

LA DANZA IVANGA EN GUINEA ECUATORIAL **(Manifestación musical de los kombe)**

Marta Sierra Delage

y Adelina Ikaka Oko

Marcelino Bonjale Oko

Teodoro Bonjale Oko

Transcripción musical y comentario:

Norbert Baumgartner

INTRODUCCION

Durante el curso académico 1984-85, los autores de este trabajo nos vinieron reuniendo en un seminario denominado *La danza Ivanga en Guinea Ecuatorial*, manifestación musical de los «kombe», dentro del ciclo de actividades culturales que estaban programadas para ese año por la AEA —Asociación Española de Africanistas—.

El ivanga de *Assellanongue* (o «alégrate» en lengua «ichogo») tuvo ocasión de verla por vez primera en una de esas poco frecuentes ocasiones en que el grupo encuentra un motivo para danzarla. Me impresionó su vitalidad, la estética bellísima que la envuelve, la cohesión de los participantes, como un engranaje exacto, entre «akaga» o reina, «mekungas» o danzantes, tambores, las mujeres que sin danzar, danzan. Hay en todo el conjunto un sentimiento compartido, una identidad de grupo, expresada a través de la mujer.

De ahí nació la idea de nuestro seminario. Las reuniones periódicas se sucedieron, desgranándose los motivos, los comentarios, la historia de un pueblo. A nuestro núcleo inicial se sumaban otras aportaciones procedentes de un entorno más amplio que nos exponía su saber, que tradujo al castellano la letra de la acción, de sus comentarios precisos en el proceso cultural.

El trabajo dividido en tres capítulos, con distintos epígrafes, y ane-

xos, se presenta de esta forma para que persista en él la viveza del diálogo, por lo cual nos hemos limitado a una estructuración formal que haga viable el caminar del lector, procurando dejar su contenido en la mayor originalidad, permitiendo así una comunicación más abierta. El primer capítulo recoge el contexto geográfico-histórico del pueblo «ndowé»: migraciones, características, etc. El segundo explica qué pueblo danza, quién, aprendizaje, lugar, indumentaria e instrumentos musicales, en tanto que el tercero se refiere a las diferencias y conexiones del «ivanga» con respecto a otras manifestaciones y los «silencios» o ausencias. Se acompaña un mapa con indicación de las «akaga» durante el período comprendido entre 1800/2000; un anexo sobre la diferencia entre *Danza y baile*, otro sobre la letra de la canción en «ichogo» y su versión en castellano, así como una transcripción musical con su comentario.

En cuanto a la bibliografía, y dado el carácter de nuestra investigación, consideramos más pertinente, en lugar de ofrecer una relación de los autores que hayan tocado, más o menos en profundidad, alguno de los puntos de este estudio, etnología, historia, lingüística, música, citar a estos estudiosos simplemente. Entre los antiguos, tenemos a Costa, Coello, Iradier, Montes de Oca, Ossorio, Valero y Berenguer, del siglo pasado; de este, D'Almonte, Arija, Báguena y Corella, etc. De los actuales, Fernández, J., González Echegaray, Novoa, Unzueta, Veciana...

Nuestras periódicas reuniones desembocaron en un ofrecimiento de la danza, en ocasión de mostrar a nuestros colegas europeos africanistas, con motivo de las Jornadas que el CEEA —Consejo Europeo de Estudios Africanas— celebró en Madrid en octubre de 1986, esta manifestación. El «ivanga» se presentó con todo su esplendor, y danzantes, tambores, hombres y mujeres, formaron una red que dio cabida a esta expresión del ente humano, dirigida por una dama que continuaba así lo que ella misma había comenzado como «akaga» años atrás.

I

LOS PUEBLOS «NDOWE»

CONTEXTO GEOGRAFICO-HISTORICO, MIGRACIONES, ASPECTOS: EDAD DEL VARON, ELEMENTOS

CONTEXTO GEOGRÁFICO-HISTÓRICO

Al abordar un estudio sobre la danza «ivanga», propia de los llamados pueblos «ndowé» estimamos necesario primeramente **definir** a estos pueblos, partícipes de un complejo **cultural**.

xos, se presenta de esta forma para que persista en él la viveza del diálogo, por lo cual nos hemos limitado a una estructuración formal que haga viable el caminar del lector, procurando dejar su contenido en la mayor originalidad, permitiendo así una comunicación más abierta. El primer capítulo recoge el contexto geográfico-histórico del pueblo «ndowé»: migraciones, características, etc. El segundo explica qué pueblo danza, quién, aprendizaje, lugar, indumentaria e instrumentos musicales, en tanto que el tercero se refiere a las diferencias y conexiones del «ivanga» con respecto a otras manifestaciones y los «silencios» o ausencias. Se acompaña un mapa con indicación de las «akaga» durante el período comprendido entre 1800/2000; un anexo sobre la diferencia entre *Danza y baile*, otro sobre la letra de la canción en «ichogo» y su versión en castellano, así como una transcripción musical con su comentario.

En cuanto a la bibliografía, y dado el carácter de nuestra investigación, consideramos más pertinente, en lugar de ofrecer una relación de los autores que hayan tocado, más o menos en profundidad, alguno de los puntos de este estudio, etnología, historia, lingüística, música, citar a estos estudiosos simplemente. Entre los antiguos, tenemos a Costa, Coello, Iradier, Montes de Oca, Ossorio, Valero y Berenguer, del siglo pasado; de este, D'Almonte, Arija, Báguena y Corella, etc. De los actuales, Fernández, J., González Echegaray, Novoa, Unzueta, Veciana...

