrir a otra terminología, diría que el arte, como sucede en otras disciplinas, intenta presentar, codificar, explicar o simbolizar las distintas formas de ser o estar en el mundo, o las distintas formas de percibir o de interpretar los objetos que en él aparecen. Aunque eso nos introduzca en la Fenomenología, intentaremos quedarnos en esa nueva perspectiva del arte, para recalcar que de la misma manera que el arte pre-colonial fue reconocido como “el siglo de oro del arte negro”, en el que cada escuela tenía su retahíla, el arte moderno y contemporáneo asume su circunstancia y se enfrenta a grandes acontecimientos, como el del periodo de la esclavitud negra hasta su abolición, el del largo colonialismo hasta el estallido de la lucha por la liberación de los pueblos y su toma de conciencia para su eventual unificación. La expresión de dicho arte, además de sus formas habituales: la apolínea y la dionisiaca, se extiende a otras áreas: a la literatura, al teatro y al cine.

En las artes plásticas, retomando la herencia naturalista, de abstracción geométrica, adopta otros cánones más funcionales. En ellas, una hoja de un árbol puede servir de diseño de una figura válida no sólo para ser contemplada, sino también para ocupar un espacio en la vida cotidiana... Este es arte que sale al encuentro de todo el mundo, tanto de los especialistas como de los profanos. Entre esos últimos me encuentro yo... Uno de los aspectos positivos de mi estancia en la universidad de Legon, Accra, (1978-1980) fue mi reencuentro con la cultura africana, materialicé una gran parte de dicha experiencia en una obra que lleva el título de *Sobre las ruinas de la república de Ghana...* Recuerdo haber vivido de cerca su arte... mi mujer y yo pudimos hacer una pequeña colección de objetos. El especialista que se acerque a ella, descubrirá, por ejemplo: una mesita redonda, compuesta de cuatro elefantes que sirven de posavasos; un cenicero, de madera, tirado por dos ranas; una rana de bambú de una longitud de cuarenta centímetros y de veinte de anchura; pequeñas máscaras; una serie de “acuobas”, figuras de ébano o de madera normal, simbolizando la fertilidad femenina, y algunas faenas de la vida cotidiana o de animales de todo tipo; dos monos hechos o sacados de la estructura oval de la corteza de un coco; pájaros hechos de cuernos de animales y búhos o lechuzas, de conchas; un cuadro de madera esculpido en bajo relieve, que ofrece una escena de un rey portado a hombros, representando la celebración de una de las efemérides de los Ashanti; esculturas completas o en busto de parejas, símbolos de la familia; una virgen en ébano; algo más precioso todavía: el Elat ayong, de Leandro Mbomio; etc. etc.

El que haya tenido la posibilidad de leer *Objetos africanos, vida cotidiana, ritos, artes palaciegas*, de Laure Meyer, tendrá el gusto de

disfrutar de dicho arte, como si estuviera en una exposición universal. La autora ha hecho un viaje artístico a través del mapa cultural del continente africano... La obra es un conjunto alternativo de imágenes sumamente representativas de la variedad temática del arte africano antiguo, moderno y contemporáneo, aunque el itinerario de su análisis emprenda el camino al revés, es decir de lo contemporáneo a lo antiguo. Se deja llevar de la mano de destacados investigadores, tales como Marcel Griaule, René Caillé, Georges Blandier, et de los grandes pensadores africanos, tales como Ogotemmêli, Amadou Hampâté Bâ, etc. Su portada exhibe la figura de un “Marioneta Bambara”, del Mali, mientras que la página 2 está ocupada íntegramente por el “Puño de bastón de mensajero Akan”, Ashanti, Ghana, una escultura de madera cubierta con pan de oro; la 5 acoge una “Camisa perlada”, adorno de un Oba, Yoruba, Nigeria; en la 6 se encuentra un “Reposacabezas”, Luba, de madera con una cariátide; en la 8, una “Escalera dogon”, en la que aprovechando el ancho grosor de un tronco de árbol macizo, se ha esculpido nueve grandes escalones hasta la horqueta, que alcanza una altura de 240 cm; la página 11 pone a la vista la “Puerta esculpida de un granero de mijo”, dogon, Mali, cuyos motivos se distribuyen en cuatro planos horizontales. Contemplados de arriba abajo, en el primer plano, de izquierda a derecha, se distingue en cada extremo tres figuras alargadas, las dos primeras de menor anchura, una detrás de la otra y la siguiente, algo más grande, mientras que el espacio intermedio está cubierto de otras figuras que parecen esqueletos humanos. En el segundo plano, de izquierda a derecha, se ve un escudo de ocho picos, en cuyo centro se sitúa algo como una estrella con sus rayos, dos figuras de tortugas, dos remos, entre los cuales, una figura humana con un peso en la cabeza, y por fin, un cocodrilo, encima del cual aparecen unas figuritas como si fueran tres pájaros. El tercer plano está totalmente ocupado por otros personajes alargados y bien alineados, siendo de mayor tamaño los dos que ocupan la posición central. Todos esos personajes harían referencia a los antepasados. Debajo de ellos, en el último plano, se observa distintas escenas de la vida cotidiana, unas con animales de distintas especies, mezcladas con otros signos. El conjunto da la impresión de un documento escrito en jeroglífico egipcio...

Si los primeros tres capítulos de la obra, I. “De la broza al palacio, el marco de la vida”; II. “Las artes de la convivencia. Recipientes y cucharas”; III. “La fantasía coloreada de las pieles batidas y de las telas”, resaltan el arte contemporáneo, la mayoría de los que continúan hasta el final: el IV, “Pesados y rutilantes adornos”; V, “Armas de combate y armas de prestigio” y el VII, “Las regalías, privilegio de los grandes jefes”,

retroceden al arte pre-colonial, donde se amplía el mapa de la gran mayoría de culturas africanas que se dedicaron a la realización del arte específico de los metales pesados... Pero la distinguida investigadora comete un grave error, al afirmar que: “Respecto al hierro, su fusión exige temperaturas que sólo pueden ser alcanzadas en unas condiciones industriales, que no existían en África pre-colonial. Todos los objetos de hierro han sido pues forjados y martillados sobre un yunque.²¹” Comprendemos por unanimidad que “errare humanum est”, pero también comprendemos que los errores intencionados son vanos perjuicios y, por tanto, irracionales. Aun contando con ilustraciones de los procesos de fusión de los metales en África tradicional, pues la autora ya no sabe explicar cómo sus antiguos habitantes alcanzaron un perfecto dominio en el manejo de esos materiales que empleaban cotidianamente...

Otra obra significativa y visual de arte africano lleva el título de *Fang*, de Philippe Laburthe-Tolra, Christiane Falgayrettes-Leveu y Günter Tessmann, Éditions Dapper, Paris, 1991, 1997 y 2001. Es una exposición o síntesis del arte fang de todos los tiempos. Cabe destacar que el primero y el último de estos autores, Laburthe-Tolra y Tessmann, han realizado sucesivas investigaciones sobre esa cultura, cuyas obras son dignas de mención y objeto de atención especial, se trata de *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun, essai sur la religion beti*, y los dos volúmenes de *Los Pamues (Los Fang)*, respectivamente...

Al ritmo infinito del pensamiento

En el apartado anterior, decíamos que, de acuerdo con las circunstancias que atraviesa el continente africano desde la era moderna, la expresión de su arte, además de sus formas habituales: la apolínea y dionisiaca, se extiende a otras áreas: a la literatura, al teatro y al cine. Aunque cada una de esas tres materias tenga su especificidad, sin embargo, guardan entre sí una estrecha relación. En las dos grandes corrientes literarias africanas contemporáneas, la anglófona y la francófona, en esa última, conocida generalmente con el nombre de teoría de la negritud, encontramos autores que reúnen la triple condición de ser prosistas, poetas y dramaturgos, como es el caso de Aimé Césaire, su creador, o en la primera (la anglófona) donde aparecen otras figuras, como Wole Soyinka que es novelista, dramaturgo y actor... Lejos de este panorama, en este espacio concreto, me limitaré a exponer brevemente las características y el valor de ciertos

²¹. Laure Meyer, *Objetos africanos, vida cotidiana, ritos, artes palaciegas*, Finest SA/Éditions Pierre Terrail, Paris, 1994. Versión española, Lisma Ediciones, S. L., Barcelona/Lisboa, 2001, p. 10.

instrumentos que, como ya he dicho, reúnen la doble condición de ser instrumentos musicales y de pensamiento... En general, es obvio que el tema de los instrumentos musicales africanos sea excesivamente complejo y que, de acuerdo con su complejidad, un título como el de *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, que nos presenta aquí la profesora Isabela de Aranzadi, nos sirva de referencia. Si se entiende que se trata de un país reducido, se puede inferir que un tratado instrumental continental se compondría de muchos volúmenes. Partiendo de este supuesto, he juzgado oportuno hablar de dos instrumentos: la Kora y el Mvet.