Nuestras periódicas reuniones desembocaron en un ofrecimiento de la danza, en ocasión de mostrar a nuestros colegas europeos africanistas, con motivo de las Jornadas que el CEEA —Consejo Europeo de Estudios Africanas— celebró en Madrid en octubre de 1986, esta manifestación. El «ivanga» se presentó con todo su esplendor, y danzantes, tambores, hombres y mujeres, formaron una red que dio cabida a esta expresión del ente humano, dirigida por una dama que continuaba así lo que ella misma había comenzado como «akaga» años atrás.

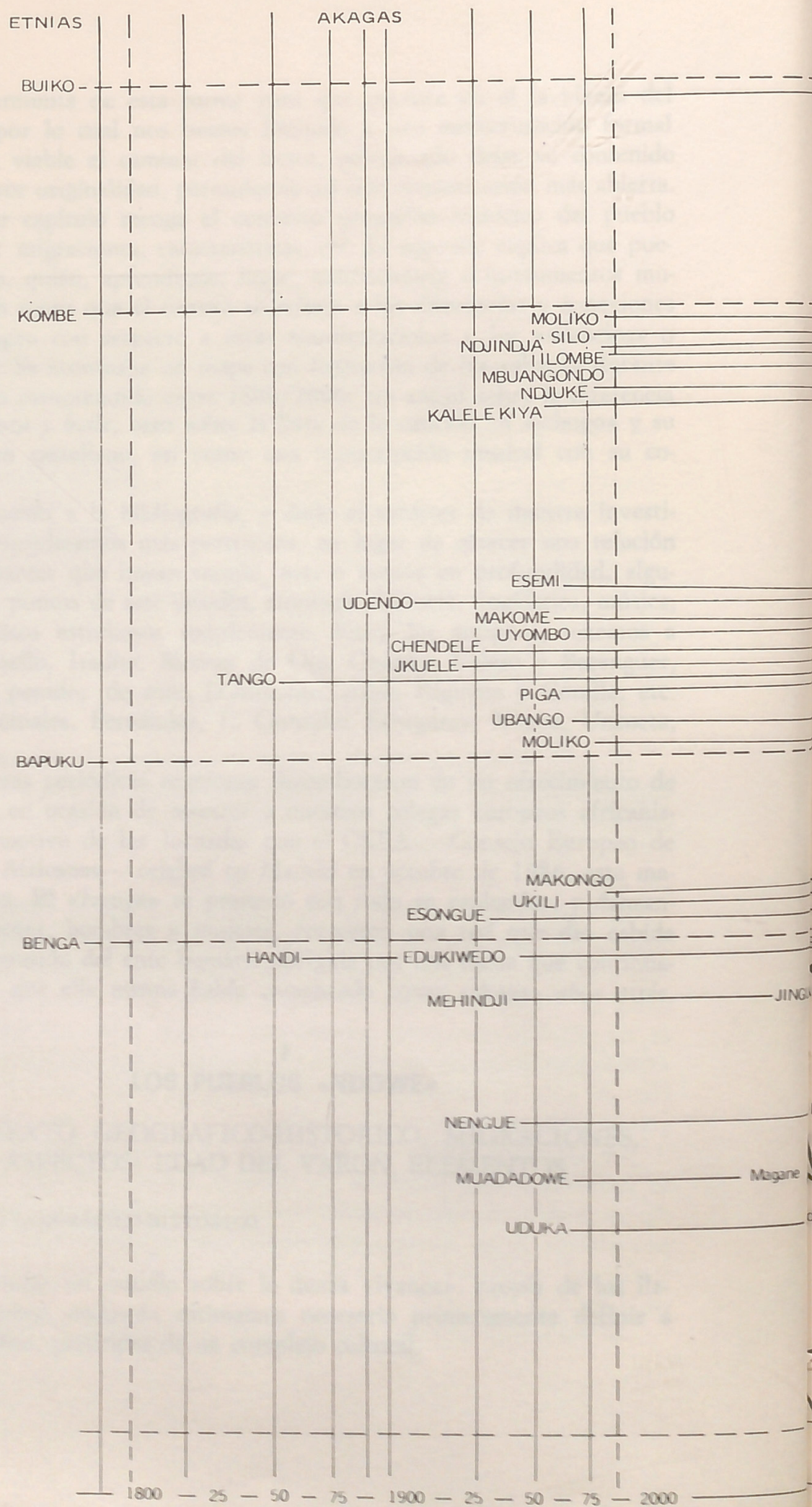
I

LOS PUEBLOS «NDOWE»

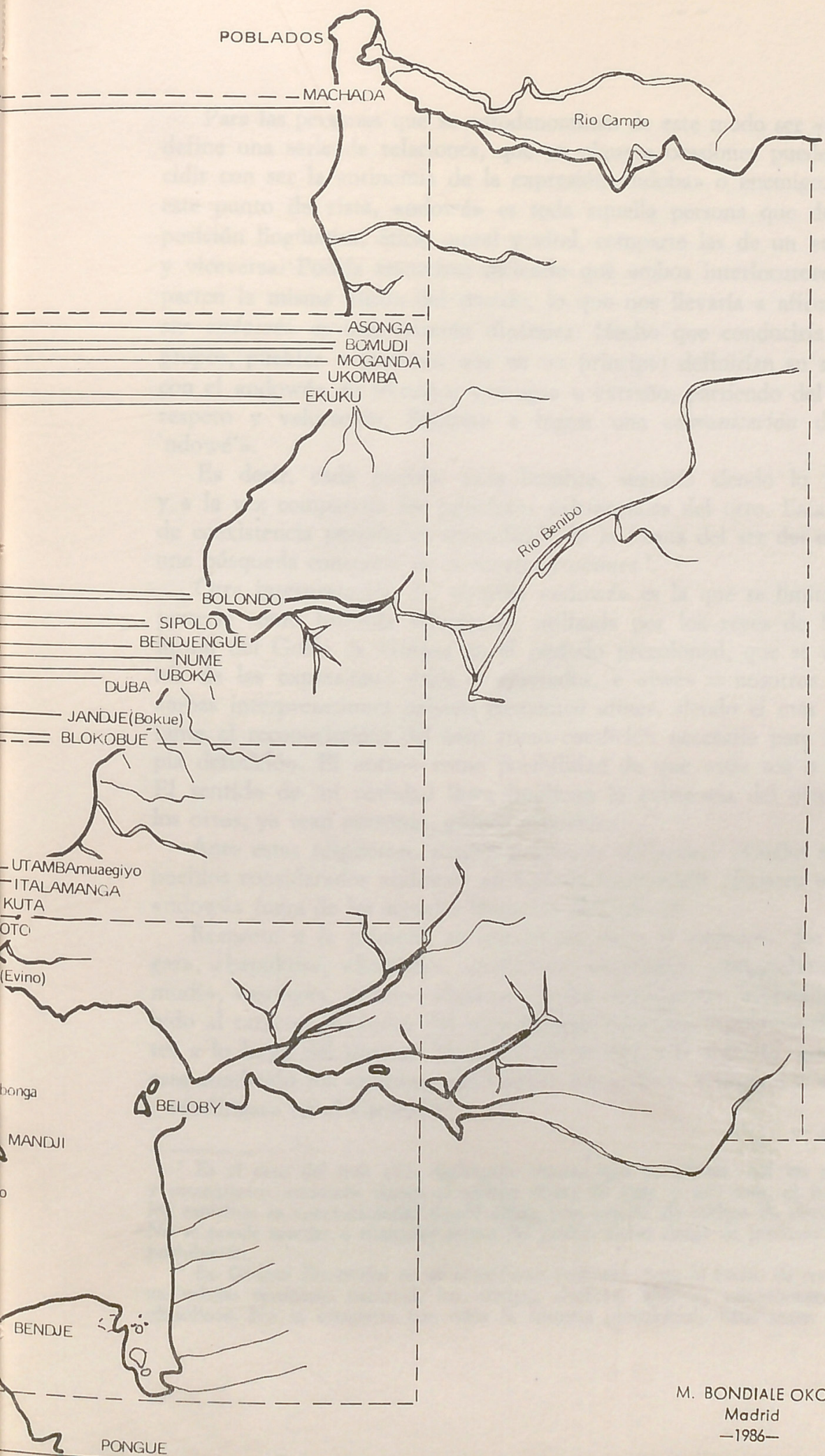
CONTEXTO GEOGRAFICO-HISTORICO, MIGRACIONES, ASPECTOS: EDAD DEL VARON, ELEMENTOS

CONTEXTO GEOGRÁFICO-HISTÓRICO

Al abordar un estudio sobre la danza «ivanga», propia de los llamados pueblos «ndowé» estimamos necesario primeramente **definir** a estos pueblos, partícipes de un complejo cultural.



Mapa del continente con indicación de las etnias, «akagas» o reinos



plados distribuidos cronológicamente a partir de 1800 en el espacio costero.

Para las personas que se autodenominan de este modo ser «ndowé» define una serie de relaciones, que en algunas ocasiones pueden coincidir con ser la antinomia de la expresión «ndoba» o enemigo. Desde este punto de vista, «ndowé» es toda aquella persona que desde su posición lingüística, ética, moral y vital, comparte las de un «ndowé» y viceversa. Podría resumirse diciendo que ambos interlocutores comparten la misma visión del mundo, lo que nos llevaría a afirmar que *ser «ndowé»* es una relación dinámica. Hecho que conduciría a que grupos, pueblos o personas que en un principio definirían su relación con el «ndowé» en términos «mboga» o extraño, partiendo del mutuo respeto y valoración, llegarían a lograr una *comunicación* de «ser 'ndowé'».

Es decir, cada pueblo, cada hombre, seguiría siendo lo que es y a la vez compartiría los principios existenciales del otro. Esta forma de coexistencia permite el aprendizaje de la forma del ser del otro, es una búsqueda constante de *elementos comunes*¹.

Otra interpretación del término «ndowé» es la que se limita a exponerle como fórmula saluatoria, utilizada por los reyes de la zona litoral del Golfo de Guinea en el período precolonial, que se componía de las expresiones «ndo = agarrados, e «iwe» = nosotros. Entre ambas interpretaciones existen elementos afines, siendo el más importante el reconocimiento del otro como condición necesaria para la propia definición. El «otro» como posibilidad de que «yo» sea o exista. El sentido de mi realidad lleva implícita la existencia del otro o de los otros, ya sean personas, grupos o pueblos.

Ante estas respuestas, surgen preguntas obligadas: ¿Cuáles son los pueblos considerados «ndowé» en Guinea Ecuatorial? ¿Existen pueblos «ndowé» fuera de las actuales fronteras de Guinea?

Respecto a la primera, se consideran entre sí «ndowé», los «bengas», «bapukus», «kombes», «moomas», «basekes», «mogandas», «bomudi», «asonga», «ones», «buikos», y los «balengues», asimilados, debido al carácter dinámico del término que incorpora a pueblos diferentes a lo largo del proceso histórico. En cuanto a la segunda, gozan de esta condición los «mieme» del Gabón, los «basa», «banokos», «ivala» y «melingas» en el Camerún².