La Kora es un instrumento musical del Oeste africano, es en la actualidad el más internacionalizado de la zona. El hecho de que haya sido un monje francés, Jacques Burtin, uno de los que han difundido su extenso campo de creación, nos invita a interrogar su alcance multidimensional. En cuanto a mi modesta observación, debo reconocer que uno de mis problemas personales reside en que salí de África siendo adolescente y desde entonces no he vuelto a pisar la tierra que me vio nacer, eso sí, que tengo que regresar a mis raíces a través de la investigación. De este modo, mi primer contacto con el instrumento en cuestión tuvo lugar entre el 1 y el 2 de febrero de 2008, en un congreso organizado por la Casa de los Pueblos, del Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid, cuyo tema fue: *África: la revolución necesaria, la figura de Thomas Sankara*. El programa apretado de aquellos dos días incluía, entre otras actividades, la presentación a cargo de José Monleón, uno de los organizadores del evento, y Fidèle Toé, uno de los compañeros y ministro de Sankara; una conferencia inaugural a cargo del economista y escritor senegalés Demba Moussa Dembélé; un documental sobre la figura homenajeada; dos mesas redondas, en una de las cuales yo mismo intervine al lado de Fidèle Toé... Como colofón, asistimos a conciertos de música: *Latido africano* y *Yef Band*, un conjunto de jóvenes senegaleses... Esto fue una buena oportunidad que me hizo reconocer que la música ha sido, para mí, algo trascendental, en la medida en que me lanza precipitadamente fuera de mis límites, como ser racional, hacia el infinito, incluso yo diría, no sé si acierto, que me lanza hacia el Absoluto... Las canciones reivindicativas que oí acompañadas del ritmo de la Kora me resultaron indescriptibles, de ahí surgió mi interés por el tema...

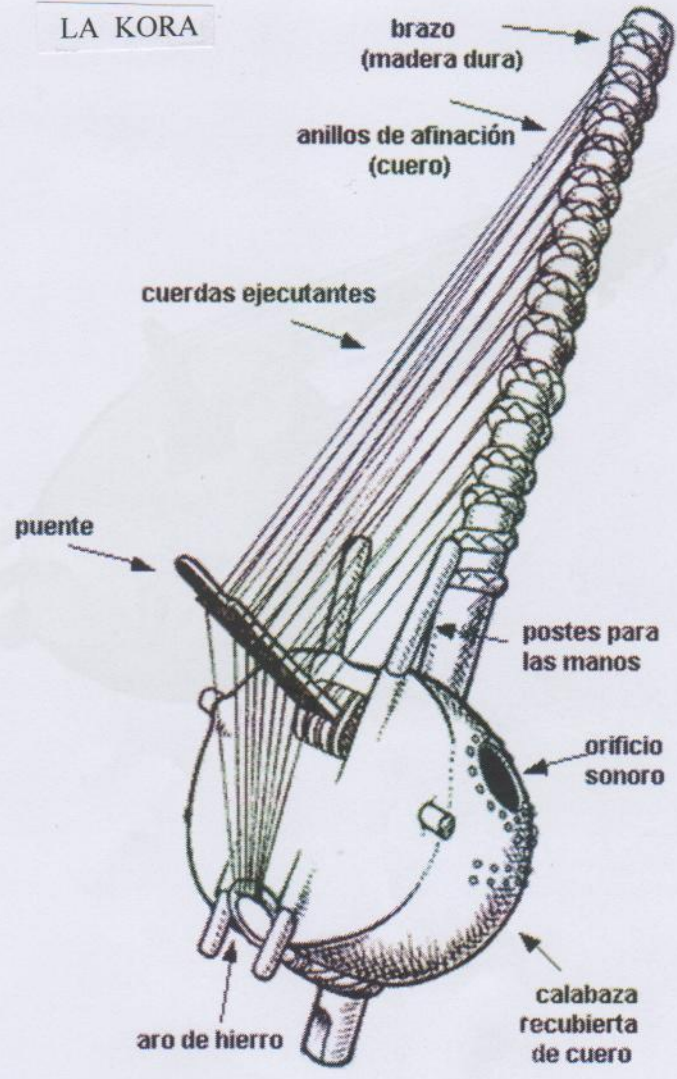
Aprovechando la coyuntura para conseguir más datos, descubrí la esencia de la Kora. Esta es un instrumento cordófono, compuesto de una media calabaza grande de unos 40 ó 60 centímetros de diámetro, reseca y vaciada, en la que se perfora un agujero de 10 centímetros de diámetro en

la parte superior de la derecha, en forma de oído, y otros dos agujeros, arriba y abajo, por los cuales tiene que pasar un asta de madera especial, llamada *guénou* o *guéni*, con la que en Guinea Conakry suelen fabricar los balafones, que a veces va adornada con esculturas y puede tener 1,20 ó 1,40 m de longitud, y de 10 ó 12 centímetros de diámetro. El asta que es el mango que hace la función unificadora de los principales elementos vibrantes del instrumento (las cuerdas y la misma calabaza). Esta última está cubierta con piel de vaca, de buey, de ciervo o de gamo, apergaminada que sirve de tabla de armonía de la cual depende la amplitud de sonidos y se mantiene por unos clavos de tapicero que clavan cuidadosamente a la calabaza, según distintos motivos artísticos o culturales, después será cortada para ajustarla al cuerpo central de la pieza.

Hacia la parte superior de la piel ya bien cosida a la calabaza, se atraviesa horizontalmente una barra de madera (llamada *barambando*) y dos antenas verticales o soportes (llamados *bulkalamo*) por los que el instrumentista tiene que apoyar las manos para manejar las cuerdas. Estas van sujetas a la parte inferior de la piel, se apoyan en un caballete de madera y enganchadas por anillas de piel de vaca o de buey, en las distintas escalas que van desde la mitad hasta lo más alto del mango. En general, son 21 cuerdas, pero en Senegal es fácil encontrar Koras de 22 y

28, incluso un modelo especial de 32 cuerdas.

LA KORA



La *Kora* pertenece a la familia de otros instrumentos, tales como el Bolon y N'goni. El Bolon es el más pequeño de todos, se compone de los mismos elementos, a diferencia de que su piel es de antílope y a veces de una cabra y sólo tiene 3 cuerdas. A su vez, el N'goni tiene dos variantes, el Donso N'goni, que tiene 6 cuerdas, está reservado exclusivamente a la casta de los cazadores, que cuentan las tareas, las hazañas individuales y colectivas de sus héroes. El Kamele N'goni, se dice que es el de los jóvenes, por ser un invento de las nuevas generaciones, se compone de 8 a 12 cuerdas (en un caso extremo puede alcanzar 14 cuerdas).²² Es el más parecido a la *Kora*.

La leyenda de la *Kora* cuenta con dos versiones. Una de ellas atribuye su origen a los “djinnns”, espíritus sobrenaturales, que iniciaron en su uso que pasó después a los humanos. Pues un día, el emperador Soundjata Keïta, el fundador del potente imperio Mandingo, en un paseo a lo largo del río en compañía de su amigo Balafacé-Kouyaté, escuchó por primera vez su sonido armónico, le encantó de tal manera que se arriesgó a meterse en las aguas y la arrancó de las manos del genio musical. Al volver a la orilla, se puso a tocar el instrumento y, satisfecho, lo tendió a su amigo, quien hizo lo mismo. Minutos después, el emperador exclamó: “es agradable escuchar su melodía que tocarla. Desde ahora, la tocarás para mí.” De esta manera, su gran amigo “Balafacé-Kouyaté se convirtió en el ancestro de los griots, poetas, historiadores y narradores que hicieron sonar la *Kora* en la corte de los emperadores mandingo y transmitieron hasta entonces la memoria, las batallas y los sueños de su pueblo.”²³

La segunda versión de la leyenda del *Kora* mantiene que, en principio, el instrumento fue una creación personal de una dama-genio que vivía en las grutas de Kansala, en Gambia. Mas, Tiramakhan Traore, un famoso jefe guerrero, impresionado y emocionado por su música, decidió desposeerla de su dueña. Para llevar a cabo su propósito, se valió de la ayuda de sus compañeros de caza, Waly Kelendjan y Djelimaly Oulé Diabaté, al lograr su objetivo, pues el instrumento “le tocó a Djelimaly, el griot del grupo, quien lo transmitió a su hijo Kamba. Así pasó de padres a hijos hasta llegar a Tilimaghan Diabaté, quien lo introdujo en Mali.”²⁴ Mientras que la primera de esas dos versiones sugiere un dato verificado históricamente, la de la entronización del fundador del imperio Mandingo, Soundjata Keïta,

²². Toumani Diabaté, www.toumani-diabate.com, Ballake Sissolo, www.myspace.com/ballakesissoko, Foday Moussa Susso, www.fmsuso.com, *Kora*, p. 2-3.

²³. Jacques Burtin, *La Kora*, © Jacques Burtin 2013, p. 3-4.

²⁴. Toumani Diabaté : www.toumani-diabate.com, www.myspace.com/toumanidiabate, *Kora*, p. 3

que tuvo lugar a finales del año 1222, la segunda avanza claramente la línea genealógica de los maestros y transmisores de la Kora. Lo que significa que Djelimaly Oulé Diabaté sería el que la tocó por primera vez, después de su inventora, y uno de los parientes lejanos del actual y famoso artista maliense Toumani Diabaté.