¹ Es el caso del más allá, dimensión cercana que se maneja. Así los pueblos y cementerios «ndowé» tienen el mismo ritmo de vida, y aún más, el lugar de los espíritus es concretamente donde existe una especie de código de circulación. No se puede acceder a cualquier punto del pueblo sin el riesgo de profanar alguna prohibición.

² En Guinea Ecuatorial no se consideran «ndowé», pese al hecho de compartir un mismo territorio nacional, los «fang», «bubis», «bisió», «annobonenses» y «kriollos». No se comparte con ellos la historia precolonial; unas veces por la

No se trata, pues, de ser la misma persona o el mismo pueblo, o de no distinguir entre el *otro* y *yo*, por confusión o interés, sino de una búsqueda de una realidad coherente, desde el otro distinto pero no contrario y menos antagónico. Es decir, que cuando los pueblos se auto-identifican como «ndowé» ya no dejan de serlo, lo que no significa que el no serlo sea antagónico o una enemistad permanente. Es precisamente la creencia en la participación activa de la historia común una de las características definitorias del término «ndowé», cuyo conocimiento para ellos es considerado iniciático, razón por la que no expone ante personas o público no iniciado ³.

MIGRACIONES

En la historia oral de los «ndowé», todos los pueblos coinciden en señalar el «ikamanbongo» como lugar de procedencia cuyo significado literal es «lugar de multitudes», de donde comienza la emigración de los pueblos «ndowé» en busca de «mune na malongo», es decir, de los ríos Muni y el Ogowé, siendo ambos ríos la referencia orientativa en la epopeya del éxodo de estos pueblos y final de su periplo, repetido de forma constante por videntes, profetas y reyes ⁴.

Para ello utilizan un lenguaje clave, «bobenda», plagado de metáforas, que permite hablar en público pero sólo ser comprendido por los iniciados.

Siguiendo nuestro hilo, y según la tradición oral, para los de la Guinea Ecuatorial, la salida al mar se produce a la altura del monte «Ibati», hoy monte Bata, siguiendo en dirección sur la búsqueda de «mune» y «malongo», desde donde el gran grupo se divide, dirigiéndose los «miene», «bengas», «bapukus», «kombes» y «balengues» al sur, mientras los «moomas», «moganda», «bobumdi», «asonga», «one», «buiko», «mosechi-iyasa» y un grupo «bapuku» —escindido por diferencias entre los jefes clánicos— toman la dirección norte ⁵.

La tradición oral sitúa a los «miene», hoy pobladores de la región

distancia geográfica e incomunicación secular, como es el caso de los pueblos de las islas de Bioko y Annobón. En otros casos es la no participación en valores comunes y la no coincidencia en la visión del mundo.

³ Pese a ello creemos en la necesidad de aclarar extremos confusos y aprender de otras explicaciones y aportaciones procedentes de otras fuentes y de otros pueblos, siendo la única condición la exigencia del rigor y la honradez científica.

⁴ Durante esta larga marcha, se narran y describen los episodios importantes, como son la guerra contra los «mbeles» —no olvidéis la lucha contra los «mbeles» en la búsqueda y recogida de la miel—, la lucha contra los «bakueya» —pigmeos— y contra los «fang» en las postrimerías del período precolonial.

⁵ La salida al mar de los pueblos «ndowé» del Camerún posiblemente se deba a otra ruta, que explique más lógicamente su situación geográfica en zona litoral.

litoral de Gabón, como los primeros que encabezaron el periplo en dirección sur hasta alcanzar las orillas del «Malongo-Ndiba» o Ogowé⁶.

Tras los «miene» avanzan los «bengas», que en su búsqueda llegan a ser formidables navegantes, alcanzando la isla de «Mandji» o Korisco, el resto del archipiélago, Elobey Grande y Chico, y la isla de Mbañe, llegando en la zona del litoral hasta «Bendje» o cabo Esterías, donde hasta hoy permanece una parte del pueblo «benga», integrado en la población gabonesa administrativa y geográficamente.

A continuación de los «bengas», los «bapukus», pueblo belicoso y de una estructura social muy rígida, cuya consecuencia son sus múltiples divisiones internas, como es la de los dos grupos que al llegar a Bata toman direcciones contrarias; uno al norte ocupa la zona de Kribi, junto a los «banokos», llamándoseles peyorativamente los «bapukulenge» o «bapukus» perdidos.

Los últimos «bapukus» mantuvieron una comunidad importante en el monte «Ibati» o monte Bata, siendo el último personaje representativo de esta época «Ngombiapoto». La situación era privilegiada, ya que desde el lugar se divisaba el mar y era un punto estratégico que permitía ver la llegada de navíos europeos con la seguridad de no ser apresados como esclavos, quedando en el recuerdo de todos los hombres «bapukus» la relación amistosa entre «Ngombi a Poto» —«bapuku»— y «Ekela-Mbengue» —personaje «benga»—, que habitaban en la desembocadura del estuario «Mune», en el poblado «Dye-ke». Los dos tenaín su punto de encuentro en la playa de «Ukomba», hoy territorio habitado por los «moomas» y los «kombes». Siguiendo la ruta de los «miene» y «benga» empujan a éstos, quedando instalados entre los «bolokobue» y la desembocadura del río Ijono, ya que a partir de este río comienza el territorio «benga»⁷.

Los «kombes» también siguen la dirección sur y ocupan el territorio comprendido entre la orilla izquierda del río Ekuku, hasta Bolokobue, punto final de la emigración «kombe» —*Isuchidya Kombe na Motolo*—; los poblados de Dyoni y Beboko constituyen la frontera sur de los «kombe» y la norte de los «bapuku». La orilla derecho del río Ekuku, hasta lo que hoy se conoce como Ciudad de Bata, es el territorio de los «moomas», limitando al norte con los «mogandas», en el río Isimbo. Siguiendo la dirección norte se encuentran los «moganda»

⁶ Quedando recuerdo de su paso por la zona de Guinea Ecuatorial, el 'Ncheipolo' —pueblo del jefe—, hoy conocido por *Sipolo* para sus actuales pobladores «kombes».

⁷ Los pueblos antes mencionados constituyen lo que conocemos con el nombre genérico de «bo-UMBA», ya que todos dicen «UMBA = YO»; son los llamados «ndowé IMBIMBA».

y los «bomudi», que, según la tradición, pertenecen a una misma comunidad, separada por disputas entre sus notables⁸.

Al norte de los «bamudi» se encuentran los «asonga», que ocupan el espacio comprendido desde Iyubu hasta la margen izquierda del río Utonde, existiendo en su margen derecha una comunidad de «bapuku» que siguieron en dirección norte y que por razones no claras del todo se quedaron en un espacio concreto y distinto del de los dos grandes grupos citados. Los «one» se encuentran con núcleos destacados, como los poblados de Readibe y Mbonde, en tanto que siguiendo en dirección norte están localizados los «buikos» y frontera con ellos los «basekes», hasta la desembocadura del río «Etembo» o Campo, conociéndose de ellos dos grandes fracciones, los «mosechi a Ngoone» y los «mosechi a Ivong»⁹.

En cuanto a los «balengue» —«warendyi»—, constituyen un caso anómalo, dado que su localización geográfica en la zona del litoral no responde a las características de otros pueblos «ndowé». En primer lugar ocupan la parte interior de la zona litoral, con fronteras con los «kombe», en la zona del río Imbini, también al sur con los «bapuku». Curiosamente en el estuario del «Mune» tienen frontera con los «benga»; en la zona de Jondo la dispersión de este grupo étnico se atribuye a que fueron los primeros en descubrir el 'Mune' y 'Malongo', pero su salida al mar la hacen por territorio que hoy pertenece a Gabón, de donde siguieron en dirección norte, pero, al encontrar la zona ocupada por otros pueblos «ndowé», tuvieron que pactar con ellos y ocupar la parte del interior. Esta actitud se basa en la similitud de formas de comportamiento, nombres y ritos de pueblos más numerosos, como pueden ser el «fang», «ichogo» de Gabón, «bakongo» del Congo, etc., que tienen grandes coincidencias con aquéllos.

Su carácter afable propició el que fueran las grandes víctimas de la esclavitud, y como reacción ante su esquilación se ha vuelto un pueblo introvertido.

El poblado Ibitika es el único que se puede considerar como un núcleo explícitamente «balengue»; están otras comunidades «balengues» dispersas por la zona, formando pueblos pequeños, mezclados con otros grupos.

La tradición oral describe pocos contactos entre los pueblos «ndowé» que ocupan territorios no consecutivos, llegando al extremo

⁸ Obsérvese que la palabra «bomudi» se deriva de la expresión «ba-muidi» o «nga-mudi», que significa los de la otra orilla u otro lado.

⁹ Hay que notar que a excepción de los «basekes» o «mosechi», todos los grupos citados se denominan genéricamente como «BONGÜE», ya que «NGÜE = YO», para referirse a la primera persona, también se conoce con el genérico de «ndowé a modungu».

de que se adopta la lengua de los «kombe» como elemento común de comunicación, a lo que se añade la influencia de la ciudad de Bata y Mbini, como focos de desarrollo en la época de la colonización y punto de encuentro de los habitantes de la zona litoral del Golfo de Guinea. El desconocimiento mutuo ha dado lugar a la aparición de *estereotipos* que, hasta nuestros días persisten, en algún momento hacen difícil la investigación de todo el proceso histórico, pues cada grupo reivindica hechos y soluciones que son comunes a todos ¹⁰.

Otra circunstancia que ha favorecido los estereotipos entre los pueblos «ndowé» es el proceso colonial, al situarse los focos de desarrollo en el sur del territorio, es decir, en Elobey y Corisco. La emigración de los «ndowé» del norte por motivos laborales se hizo en pésimas condiciones, que los puso en un nivel social más bajo, haciendo más difícil su integración entre «benga», «bapuku», que, por el contrario, se sintieron privilegiados en los primeros años, hasta que, en los cuarenta, la colonización se oriente hacia el interior del territorio del río Muni, con el abandono de la zona litoral en los núcleos desarrollados y falta total de iniciativa en la región del norte.

ASPECTOS

Vemos, pues, que todo el pueblo «ndowé» tiene una serie de puntos comunes, aunque no coincidan en el lenguaje del «ivanga», pero sí en la filosofía de la vida, en la visión del mundo y las costumbres.

1. La dimensión del hombre, de la mujer como ser humano y ser social; las categorías del niño, del adolescente, de la mujer, del hombre viejo, son conceptos muy claros y comunes. El niño viene a ser el ente que está aprendiendo y al cual no hay por qué educarle para un fin determinado, más bien se trata de encontrar o descubrir las *cualidades* que encierra y de cuidar todos los elementos para llevarle a un destino concreto según sus aptitudes ¹¹.