Dado que esas dos versiones legendarias del origen de la Kora coinciden en señalar al griot como el único sujeto agente de la transmisión de sus conocimientos, cuya figura ha sido objeto de comparación con las que pudieron representar semejante papel en otras culturas, es preciso encontrar sus afinidades o sus diferencias. En el mundo clásico griego, el rapsoda deambulaba de ciudad en ciudad cantando trozos de poemas de Homero o de otros autores, en la Edad media, el juglar, por estipendio, cantaba, recitaba poesías de los trovadores, bailaba o hacía truhanerías ante el pueblo o ante los recreos de los reyes o de la clase alta. En esa misma época, en Francia, se distinguen dos tipos de trovadores: el poeta lírico cortés que escribía en lengua *oc*, en el Sur, el que recibió realmente el nombre de “trouvadour”, y el que, en el Norte, escribía en lengua *oïl*, el “trouvère”, el poeta y al mismo tiempo juglar que inventaba sus poesías. Según lo dicho, mientras que el rapsoda de la antigüedad y el juglar medieval cantaban o ponían en escena los escritos ajenos, por el contrario, el trovador era autor y ejecutor de su obra. Desde esta perspectiva, es lógico buscar eventuales comparaciones entre aquellos y los griots africanos.

En la cultura Bambara, por ejemplo, el grupo de los griots se designa con el término *djeliw*, en el que se integran tanto los profesionales como los que no lo son. Estos últimos son “nobles”, lo que les caracteriza es la pertenencia a “ciertas instituciones religiosas: *komo, kono, kama*.” Los primeros, es decir los profesionales se subdividen, a su vez, en otros dos grupos: “el *bla-djeli* y el simple *djeli*. Este es frecuentemente fantasioso, no es respetuoso con el verbo y, por eso, excede, exagera y altera fácilmente la palabra. Es casi un “mentiroso”. Está unido a una familia ordinaria, a un jefe o a un rey. *El bla-djeli*, en relación con él es un “privilegiado”: está unido a la familia de un *bla*. Los *blaw* (plural de *bla*) son los hombres de “ciencia” y gente pudiente del más alto grado de saber; constituyen una categoría de gente aparte. *El bla-djeli* respeta la palabra, no la deforma, porque tiene aversión a la mentira. Esta actitud respecto al verbo integral le dota de gran valor para ser invitado a formar parte de la sociedad secreta del *komo*.²⁵” Según esa situación, sólo el simple *djeli* puede estar a la

²⁵. S.- M. Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Les Classiques Africains, Éditions Saint-Paul, 1978. p. 90

altura del juglar occidental de la Edad Media, pero temo que no sea fácil extender la analogía a otros grupos, porque la historia de la Kora nos demuestra, como lo veremos enseguida, que los griots, *djeliw*, poseen un alto nivel de conocimiento como requería el grado de *bla-djeli*, un nivel de que, según sabemos, no alcanzó ningún trovador en el Occidente.

La Kora ha encontrado su puesto en el cosmos, ya no sólo cuenta, narra en “in situ” (el francés dice “sur place”) la historia, la memoria, las tradiciones del saber acumulado por sus pueblos, sino también ha sido lanzada por las cuatro esquinas del globo por sus artistas. He ahí sus principales representantes.

Lamine Konté (Senegal, 1942- París, 2007) fue el que inauguró la ruta de la Kora hacia Europa y pudo confrontar sus instrumentos con la forma musical extranjera en un ambiente mandingo. A finales de la década de los sesenta, sus composiciones oscilan entre las piezas puramente instrumentales y las piezas cantadas, que unen lo tradicional con el ritmo afrocubano, con el jazz y con el blues, como lo recogen sus dos volúmenes de *La kora du Sénégal*, Arion, 1989. Fue del mismo modo el que puso en música las rimas de los poetas de la negritud, Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, etc. en *Chant du Nègre, Chant du Monde*, Arion, 1977. Compuso música para películas, tales como *Bako, l'autre rive*, de Jacques Champreux, *Du Sénégal aux Amériques*, de Jean Mazel... Colaboró con Styvie Wonder en la película *Journey through the Secret Life of Plants...*

Foday Musa Suso (1950 en Gambia), después de haber permanecido unos años en Europa, se traslada a los Estados Unidos de América y funda, en la década de los setenta, el grupo *The Mandingo Griot Society*, una fusión de pop-rock con la música tradicional africana, habiendo trabajado junto con el pianista de jazz Herbie Hancock (*Wato Sita*, 1984), con el productor y contrabajista Bill Laswell (*New World Power*, 1990) y con el compositor Philip Glass (*Music from the Screens*, 1992). Con estos dos últimos, Bill Laswell y Philip Glass, ha publicado un libro y varios CD que contienen numerosas interpretaciones de piezas tradicionales grabadas en Gambia, Senegal y Guinea-Bissau...

Mory Kanté (nacido en Guinea Conakry, en 1950), se traslada a Bamako y empieza actuar en el *Super Rail Band* de la localidad y, como solista, mezcla el pop y la tradición mandinga. De Bamako viaja a Abidjan y posteriormente a París, donde obtiene un rotundo éxito internacional con la canción *Yeké Yeké*, que gana el gran Premio (Grammy Awards) en 1987. En 2006, publica *Boulevard de l'Indépendance* con la *Symmetric Orchestra*, una orquesta compuesta de músicos africanos de diversas

nacionalidades bajo su dirección, con los cuales debe seguir trabajando hasta la fecha.

Djeli Moussa Diawara (nace en Guinea, en 1962), es el fundador del grupo *Kora jazz Trio*, que ha publicado innumerables CD, entre los cuales cuenta con *Flamenkora* en 1998 y *Ocean Blues* con Bob Brozman en 2000. La particularidad de Diawara es su creatividad como destacado solista que toca una Kora de 32 cuerdas.

Ballake Sissoko, hijo del famosos korista Djelimady Sissoko, nace en Mali, en 1967. Inicia en el arte desde la edad de 13 años. En 1981, recrea el conjunto instrumental fundado por su padre y se une a su primo Toumani Diabaté, con el cual graba el álbum *Nouvelles Cordes Anciennes*, en 1988, en referencia al que en 1970 grabó el primer dúo formado por su padre y Sidiki Diabaté, al que dieron el título *de Mali: Cordes anciennes*. Ballake Sissoko acompaña a la cantante Kandia Kouyaté en sus giras a través del mundo y colabora con Ami Koïta. En 2000, funda con su mujer, la cantante Mama Draba, su propio grupo, el *Mandé Tabolo*, y con él ha lanzado varios discos y CD. Su grupo es quizás el más completo de todos, en él se incorporan otras figuras y con instrumentos variados, tales como: Fasséry Diabaté (balafon), Adama Tounkara (n'goni) y Aboubacar Demebelé (bolon). Con ellos ha grabado los álbumes *Deli* (2000) y *Tamara* (2005). Ha actuado con Taj Mahat, con quien ha grabado el álbum *Diario Mali* (2003), y con el compositor italiano Ludovico Einaud.

Toumani Diabaté, nacido en Mali en 1965, procede como el anterior de la familia de grandes maestros de la Kora. Su padre Sidiki Diabaté, que nació en Gambia (1922-1996), fue reconocido como el rey de la Kora de África del Oeste. Iniciado en el manejo del instrumento a los cinco años de edad, a los ocho participa en el Bienal de Mali, con el conjunto de Koulikoro, que obtiene el premio de la mejor orquesta nacional. En virtud de esa notoriedad, es invitado a unirse al Conjunto Nacional de Mali. En 1983 realiza una gira por el Gabón y por Francia, acompañando a la famosa cantante Kandia Kouyaté. Desde que en 2003 le fuera otorgado el premio del mejor korista del mundo hasta hoy le han llovido tanto los premios nacionales como los internacionales. Así entre 2004 y 2009 ha sido galardonado con distintos y grandes premios (Grammy Awards) en la categoría de la “Música del mundo”. Y para mantener viva su actividad e intentar transmitírsela a las nuevas generaciones, es profesor de Kora y de la música moderna y tradicional en el conservatorio Balla Fasseke de las Artes, de la cultura y de los Multimedia de Bamako y, al mismo tiempo, presidente del grupo *Mandinka kora Productions*, que promociona la tradición korista en diversos niveles de aprendizaje y en eventos culturales.

Ante la imposibilidad de enumerar o de dar con la lista completa de los nuevos o actuales griots, podemos citar a los extranjeros, occidentales u orientales, que han favorecido la extensión de la Kora a otros continentes. En primer lugar, fueron los monjes franceses quienes, al llegar a Senegal, fundaron en 1963 el monasterio de Keur Moussa, a 50 kms de Dakar, y se pusieron al estudio de la música tradicional del África del Oeste. Así el Hermano Dominique Catta (Francia, 1925), compositor y director del coro, inició en el aprendizaje de la Kora ante los griots, lo que le llevó a comparar sus diferentes modalidades con el canto gregoriano. Fruto de su aprendizaje fue la concepción de una nueva Kora, con clavijas mecánicas como si se trata de una guitarra, y un nuevo método de enseñanza, llamado método de Keur Moussa, con el que reunía un número considerable de piezas de distinto orden: unas para ser tocadas exclusivamente con la Kora (*Le Chants de Montées, Délicace*), otras, para la Kora y el oboe (*Lumière d'Aurore*), para la Kora y la flauta dulce e incluso para varias Koras (*Banheu Len*, 1983, *Fleuves d'eau vive*, 1986) y otros cantos acompañados de la Kora, el tambor y el balafón. Su obra estaba diseñada, evidentemente, para la liturgia de su Comunidad. Eso también le sirvió de apoyo para poner en circulación muchos de los discos publicados, como: *Messe et chants au Monastère de Keur Moussa* (Arion, 1990), *Lumière radieuse* (Abbaye de Keur Moussa, 1992), etc. Por lo claro, la Kora había dado un nuevo paso: además de poner en música la sabiduría de los pueblos, aunque se entiende que en ella encajaba lo religioso, esta vez se centró de forma exclusiva en la adoración al ser Supremo, Dios.