2. Todos los pueblos de Guinea Ecuatorial tienen *ritos de paso*, a los que se someten todos los adolescentes del grupo; aunque las ceremonias de iniciación ya no se hacen en las ciudades, pero sí en los pueblos, es más, todos los jóvenes se van a los pueblos para someterse

¹⁰ La referencia a «Rhombe o Ndjombe na Mabodo» es uno de los pocos elementos en el que todos los pueblos «ndowé» están de acuerdo, como un hecho histórico común a todos ellos.

¹¹ No hay un determinismo como principio de la educación. A diferencia de esta idea existe la del pueblo «fang», el que maneja el término «aka», que se da a los niños para que lleven a cabo una misión determinada y se les educa para tal fin. Por el contrario, esta predisposición se adquiere en los «ndowé» cuando son adultos y ellos eligen en «isene».

a estas ceremonias, o si no todos, al menos sí la gran mayoría. La edad es una de las características que los hombres y jóvenes «ndowé» tienen en cuenta a la hora de presentarse; la sociedad está dividida por *edades*. Cuando no funcionaba el calendario, era la forma del cuerpo la que señalaba la edad del joven; los cambios anatómicos y fisiológicos marcaban los elementos para el momento de iniciación del joven, era la madurez psicofisiológica. Recordemos que antiguamente las niñas llevaban una cadena o collar en las caderas y dependiendo del tamaño de ese collar se calculaba el desarrollo de éstas y el período puberal de la adolescente. Esta dejaba de ser niña para convertirse en mujer casadera o capaz de procrear. Hay que observar que si el movimiento de las caderas era tan frenético que provocase la ruptura de los collares, la niña había llegado al máximo de la danza y normalmente era mujer. «Mesanga na pata pa poco bele be diba» es la frase hecha para significar el éxito de una danza femenina. Tras esa ruptura la mujer tiene que ser iniciada en el baile. Aquí interviene el bosque como lugar de iniciación; del bosque volverá hecha una danzarina de verdad ¹².

3. En cuanto a lo trascendente se mueven en un mundo *animista*. Entre Dios y los hombres están los muertos y los espíritus de éstos, al que los humanos tienen acceso y capacidad para invocar y manipular mediante técnicas concretas.

El «Ukuku», como algo común entre los «ndowé». El «ser» la persona que hace de portavoz de éste o su interlocutor, lo llama así «tú», previa identificación con toda su genealogía y la genealogía del «ser», así como su historia. Por ello sabemos los pueblos que son «ndowé» y por dónde moró y recorrió este «ser». Una vez identificado el interlocutor y el «ser» con quien habla éste, le contesta que es correcta la descripción. El interlocutor lleva a cabo una regresión en el tiempo y el espacio; cuanto más lejos llegue tanto más sabio es y mejor es para la ceremonia. Es el que guarda la memoria del grupo en cuanto a la historia de éste. La ceremonia, en otros aspectos aparte, tiene como finalidad el mantener viva la historia de los pueblos «ndowé» en cada momento, de donde surge su carácter iniciático para todo los varones «ndowé». En algunas ceremonias de curación, en un parto gemelar... se realiza esta ceremonia y se dan casos curiosos de revitalización al acceder a este conocimiento, al hacer volver al sujeto enfermo a sus orígenes y descubrir el origen de su mal. También en los funerales de un personaje al que se acompaña con toda la memoria del grupo. Son ceremonias normales, donde no hay un sentido del más allá.

¹² En el caso varón son los rasgos sexuales secundarios, como la voz, la barba, los que marcan las referencias de la madurez para la iniciación.

Lo que se comienza a señalar aquí es que el proceso de *socialización* del «ndowé» es común en todos los grupos étnicos, nace del vientre de una mujer, se educa en una casa o familia y en un momento dado se le inicia escalonadamente, haciéndole partícipe de la vida social con «Madjoka ma menanga» —los juego a atar—; en este juego los niños se visten de hojas secas de plátano y mediante un artificio es capaz de cambiar de tamaño, de estatura —crece—, el *Enguelingueli*. Los demás niños no iniciados tienen miedo, haciendo importante al protagonista del juego; los adultos y los iniciados conocen el secreto y no temen; esto diferencia a los unos de los otros.

De este juego se pasaría al «ukuyo», que participa de una iniciación específica y en el que coexisten elementos lúdicos y puramente iniciáticos. En un momento puede ser peligroso para los no iniciados. En el «ukuyo» participa todo el pueblo de un modo activo —«maseva»—. No es un simple juego, es la provocación de una situación anómala, sólo controlable por los iniciados. De esta ceremonia se pasaría a los «maseva ma ukuku», donde desaparece el elemento lúdico. Las divisiones en cuanto al acceso son rígidas, incluyendo los criterios de edad y sexo. Su descripción está prohibida entre los iniciados. Los no iniciados no llegan a saber jamás nada de ello. Se analizan los elementos y se interpretan los sistemas de color, la simbología de la palabra y el momento concreto.

Vimos que las ceremonias anteriores, en las que el esquema de la inteligencia práctica era lo utilizado, algo cambia de dimensiones y provoca miedo —*Enguelingueli*—. En el «ukuyo» aparece la simbología del color: blanco, rojo y negro, o del espejo, del tiempo meteorológico, así como de la palabra y el gesto; el iniciado debe de interpretar, leer y comprender el significado de cada momento. Se ha iniciado al joven y éste es capaz de entender significados y captar cada uno de los detalles de la ceremonia, lo que sirve de entrenamiento para otras parcelas de la realidad y de la vida.

De este estado se llega a lo que se llama «Ekoja ya bamu», que quiere decir secreto de varones; en este sentido, «bamu» significa iniciado, lo cual es como la clave masculina de todo lo que existe y acontece.

Para llegar a este nivel no sólo hay que ser hombre; hay que ser un hombre capaz, pues hay hombres que no llegan a esta fase porque no dan pruebas de su capacidad o porque no quieren comprometerse a estos niveles. En este sentido buscan otras vías de participación social, evitando las ceremonias de iniciación. Se supone que la ceremonia de iniciación entre los «ndowé» es mucho más dura y profunda, pues

implica una gran responsabilidad y más compromiso; se le determina como un «hombre concreto», que se va a casar, miembro de una secta o de una sociedad secreta.

En la ceremonia se encuentra con un «ndondje» —experto—, «ganga» —maestro—, ya que en su calidad de «bona» —iniciado— va a conocer la dimensión profunda de toda la realidad visible e invisible.

La iniciación de los miembros varones del grupo que han demostrado madurez y capacidad en la vida social en la ceremonia de «obona» o «mboni» se realiza por un hombre que hace las veces de memoria viviente del grupo «nganga ya ukuku», que relata en un diálogo-examen con el ente «ukuku», que en este caso representa la comunidad, los distintos momentos de la historia de los pueblos «ndowé». La certeza de las respuestas y la capacidad memorística del «nganga» darán prueba de su maestría y buen hacer, permitiendo que el proceso de iniciación de los nuevos «hombres» sea coherente y válido.

Es el «nganga» y «ukuku» el único capaz de interpretar lo que hay por encima de la realidad material, de donde puede surgir su capacidad de curar. Así se hace «ganga» —curandero— para los casos relacionados con «ukuku», como es el caso del vudú, por ejemplo. Tiene que ser testigo o partícipe de las ceremonias de desentierro de un cementerio, así como la anulación del poder de un brujo, un vampiro o un fantasma que crea terror en una zona determinada de la comarca. Llegar a estas dimensiones define un «hombre» «ndowé» enteramente y tiene que haber superado todos los procesos anteriormente descritos.

La pregunta entre los «ndowé» ¿eres un hombre? viene a significar esto; el otro debe responder con otra pregunta clave: ¿no me ves?, seguida de pruebas de su hombría y respuestas diferentes, según momentos y situaciones. Un hombre «ndowé», iniciado en el código secreto, tiene que contestar con una serie de referencias, es «ndondje», aunque no sea natural del pueblo en el que se realiza la ceremonia. Llega allí y con el permiso de los del pueblo decide ser el maestro de la ceremonia, en este caso, utilizando para ello, cuando es necesario, su código de linaje, que se aprende en esta fase de iniciación. Concretamente, a partir de aquí se es capaz de repetir esta clave del linaje, y cuando no se es capaz lo hace otra persona por él, siendo esto una especie de deshonor.

Hace falta tener un sentido diplomático a la hora de hablar de la clave o del código de su linaje; en un momento dado puede ser una cuestión de conflicto entre linajes, siendo a veces, en el caso del linaje materno o el paterno, necesario emplear las palabras más adecuadas

para evitar sesgo hacia un lado. «No se puede ser hijo de un solo progenitor ante la vida social. En una ceremonia tengo que dar a entender o admitir mis dos dimensiones, soy hijo de mujer y de varón en mis actitudes sociales. Hijo de mujer de determinado clan y la sangre de varón de otro clan».

En plena ceremonia los elementos comunes afloran «todos los elementos comunes a lo 'ndowé', es como una dimensión del tiempo superclánica». Si la gente se siente en esta dimensión como «ndowé», aunque no exista como tal pueblo, al menos existe el hombre «ndowé»; existe ese tercer «hombre» en el sentido que conviene hablar, este que es «capaz». Una persona que es capaz de ver las cosas al margen de un determinado orden, al margen de la situación concreta que lo limita, cargo, honores, servidumbres, etc.; todo ello hace que sea un elemento diferenciador de otros pueblos; de ello deriva que la persona más vil y miserable del grupo pueda ser en un momento clave de una situación, «el personaje más importante» por haber conectado con la palabra «desnuda».

ELEMENTOS

A pesar de estas diferencias, existen múltiples elementos comunes a todos los pueblos «ndowé», que resumimos en iguales instituciones sociales tanto civiles como militares:

1.º Ritos de paso o de edad, aunque con carácter particular para cada pueblo, guardando las ceremonias bastante paralelismo, de tal modo que el hecho de estar iniciado, «ser mumu», le permite al hombre «ndowé» participar en todos los actos públicos, quedando a su criterio la decisión de asumir o no la función social.

2.º La justicia es otro elemento de la estructura social que mantiene rasgos comunes en todos, residiendo la autoridad máxima en el «upolo» o rey que representa al pueblo y se le debe sumisión y obediencia en su función real, y sólo en ésta, ya que fuera de ella se le considera un miembro más de la comunidad que ejerce las funciones como cualquier otro. El rey está asistido por los «bekambi», generalmente ancianos, representantes de todos los clanes que le ayudan en las tareas de gobierno, verdaderos gobernantes, ya que el papel de rey es solamente representativo y tiene un carácter hereditario.