Por esa abadía pasaron otros tantos monjes o músicos como: el Hermano Grégoire Philippe (Francia, 1950-1983), quien escribe piezas cargadas de una gran dosis poética (*Pluie dans un jardin d'été*). *Quand renaît le matin* (Abbaye de Keur Moussa, 1991), una pieza escrita para 3 Koras (una soprano, otra alto y la última tenor), con un solo intérprete que las toca simultáneamente pasando de una a la otra, haciendo uso de sus 63 cuerdas, dando la impresión de un canto de órgano de grandes dimensiones que fue grabado, entre otros discos de dicha Abadía, por Dominique Catta, en 1991.

Carole Ouellet (Canadá), una compositora e intérprete que aprendió la doble técnica de la Kora: la tradicional de los griots y la del monje Dominique Catta, compuso esas importantes piezas: *Les Enfants de la Lumière* (1991) y *Les Colines de la Lune* (1999), donde pone de manifiesto su estilo sintético.

Dominique Fournier (Francia), músico, pintor y escultor quien, después de haber estudiado la Kora en la escuela del monasterio de Keur Moussa,

en Dakar, transportó su técnica a Francia. Fue él que inició a Jacques Burtin en la Kora en 1986 en Yeu, una pequeña isla de la costa atlántica francesa perteneciente a la Vendée, con el que ha interpretado *Vive flamme d'Amour*, canto de dos koras (CD “Kora à l'Abbaye du Bec-Hellouin, Le Chant intérieur”, Studio SM, 1994).

La hermana Claire Marie Ledoux (Francia, 1925), compositora, intérprete y especialista de los textos franciscanos. Al término de sus estudios de la Kora en la Abadía de Keur Moussa, la introdujo en su monasterio. Ha escrito piezas para este instrumento e incluso ha tocado junto con Jacques Burtin el disco “Une Rosée de Lumière- Saint François et Sainte Claire d'Assise” (Studio SM, 1997).

Jacques Burtin (Francia, 1955), pianista y compositor, discípulo de Dominique Fournier y de Dominique Catta, puede considerarse embajador de la Kora en todo el Occidente. Ha escrito e interpretado piezas para una y dos koras, para la kora y los instrumentos clásicos occidentales, para la kora y la flauta de muchos agujeros, para la kora y el koto. Ha dado conciertos en Europa, Estados Unidos y en Japón y ha compuesto música para el teatro y la danza. Ha grabado innumerables CD en Keur Moussa (Senegal) y en la vieja Abadía benedictina del Bec-Hellouin, fundada en el siglo XI por el beato Hellouin, al norte de Normandía (Francia), habiendo publicado varias selecciones de partituras, entre las que se puede citar: *Une Rosée de Lumière*, 1988, escrita por la hermana Claire Marie Ledoux; *Le Chant intérieur*, 1996, *Joies soudaines*, 2010. Ha realizado, en fin, para la Kora adaptaciones originales de obras de Erik Satie, de Philip Glass o de los cantos tradicionales e intercontinentales (Japón, Europa, Indios de América).

Gwenaël Kerléo (Bretagne, Francia), un compositor e intérprete que toca el harpa céltica, habiendo publicado varios CD. Fue iniciado en la Kora por Jacques Burtin.

A esos compositores, intérpretes y creadores de la música se une un pequeño movimiento de constructores de la Kora y de instrumentos afines. En él, encontramos a Gweltas Simon, quien ha concebido Koras de 16 cuerdas y Kamele N'goni de 9 cuerdas, en una producción de alta calidad, con clavijas mecánicas como las de la guitarra. Ha diseñado y producido con tanto esmero instrumentos que son el fruto de sus encuentros con los maestros tradicionales, en África, en la India y en Grecia. Este esfuerzo lo ha llevado a la fundación de la *Asociación de Instrumentos Migratorios*, un centro de músicos, de profesores de música y de los investigadores deseosos de comunicar sus experiencias a los demás. En esta misma línea,

otro francés, Kaëlig se ha especializado en la fabricación de diferentes tipos de Koras (entre ellas, las de clavijas de violoncelo).

En el continente americano, es en los Estados Unidos donde la Kora ha tenido más proliferación. Entre sus promotores, es preciso recordar esos nombres:

Eric Charry, etnomusicólogo que imparte docencia en la Wesleyan University (Middletown, Connecticut). Ha hecho estudios de diferentes harpas del África occidental recogidos en su libro, *Mande Music: traditional and Modern Music of the Mandinka and Mandinka of Western Africa*, University of Chicago Press, 2000. Es así mismo fundador del Museo virtual de instrumentos /Virtual Instrument Museum de la Wesleyan University.

Roderic Knight, otro etnomusicólogo y profesor de música en el Oberlin College (Ohio), organiza sesiones de Kora de acuerdo con su repertorio tradicional. Ha hecho algunos vídeos sobre los griots y publicado artículos sobre la evolución de la Kora.

Bob Grawi (Florida, Estado de New York), reputado guitarrista, inventor de una kora que lleva su nombre: la *Gravi-kora/Gravikord*, de 24 cuerdas, construida en acero inoxidable y se conecta a un amplificador como las guitarras eléctricas. Ha sido reconocido como un autodidacta que, sin haber recibido enseñanza de los griots tradicionales ni de la escuela de la Abadía de Keur Moussa, de Senegal, ha sabido crear un estilo propio. Ha compuesto e interpretado diversas grabaciones: *Making Waves*, 1988, *Rising Tide*, 1991, y *Cherries & Stars*, 1996. En 2006, Jacques Burtin viaja a USA y tiene un encuentro de intercambio de experiencias con Bob Grawi, el fruto de ese contacto le permitirá al monje francés traer a Europa una Gravi-kora, con la que interpreta tres piezas en un disco, *Le chant de la Forêt* (Bayard Musique, 2008).

David Gilden, un músico que, aunque no se ha consagrado a la Kora tradicional, sin embargo, ofrece abundante material sobre el tema en su página Web.

Daniel Berkman, que es compositor e intérprete que se desenvuelve con la misma habilidad tanto en el manejo de la Kora tradicional como en el manejo de la Gravi-kora de Bob Grawi. Es autor de *Colabashmoon*, un CD grabado en 2005, en Magnatune.

En Canada, además de Carole Ouellet, de la que ya hemos hablado, merece citar el nombre de Nathalie Cora, que ha sido discípula de distintos maestros de la Kora, con cuyo aprendizaje ha creado un grupo que une la Kora a las tonalidades de otros instrumentos, tales como: el violín, la guitarra, el contrabajo y el acordeón. Ha publicado un CD y un disco con el

grupo *Takadja* (CD “*Takadja*”, Celestial Harmonies, 1095), y otro con el flautista y saxofonista Paul Horn (CD “*Africa*”, Inside Music, 1994).

De vuelta a Europa, nos queda mencionar a tres actores: la inglesa Lucy Duran, la sueca Sousou Cissoko y el austriaco Harald Loquenz. La primera, L. Duran, es una etnomusicóloga que, inspirada por sus conocimientos, propició el encuentro entre el reconocido maestro de la Kora Toumani Diabaté y el grupo andaluz Ketama, con ellos publicó esos dos discos: “*Songhai*” y “*Songhai 2*”. Del mismo modo, ha producido con Joe Boyd otros álbumes del músico maliense. La segunda, Sousou Cissoko, estudió la Kora con maestros gambianos y senegaleses. Se dice que es actualmente una de las pocas mujeres que toca la Kora tradicional, una actividad que une con la del manejo del violín, la flauta, el piano y la guitarra. Ha actuado varias veces en la televisión y en la radio gambianas y en los festivales europeos, tales como “The Stockholm Kora Festival”, Urkult, el “Malmöfestivalen” y el “Nordlysfolkmusikfestival”, de Copenhague. Por fin, Harald Loquenz, músico y concertista, es autor de un sistema de notación media para la música de la Kora. Su Web, Kora Jaliya, es un precioso repaso documental.²⁶

Mientras tanto, el recurso a la melodía de la Kora ha resurgido en ciertas comunidades religiosas del Oeste africano, sobre todo en los monasterios de la congregación de las Calrisas de Abidjan, de Accra y de Akepe, este último situado en las proximidades de Lomé, capital de Togo. Aquí, la plegaria se ha convertido en una danza dedicada al Padre Celestial. Su superiora, la abadesa Isabel Lobuya, musicóloga y oriunda de la República Democrática del Congo, tocando el instrumento y dirigiendo las oraciones, cree que se puede y se debe unir la experiencia interior con el movimiento del cuerpo.²⁷

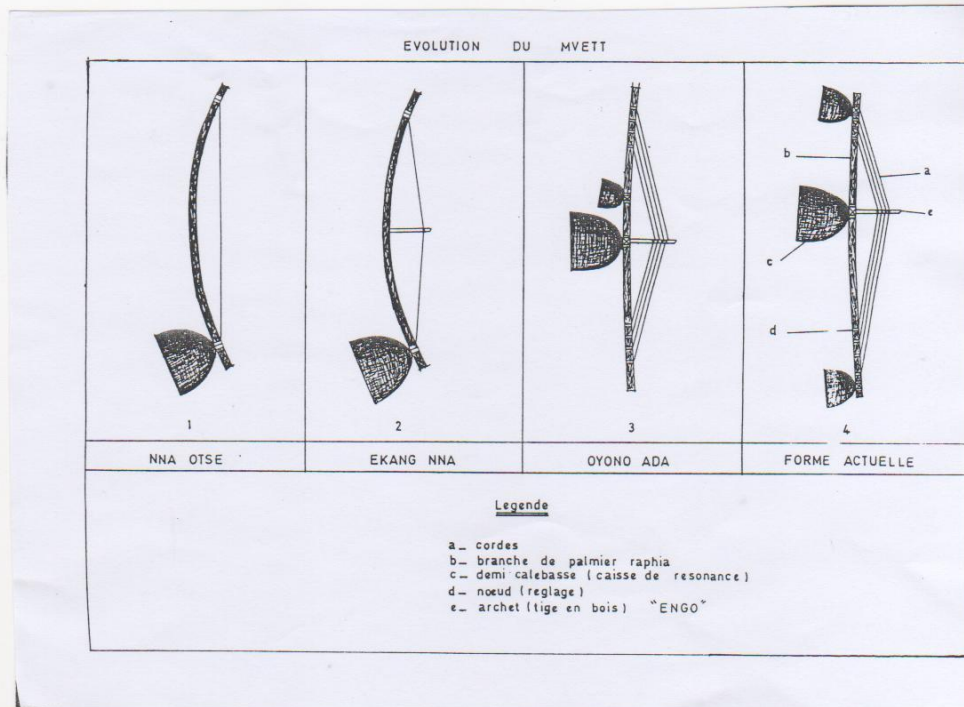
Este breve recorrido nos demuestra que el ritmo de la Kora ha hecho eco en todo el mundo y ha atravesado diversos campos de la actividad humana. Por analogía, tengo la ligera impresión de que la música de la Kora ha resultado mucho más trascendental a los religiosos y religiosas que lo que me ocurrió a mí. De la transmisión de los conocimientos que abarcan el acervo de sus pueblos, ha resaltado la dimensión trascendental de la relación del hombre con el Absoluto y, cómo no, ha entrada en la globalización, no de la falsa globalización que no es sino la extensión de la explotación de la *plusvalía* del capital, como temía Karl Marx, a escala informática y planetaria, sino de la auténtica globalización, la que hace de

²⁶. Jacques Burtin, *La Kora*, © Jacques Burtin 2013, p. 7-13.

²⁷. *Mundo Negro*, revista misionaria africana, nº 456, octubre de 2001, p. 34-37.

la realidad humana un ser libre, capaz de compartir con el otro, a corto o a larga distancia, lo que sale de sus entrañas, lo mejor de su propia creación, los beneficios de su cultura material y espiritual...

Tras esa aproximación a los avances de la Kora nos introducimos en el universo de la creatividad del Mvet, otro instrumento cordófono del África Ecuatorial, del Golfo de Guinea. Está formado de un trozo seco del tallo de rafia, la palmera fluvial, que sólo crece en las orillas de los ríos, en fang se llama *ndzam* o *dzang*. Con sus hojas se construía, se construye todavía, los techos de las casas, como los de las pallozas, y con sus ramas resistentes, muchos países africanos construían barcos. Este trozo que entra en la composición del Mvet tiene una longitud que oscila entre 1 metro 1 m 30 centímetros, con un diámetro de 4, 5 ó 6 c, se perfora y se saca cuatro láminas o hilos, sin desengancharlos en los extremos, por donde se sostienen por cuatro anillas de fibras o hilos de *nlong*, la rota. En medio del tallo, se coloca un caballete provisto de cuatro muescas por las se apoyan las láminas, que son las cuerdas. Al sujetarse sobre el caballete, se multiplican por 2, con lo cual suman 8 cuerdas que, en el lenguaje musical reproducirán todas las octavas, con la particularidad de que, el caballete, al ser neutralizador de sónicos, es la *eneáda*, el noveno sonido. En la parte opuesta del caballete, se coloca 3 medias calabazas secas que sirven de resonancia. El instrumento ha tenido cierta evolución: era monocorde y duocorde, con una sola caja de resonancia, pasó después a las ocho cuerdas con dos y tres cajas de resonancia. En la actualidad, algunos artistas han sustituido el tallo de la rafia por el de otros árboles, en el que incorporan láminas o cuerdas metálicas o de nailon.



Entre los instrumentos cordófonos fang (*Ndonga*, *adyamatawa* o *akadankama*, el *arco*, el *olem*)), el Mvet tiene la misma estructura fónica que el Nguïémé o Ngomá, el arpa de 8 cuerdas que, según los filósofos fang, lo inventaron en Egipto, uno de sus antiguos hábitats, pero que hasta

hoy lo han utilizado con menos frecuencia. El mvet deriva del verbo avett que, etimológicamente, significa “elevarse, estirar todo el cuerpo hacia arriba. Desde el punto de vista del contenido: tender del todo hacia lo que es perfecto, rechazando la finitud y la incompletud, rechazando toda limitación original, toda muerte (tanto la del cuerpo como la del espíritu).” El Mvet, al rechazar la muerte, exhorta al individuo y a su colectividad a conservar “lo conseguido a base de la preocupación de engrandecerse, de crecer, de transformarse cuantitativa y cualitativamente. Es el impulso hacia la perfección, la eternidad, hacia la apertura a lo Absoluto, a Eyö. El Mvet pretende imitar a Eyö en el acto inaugural de la creación por la prolongación de la creación. En la repetición de la eternidad. En la obra del arte...²⁸”

Enseguida nos saldrá al encuentro el término Eyö, mientras tanto, debemos precisar que el Mvet es el ánimo o la firme voluntad de la realización de un proyecto que tiende infinitamente hacia el último grado de la perfección del pensamiento, de la acción y del ser en general y en particular. Su música va acompañada, con frecuencia, de instrumentos idiófonos, como las cañas y el angong, el cascabel. Sus actores se agrupan en esos tres grados: *Mbi-mvet* es el instrumentista, *Mbom-mvet*, el artista, narrador, poeta, que es al mismo tiempo instrumentista, en fin, *Ndzo-Mvet* es el título o sobrenombre con el que se distingue el maestro-artista-mvet consumado. Los que pertenecen a esta última categoría suelen ser grandes pensadores y creadores de Escuelas.

Algunos testigos oculares del ambiente que reinaba en la última mitad del XX, tales como los hermanos Tsira Ndong y Daniel Asoumou Ndoutoume, Eno Belinga, Grégoire Biyogo, etc. enumeraron y localizaron a 43 *be-mbom-mvet*. Sesenta años después, la información obtenida por la profesora Isabela de Aranzadi en sus continuos viajes a Guinea me ha dado la oportunidad de aportar dos artistas a ese esfuerzo inicial, para alcanzar la cifra de 45 autores cuyos nombres he podido ordenar alfabéticamente en el siguiente esquema:

En Camerún:

1. Asom Ngono Ela
2. Daniel Osomo (el más reconocido)

En Guinea Ecautorial, la lista se amplía un poco más con esos nombres:

3. Bengono (el primero de los dos añadidos))
4. Esono Obiang Engone (uno de los grandes maestros)

²⁸. Grégoire Biyogo, *Encyclopédie du Mvett, tome I - Du Haut Nil en Afrique Centrale, le rêve musical et poétique des Fang Anciens: la quête de l'éternité et la conquête du Logos solaire*, Éditions Menaibuc, 2002, p. 124.

5. Eyi Nkogo Asé (alias Eyi Moan Ndong, el único traducido al español)
6. Minto´o Mi Esawong
7. Mvé Meñée
8. Nguere Nzamio (el segundo añadido)
9. Nkoa Alúu y
10. Zeng Akué

Es en Gabón donde la nomenclatura se incrementa de forma exuberante. Ahí encontramos a los que siguen:

11. Akué Obiang
12. Bibang Bi Ndong
13. Bibang Bi Tung
14. Bitom Bizok
15. Daniel Asumu Ndutume (el filósofo crítico del Mvett)
16. Edúu Ada
17. Edúu Emvó
18. Ekóo Bikoro
19. Esono Enguie
20. Evuna Ngui
21. Eworo
22. Mbá Aseko
23. Mbá Eyi
24. Mfulu
25. Mvomo Eko
26. Ndzik Zok
27. Ndong Bikoro
28. Ndong Engonga
29. Ndong Esono
30. Ndong Meba
31. Ndong Nguema
32. Nguema Asumu
33. Nguema Mezui
34. Nsí Mongo
35. Nsone Ndong
36. Ntutume Mbá (alias Mlep Owono Mbá)
37. Nzue Nguema Emmanuel
38. Nzue Nguema Ndong (el maestro de los maestros)
39. Obiang Atomo
40. Obiang Nzué Ngome
41. Okemvele Fidèle
42. Ondo Mbá

43. Ondo Ndong J. B.

44. Ovono Eko

45. Tsira Ndong Ndutume (el más explícito y sistemático de los filósofos mvetistas)...

Contemplando este horizonte, como un habitante de la diáspora inmerso en su problemática, sólo he podido recolectar ciertas monografías de este reducidísimo número de autores:

- 1.- *Un mvet de Zwè Nguéma, chant épique fang*, recueilli par Herbert Pepper et réédité par Paul et Paule de Wolf,
- 2.- *Mvett, épopée fang*, Tsira Ndong Ndoutoume,
- 3.- *Mvett, livre II*, Tsira Ndong Ndoutoume,
- 4.- *Mvett, l'homme, la mort et l'immortalité*, Tsira ndong Ndoutoume,
- 5.- *Mvett, la diynastie d'Ekang Nna*, Daniel Assoumou Ndoutoume,
- 6.- *Mvett, l'orage, processus de démocratisation, conté par un diseur du mvett*, Daniel Assoumou Ndoutoume, préface de Grégoire Biyogo et présentation de Tsira Ndong Ndoutoume.
- 7.- *L'épopée camerounaise, mvet moneblum ou l'homme bleu*, S-M. Eno Belinga,
- 8.- *Encyclopédie du Mvett, tome I – Du Haut Nil en Afrique Centrale, le rêve musical et poétique des Fang Anciens: la quête de l'éternité et la conquête du Logos solaire*, Grégoire Biyogo,
- 9.- *En busca de los inmortales, epopeyas de Eyí Moan Ndong*, traducciones de Domingo Elá Mbá, Jesús Mbá y Ramón Sales,
- 10.- *Eyom Ndong, el buscaproblemas, Mondú Messeng, epopeyas de Eyí Moan Ndong*, traducción de Domingo Elá Mbá y Ramón Sales Encinas.

Esta pequeña colección bibliográfica es una de las mejores pruebas de que no sólo la mayor parte de sabiduría fang, sino también de otras culturas africanas, permanece todavía oculta bajo la inmensa capa de la oralidad...

La iniciación en el Mvet es una iniciación en diversos misterios: los que configuran las “ciencias de los principios absolutos” y del “conocimiento de los periodos del mundo, en otros términos, la realización de los principios eternos a través del tiempo y del espacio”, es una iniciación en los misterios que llevan a indagar “la constitución del hombre y la evolución de su alma” y a profundizar en “la revelación de todos los reinos de la naturaleza.”²⁹ Como *arte total* el mvet es la “fusión de la palabra con

²⁹. S. M. Eno Beligna, *L'épopée camerounaise Mvet Moneblum ou l'homme bleu*, Édition bilingue, Centre d'Édition et de Production pour l'Enseignement et la Recherche, Yaoundé, 1978, p. 15

la música, con la poesía, con la literatura, con la pedagogía, con la psicología, con la filosofía, con la sociología, con la cosmogonía, con la espiritualidad...³⁰” En definitiva, el *Mvet es*, como reza el epígrafe del presente apartado, *el ritmo infinito del pensamiento*. Si en la *Síntesis sistemática de la filosofía africana* lo definí como *el ritmo del ser y del pensamiento*, esta ocasión me ofrece la posibilidad de dar una tercera definición, que matizaría que el *Mvet es la explosión de la libertad de la palabra, del pensamiento y de la acción*. Si pudiera aceptar otra más abstracta, yo diría, en consonancia con Tsira Ndong Ndoutoume, que *Mvet* significa estas dos palabras: “*Cultura fang*.”³¹”

El *mbom-mvet* o el *Ndzo-Mvet*, al comienzo de su actuación suele presentar a su auditorio un repertorio de obras, de todos los tipos: epopeyas, historias de sus héroes legendarios, de sus colectividades, de sus descubrimientos o de sus hallazgos, las nuevas interpretaciones de lo visible y de lo invisible, de la realidad social, política, económica, etc. que él pone en boca de sus personajes. A su vez, es el público el que elige el tema en que prefiere concentrar su atención y, con este beneplácito, el actor inmerso en sí mismo, absorto en sus reflexiones, entra en un éxtasis a partir del cual arranca la espontaneidad de su propia creatividad, mediante la cual imprime una nueva forma a lo que pretende narrar o contar. Se convierte en dueño de la palabra mágica que penetra hasta lo hondo de la esencia de las cosas. Se dice que los maestros-mvet pueden desarrollar sus inspiraciones con las mismas secuencias y sin intermisión durante dos, tres o cuatro días, exceptuando los minutos que le permitirían beber un vaso de agua o satisfacer una necesidad de muy corta duración.

Esta la herencia que les transmitió el gran ancestro Oyono Ada Nogone, el revolucionario del arte *Mvet*. Su bisabuelo Nna Otsé, al término de la realización de la tarea cotidiana, se reunía con la gente en el *aba’a* donde, tocando el *Mvet* monocorde, les contaba cuentos, fábulas... El *aba’a* para los africanos es la casa de la palabra, los filósofos gaboneses lo llaman “*Corps de garde ou maison commune*” (puesto de protección o casa común), se encuentra en todas las aldeas. En *ndowe* es *mwebe*, *mpa* en *bisio*, *riebapuá* o *wedja bohôté*, en *bubi*, y *vidyil* en *annobonés*... Esta institución fue, debería ser todavía, la cuna de la democracia tradicional africana... Apoyándose en su privilegio, Nna Otsé, el quinto descendiente de los fundadores del pueblo de los inmortales de Engong, transmitió el arte *Mvet* a su hijo Ekang Nna, este, colocando un caballete en el centro, hizo

³⁰. Tsira Ndong Ndoutoume, *Le Mvett, l’homme, la mort et l’immortalité*, L’Harmattan, 1993, p. 31.

³¹. Idem, *Ibidem*.

que el instrumento tuviera dos cuerdas. Su nieto Oyono Ada Ngone, hijo de Okomo Ekan, de sobrenombre Ada Ngone, por su belleza, lo transformó en 8 cuerdas tal como se conserva hasta hoy.

El hijo de Ada Ngone, era un hombre libre, soltero como su madre. Sólo amaba la guerra y la música, en virtud de eso le dieron el apodo del padre de las melodías. Después de abandonar Engong se unió a los Fang para enseñarles sus artes y contarles la historia de su linaje. Como intrépido guerrero, se ponía al frente de todos los combates y así fue considerado como invulnerable por todos. Además de esas cualidades, era un creyente, antes del encadenamiento de cualquier conflicto se retiraba en secreto para invocar a Tare Ndzame, con el fin de que le ayudara a cantar la victoria. Era una época en que la gran mayoría de los Fang, tras salir de la región del lago Atok Ening, el lago de la Vida (el nombre que dieron al lago Victoria), un lago tan grande como el mar, se había concentrado en Nsak Bingouara, el valle de Bingouara, el río que tenía distintos nombres según los lugares en que lo habitaban, como Biboulou (9 ramas), Bevuyeng (amigo de los extranjeros), que desde el país de los lagos atraviesa Oküiñ, el Norte, y en su largo recorrido va a desembocar en el mar de las Hadas. Se trata evidentemente del río Nilo. En esa estancia provisional, aquellas poblaciones se veían indecisas, deliberando acerca del rumbo que seguiría su inminente emigración, entre tanto el subgrupo de los Eton, que se encontraba bien establecido en el Nordeste, se mostraba reticente a secundar la idea de abandonar una región que les pertenecía. En medio de esta incertidumbre, se confirma que el mismo Eyö, el ser increado, habló directamente a Oyono Ada Ngone, en la variante dialectal eton, probablemente para que estos desistieran de la posición escéptica y se incorporaran en la marcha, no sólo le diseñó la ruta sino también le reveló el secreto del origen del universo.

Un día, sin sentirse enfermo, el ilustre guerrero se desmayó bruscamente. Todos pensaban que quizás había sido gravemente herido en su último combate y que, por su carácter impulsivo, no quería que nadie se enterara del asunto. Pero un examen minucioso de su cuerpo dispuso todas dudas, porque no tenía nada. No obstante, de cuidado lo llevaron casi inanimado y puesto en observación especial durante varios días, porque algunos le daban por muerto. En ese inexplicable “sueño” tuvo lugar aquella revelación.

En su estado comatoso, “Oyono Ada Ngone entró en la nada. No vio nada, porque nada existía.” Sólo oyó la voz potente de Eyö que llamaba la atención:

“No miréis hacia el Norte (que no vayáis al Norte).

Id hacia el Oeste, donde se acuesta el sol.

Seguid el Tôlô, la constelación de la Osa Mayor.

Hasta el extenso bosque que limita con el gran océano.

Ahí crecen árboles frutales como “medzap, mendok y mebem”.

Esa es vuestra tierra (es la tierra que os he dado).”

Vuestro trayecto es una carrera de grandes obstáculos, entre los cuales encontraréis un árbol gigantesco, tened cuidado con él: “Es un adzap peligroso.”³²”

Se trata aquí del famoso Adzamboga u Odzamaboga, que viene de la expresión “adzap bengá bok, evom bengá bok adzap”, el “adzap horadado, ahí donde lo horadaron”. Este, como se ha explicado históricamente, es uno de los conceptos fundamentales para comprender la emigración del pueblo Fang. Si tenemos en cuenta que el adzap es uno de los árboles típicos de la selva ecuatorial y que, de acuerdo con la tradición, los Fang en su ruta migratoria lo encontrarían en pleno desierto, algo que parece inverosímil, porque no pertenece a la hipotética familia arbórea que podría resistir semejante estado de sequía. Eso ha llevado a Paul Mba Abessole a afirmar que, en realidad, esa palabra, “Odzamboga”, sería una contracción de los términos “djebel” y “hoggar”, una cadena montañosa de Argelia, que les resultó muy difícil atravesar. Con lo cual, su ruta migratoria sufrió una gran variación.³³

Tras esa orientación y esa advertencia, el eterno Eyö le dijo que prestara atención, para seguir una de las primeras secuencias de su obra de la creación del universo.

Oyono Ada Ngone vio cómo de la nada salía un remolino que, en su movimiento rotatorio en cuatro fases, alternaba los dos colores de *khong* y *ngoss*, oro y cobre, quedando en la última fase lo segundo, es decir el cobre. Esto fue el nacimiento de Aki-Ngoss, el gran huevo de cobre que emitía un calor insoportable y una luz deslumbrante. Ante el asombro que lo invadía, Eyö lo calmó:

“No tiembles.”

De repente, “Aki-Ngoss se ensanchó desmesuradamente como una bola de caucho que se infla, se hizo incandescente, se explotó (ala’a) en infinitas partículas (meñung) relumbrantes dando origen a Mikut mi Aki o Mikut mi Meñung, las Galaxias. Entre Mikut mi Aki aparecieron Biyem-Yema Mikut, los Vacíos intergalácticos. Biyem-Yema Mikut engendró a Dzop

³². Tsira Ndong Ndoutoume, *Le Myett, l’homme, la mort et l’immortalité*, o. c. p. 16-17.

³³. Paul Mba Abessole, *Aux sources de la culture fang*, L’Harmattan, 2006, p. 60-61.

Biyem-Yema, los cielos, y Dzop Biyem-Yema engendró a Bikoko bi Dzop, las nebulosas constelaciones.³⁴

Estos son los primeros momentos de la explosión de la materia primigenia, una de las mejores explicaciones del origen del universo que la astronomía del Occidente, por medio de sus investigadores: Edwin Hubble (1929), el R. P. Georges Le Maître (1931), Arno Penzias y Robert Wilson (1965) confirmarán en el siglo XX con el nombre de *big bang*. Además de esa anticipación doctrinal, es importante redundar en que la formación del universo es consecuencia inmediata de la explosión de la gran masa circular de cobre. Por eso, el geógrafo Marc Ropivia ha acertado en señalar que “el primer contacto del Fang antiguo con el cobre fue en principio bajo la forma de bolas de color verde oscuro de la malaquita. Bien entendido que ese aspecto pseudo-circular ha debido sugerir a muchas poblaciones antiguas una representación general de la forma mucho más ovalada... Este paso es, a su vez, una cuestión de ensayos, de asociaciones de ideas y de experiencias de larga duración.”³⁵

A esa explosión de las fases del Aki-Ngoss sucedió la procesión de los cinco primeros espíritus:

Bikoko Bidzop actuó y engendró a Ngwa Bikoko (el 1er espíritu), Ngwa Bikoko engendró a a Mba Ngwa (el 2º); Mbá Ngwa engendró a Zokomo Mbá (el 3º), Zokomo Mbá engendró a Nkwa Zokomo (el 4º), quien engendró a Mebegue me Nkwa (el 5º). Este último tuvo cuatro hijos: Ndzame Mebegue (el 6º), el Dios del Cielo y de la Tierra y de todo cuanto en ellos existe; Kare Mebegue (el 7º), el dios ascendente de los inmorales de Engong; Ndong Mebegue (el 8º), el progenitor de los mortales de Oküiñ, y Zong Mebegue (el 9º), el dios de la represión contra los malos espíritus.

Al completar esa eneada, el padre Eyö recordó a esos cuatro la misión de cada uno. Dirigiéndose al primero, a Ndzame ye Mebegue, le dijo:

“Ahí tienes el cielo, el sol, la luna y la tierra. Con el soplo crearás la vida en la tierra” para que sea habitáculo de todas las cosas y de todos los seres. Que esa “tierra sea bella, envidiable, rica en todos los aspectos como lo fue Aki-Ngoss”. Entre tus creaturas, que el hombre y la mujer sean dotados de inteligencia para que sean superiores a los demás seres y de “nsisim”, de espíritu, para dominar la materia y que, una vez llegado el tiempo de abandonarla, puedan regresar a la morada celestial

³⁴. Tsira Ndong Ndoutoume, *Le Mvett, l'homme, la mort et l'immortalité*, L'Harmattan, 1993, p. 17-18.

³⁵. Marc Ropivia, « L'âge des métaux chez les Fang anciens », *Le Mois en Afrique*, 20^e année, Août-septembre 1984, n° 223-224, p. 155.

Así Eyö continuó repartiendo las tareas al resto de los hijos de Mebegue me Nkwa: a Kara Mebegue, a Ndong Mebegue y a Zong Mebegue. Cada uno se puso manos a la obra, para cumplir con la misión encomendada.

Para ampliar sus conocimientos y estar seguro de sí mismo, Oyono Ada Ngone dijo:

“He visto y oído. Si el pueblo me pregunta quién eres ¿qué le responderé yo?

Eyo le contestó:

“Mi nombre permanecerá en secreto para el profano. Será transmitido de iniciado mvet a iniciado mvet hasta que yo autorice su conocimiento al pueblo. El nombre de Ndzame ye Mebegue será sagrado. Cuando uno de tus alumnos mvet alcance el dominio del arte, le enseñarás:

Que Eyö está encima de todas las cosas,

Que está dentro de todas ellas,

Es El que las ha sacado de la nada,

Eyö se ha multiplicado hasta el infinito.

Eyö es quien concede el soplo a todos los seres y quien se lo retira.

Eyö es el que dio nombre a todas las cosas.

Eyö está en todas ellas y ellas en Él...

Eyö es quien habla, es el Verbo

Eyö es el que salva y aniquila...

No se puede saber cómo es Eyö.

Él es El que es.”

Oyono Ada Ngone volvió a la carga para hacer una última pregunta:

¿Por qué Aki Ngoss ha explotado?

Esta vez, al responder, Eyö le tuvo que dar más detalles, entre ellos este importantísimo mensaje:

Que al tocar su mvet, que contara a su pueblo que antes que nada sólo existía Eyö quien, siendo Voluntad, Potencia, Inteligencia, Conocimiento, rodeado de colores, al volver a sí mismo, se dio cuenta de su soledad, por eso pensó que era necesario proceder a la creación de una naturaleza distinta. Así, “tomó dos colores: khong, oro, y ngoss, cobre, los mezcló y obtuvo una especie de bola luminosa semejante a un huevo. Lo llamó Aking-Ngos (el huevo de cobre)”. Reflexionando una y otra vez, puso la inteligencia dentro del huevo y la ordenó que saliera. Por no haberlo conseguido, esta se excusó ante su Creador y le explicó que “el huevo es duro, grueso y pesado. Me falta la Voluntad y la Potencia”. Eyö, asintiendo su petición, se las envió y dijo:

“Úsalas y sal de ahí. La inteligencia se unió a la voluntad, se irradió de potencia, se calentó, pasó del rojo deslumbrante al blanco incandescente.”

Al subir el calor hasta la temperatura extrema, Aki-Ngoss, el huevo de cobre brillante, explotó y desapareció.

En cuanto a esa explosión, Eyö tenía que ir al grano, porque a eso apuntala precisamente la pregunta de Oyono Ada. Le confirmó que la desaparición de Aki-Ngos fue momentánea, que volvió a aparecer después de una forma diferente. Al explotar, sus restos formaron el Ndalame, el universo, que es materia, tiempo y espacio. La materia se desplaza en el espacio, dura en el tiempo y muere como Aki-Ngoss. Todo lo que es materia es destructible. Pero la madre Aki-Ngoss, tuvo que recuperar su naturaleza original. Eyö mandó al conocimiento, Nyémann, a que lo reviviera. Este se llenó de soplo, lo expiró en el espacio y de nuevo lo inspiró y se transformó en luz (mfeigne). Aki-Ngoss tomó su forma inicial, se hizo Nyéma, Felicidad, este es el lugar que los Fang llaman “Edzo” y los Blancos Paraíso... El resto de la evolución de Ndalame, el universo, se desarrolló bajo la atenta mirada de Eyö...³⁶

Hasta aquí, esto es lo Oyono Ada Ngone, al despertar de su sueño cataléptico y recuperar la conciencia, contó a su pueblo con el ritmo de su mvet. Esto es lo que transmitió a la posteridad de los artistas y maestros-mvet, los *bembom-mvet* y *bendzo-mvet*.

Nos encontramos ante los grandes inconvenientes de la oralidad. Como les decía anteriormente, al hablar de mi esfuerzo en la colección de la bibliografía de autores mvetistas, que la mayor parte de sus conocimientos permanecen todavía ocultos bajo la inmensa capa de la oralidad. Aquí sucede lo mismo, porque la versión más completa del origen del universo, que el mismo Eyö reveló a Oyono Ada, nos ha llegado a finales del siglo XX. Si tenemos en cuenta que esa revelación tuvo lugar en la época en que los Fang abandonaban el valle del Nilo y las regiones de los Grandes Lagos, habría que remontar al siglo III antes de Cristo. Porque, tras la caída de Tebas, capital inexpugnable del Egipto unificado, en manos de Asurbanipal, en el año 661 antes de Cristo, la historia nos demuestra que la segunda y grande ola migratoria de los africanos, de vuelta hacia los lugares donde los encontramos hoy, comienza en 525 a. C., con la invasión de los persas, y continúa en 333 a. C, la de Alejandro Magno.

Eyö ha hablado claro a Oyono Ada Ngone, le ha advertido, le ha exigido que los conocimientos que le ha transmitido tenían que andar en boca de generaciones de artistas mvet, los encargados de comunicárselos al pueblo. Esta es la regla de oro de la oralidad que hace mella no sólo en los Fang, sino también en toda África negra, donde las culturas que contaban con

³⁶. Tsira Ndodng Ndoutoume, *Le Mvett, l'homme, la mort et l'immortalité*, o. c. p. 18-19, 21-26.

sistemas gráficos o de escrituras más antiguos, tales como los Yoruba, los Basaa, los Bamun, los Dogon, los Bámbara, etc. prefirieron postergarlos, en exceso, para cumplir con la imposición oral. Esta es la parálisis que ha hecho que la sabiduría milenaria africana llegara a otras culturas, a otros continentes, con este retraso abismal de tantos miles de años. El filósofo gabonés Tsira Ndong Ndoutoume, imitando a su maestro predilecto, Nzwè Nguema, se rebela contra la oralidad a finales de la década de los sesenta y publica *Le Mvett, épopée fang*, en 1970. En su última obra, la más completa, es *Le Mvet, l'homme, la mort et l'immortalité* que sale a la luz en 1993, nos ha asegurado que el Mvet es la fusión de la palabra con la música y con todas las disciplinas que integran el conjunto del saber humano. Con esas premisas, en efecto, esa obra pretende ser un tratado cosmológico, astronómico, histórico, antropológico, genealógico, escatológico, etc.

La de su maestro, *Un mvet de Nzwé Nguéma*, es una auténtica exhibición dialéctica. Después de plantear los problemas mitológicos y cosmogónicos, pasa a analizar algunos momentos críticos de la interminable lucha desencadenada entre los inmortales de Engong, el país de hierro, y los mortales de Oküiñ. Es al mismo tiempo una exhibición del genio teórico y práctico del pueblo fang en la invención de los métodos de exploración y de explotación de la naturaleza.

Su hermano menor, Daniel Assoumou Ndoutoume, es autor de varias obras entre las que sobresale *Du Mvett, l'orage, processus de démocratisation conté par un diseur du Mvett*, préface de Grégoire Biyotgo et présentation de Tsira Ndong Ndoutoume. En ella, basándose en los valores de la democracia tradicional fang-africana, unos valores que ni el colonialismo ni el neo-colonialismo quisieron respetar, hace una crítica despiadada a las dictaduras africanas y, de forma especial, a la dictadura gabonesa. Después de su aparición en ediciones L'Harmattan, en 1993, el presidente Omar Bongo le envió un par de sicarios que lo liquidaron en acto. Se sabe que la *Françafrique* es, como ha sido bien reconocido, *le plus long scandale de la République*, donde las dictaduras sanguinarias, camufladas, impuestas por Francia y apoyadas por todo el Occidente en defensa de sus intereses, cometen atrocidades y gozan de toda impunidad...

Por alusión personal, debo citar el nombre de Eyi Nkogo Asé (Eyi Moan Ndong), el único artista mvet de la Guinea Ecuatorial que ha pasado de la oralidad a la grafía. Cinco de sus epopeyas han sido traducidas al español y publicadas en dos tomos por Ceiba Ediciones, el primero, *En busca de los inmortales*, incluye estos títulos: *El extraño regalo venido de otro mundo*; *Akoma Mbá ante el tribunal de Dios*; *Mbuandong, el antropófago*, en el segundo, van *Eyom Ndong, el buscaproblemas*, y

Mondú Meseng. Llama la atención la epopeya que tiene el título de *Akoma ante el tribunal de Dios*. Aquí el tema central es que Akoma, el jefe supremo de Engong, es reclamado por el tribunal de Dios, pero se niega a acudir a la cita. Mas, Ndzame, el Todopoderoso, le envía un Ángel que, al reducirlo, lo conduce a la sala de juicios, donde encuentra a Adom Elá, su primo de Oküin, quien le acusa de haberle causado la muerte. Tras el carreo, al comprobar que la acusación carecía de todo fundamento y que la misión del acusado en la tierra era garantizar la paz, la armonía y la concordia en su pueblo, Akoma Mbá es absuelto y devuelto a su palacio por el mismo Ángel que lo había detenido, mientras los jueces divinos toman la decisión de dar protección a la descendencia de Adom Elá, en la tierra, asegurándole que el mismo Ndzame “iba a crear dos almas”, que tomarían carne humana, destinadas a su salvación.

El que quisiera replantear, en este panorama, el problema de la comparación que hemos hecho antes entre los griots del África occidental y los juglares o trovadores de la Europa medieval, habiendo marcado los límites que separan los *bla-djeli* de aquellos, es evidente que descubrirá el abismo o la distancia existente entre un trovador y un *mbom-mvet* o *ndzo-mvet*, quienes, como ha sido ya constatado, ocupan los distintos grados en escala ascendente del pensamiento fang. En este ámbito, es preciso reconocer el esfuerzo llevado a cabo por el profesor José Manuel Pedrosa, de la universidad de Alcalá de Henares, en su artículo, “La voz infinita, el poeta épico Eyi Moan Ndong”, en el que subraya la conexión de su obra con las de su género en el marco de la literatura y del pensamiento occidental y oriental.

El sentido de la originalidad de Eyi Moan Ndong, reside en la creación de nuevas situaciones insólitas: por primera vez dos miembros de las familias de Oküin y de Engong se enfrentan cara a cara ante el Árbitro Supremo, Ndamé Mebegue. Eyi Moan Ndong, como el resto de los *bembom-mvet*, posee el poder de la palabra mágica, con la que puede llevar a sus personajes a romper las barreras que separan la mortalidad de la inmoralidad, la temporalidad de la intemporalidad o la eternidad, para que viajen del mundo de los vivos al mundo de los muertos, para que viajen de la tierra al cielo y viceversa. En mis escritos he indicado la similitud existente entre el lenguaje y las situaciones que nos ofrecen los relatos del *mvét* y el lenguaje y las escenas del *Libro de muertos de los antiguos Egipcios*, en el que Grégoire Kolpaktchy, en su Introducción observa una acentuada “hibridación” que hacía imposible separar la vida de la muerte entre ellos.

El análisis exhaustivo del universo mvetista y de la creatividad de sus pensadores no puede ser objeto de esta breve exposición, eso sí que me es grato anunciarles que este es uno de los temas centrales de *La filosofía Fang*, una obra que escribo desde hace ya varios años, pero como tengo que interrumpir de vez en cuando la redacción, debido a otros compromisos como el presente, es probable que la concluya a mediados del próximo año.

Arte, música y filosofía entre las claves para la aproximación a la realidad africana

“Muss man singen um Deutsch zu lernen”, “hay que cantar para aprender alemán”, me dijo el Dr. Hans-Peter Schmidt, profesor del Goethe Institut de Rothenburg ob der Tauber, en un curso de dicha lengua en otoño de 2000. Tras dejarnos llevar un poco por los ritmos de la Kora y del Mvet, podemos decir también que, para entrar en la maraña del inmenso campo del saber o de la forma de ser o estar-en- el-mundo de los africanos, hay que escuchar sus melodías, hay que escuchar sus cantos... A eso habría que añadir, de la misma manera, que es necesario contemplar su arte, es necesario seguir las líneas o las huellas fundamentales que ha trazado su filosofía. No queremos decir, en absoluto, que el arte, la música y la filosofía sean las únicas vías para comprender la esencia de la madre África, sino que queremos manifestar simplemente que estas materias, junto con la historia, están entre las que pueden ser consideradas como claves o llaves que abren las puertas del inabarcable archivo que guarda sus tesoros.

© *Eugenio Nkogo Ondó*
León, 28 de julio de 2014.