3.º El mar es el símbolo máximo para el «ndowé» de visión del mundo —«mirar al mar»—, el mar es condición, es elemento vivo, es referencia de comunicación, es el único medio de comunicación común a todos; es el símbolo de la igualdad, «manga a be na upolo» —en el

mar no hay reyes—. No hay diferencias ni rangos en el mar, por muy importante o pequeño que se sea, se debe colaborar siempre, de lo contrario todos naufragan y todo lo que se hace se pierde, esto es uno de los elementos importantes; hay otros elementos que son las *islas*, ya que son un elemento del mar, por consiguiente una manifestación del mar, aunque sea una isla grande posee su propia identidad dentro del contexto del concepto del mar. Por ejemplo, las fuerzas del mundo residen en las islas; las referencias de las fuerzas positivas y negativas se encuentran en el mar, en los ríos y en las islas. Teniendo en cuenta que las islas son cosas que surgen del río o del mar, si no se cuidan se mueren. Estas poseen un código de comportamiento que deben conocer los moradores; tienen dueños, en el sentido de lares, gentes que son capaces de vivir en las islas y esperar que venga un ser humano y conecte con lo que de poder y fuerza tienen.

Todas las islas de los «ndowé» se las conoce no solamente geográficamente, sino que hay un conocimiento legendario. A través del rito de la «vuelta atrás» —«ukuku»— en todo el recorrido ritual del grupo se recuerdan éstas, incluso antes de que sean habitadas.

II

¿QUE PUEBLOS DANZAN?

Se atribuye a los «ichogo», que habitan en la parte sureste de Gabón. La procedencia de la liturgia y el lenguaje de esta danza le son propios. Sería el lugar de origen de esta expresión que, con el nombre de «ivanga», conocemos en Guinea.

¿Cómo surge el «ivanga»? ¿Al igual que el «bwiti», lo hace como enfrentamiento a la acción cultural de la colonización, o es específicamente danza? Aunque en realidad la pregunta sería: ¿Qué aparece antes el «ivanga» o el «bwiti»? ¹³.

Para nosotros, es el «bwiti» el que incorpora la danza dentro de la ceremonia, por lo que sería aquélla la que surgiría de éste. Este tipo de danza, como otras muchas, «ndjembe», por ejemplo, son similares en los movimientos y en el ritual, al ser ejecutadas por los pueblos «ndowé», desde los «bengas», «bapukos», «kombes», hasta los «ones», pero es su sentido de evolución lo que habría que descifrar para comprenderlas y diferenciarlas, su contenido, en una palabra.

¹³ «Bwiti» es un sincretismo religioso que arranca del Gabón con los «ichogo» y pasa posteriormente a Guinea Ecuatorial.



Foto 1.—Grupo de «mekumba» pintadas y ataviadas con la indumentaria propia del «ivanga» dirigidas por la «akaga».

Es claro que su origen, como decíamos más arriba, estaría en el sureste de Gabón, según la tradición oral; luego pasaría a los «bengas» —Corisco, especialmente—, «bapukos» y «kombes», y seguiría en dirección norte hasta Bata¹⁴. Sus primeros movimientos y canciones, según la leyenda o el análisis pormenorizado de su contenido, le pone en relación con aves acuáticas¹⁵. Surge, pues, en un contexto legendario común a todos los pueblos «ndowé», narrando el nacimiento de este pueblo dentro de un conjunto de elementos útiles a la comunidad. Así las canciones hablan de «ekopi», «nbata», «mbala», etc.

La danza no es sólo la escenificación de la leyenda de un pueblo, sino que posee además un núcleo común enraizado en el «ichogo», surgiendo a partir de aquí el fenómeno de divergencia, por la evolución propia de cada grupo, de cada fracción, que actuaría adaptando a las circunstancias concretas de cada uno la danza, de hecho, su forma de concebirla como elemento vital y de expresión.

No habría que olvidar en esta evolución que las primeras canciones que se refieren a la creación de aves como el loro, pelícano, pato..., son un factor plástica en su manifestación, como comprobaríamos en los «kombes» de Bata, que sólo utilizan el ritmo, mientras que el contenido desaparece.

Ahora bien, sentadas estas premisas, ¿qué otros inconvenientes o aspectos puntuales serían más destacables?

1. *La mezcla de equipos de danzantes del «ivanga»*.—Supongamos que bailan grupos del sur con otros que no conocen exactamente el ritual. Sería el caos, ya que es inadmisibles interrumpir un «ivanga» a mitad del proceso o intercalar canciones fuera del sentido de la ceremonia; por ejemplo, después de la apertura no se puede proceder súbitamente a cantar el final, o empezar danzando sin haber invocado la apertura.

Ejemplo concreto es el de los «bengas», donde aún se cantan canciones originales, o al menos se interpretan en ese sentido. La canción de «mbele» —ave acuática—, a la que se interpela con la voz «djanquina», que en «ichogo» significativa muévete, hazlo bien, ¡ánimo!..., es imitada en los movimientos de la danzante; o la canción «kumuna ugegengo», referida a un ave corredora que habita en las playas de Guinea, o el mimo del caminar del «ugegendo» que, al sorprenderse ante la aparición de alguien, inicia la huida, conforme éste se acerca, corriendo para terminar en vuelo.

¹⁴ Según observamos, existen períodos en los que desaparece, posiblemente dependiendo del momento histórico del pueblo «ndowé».

¹⁵ S incluyen también otros animales y aves no acuáticas, como el oro, antes de llegar a las que hoy conocemos.

2. *El «ivanga» en el contexto «bwiti».*—Sabemos que la primera persona que bailó «ivanga», hacia los años treinta, de origen «bwiti», fue Piga, al darse la circunstancias de que a uno de sus tíos, curandero «bandji», iniciado en la secta, se le pidió la aplicación de los conocimientos adquiridos en el «ivanga», formándose así éste, primera conexión «ivanga»-«bwiti»; luego surgirían otros más o menos demostrables, como el «ivanga» de Ekuku, expresándose en una filosofía propia, original tan sólo de los «kombes», donde pertenece.

3. *Geográficamente podemos señalar* que con los «bengas» el «ivanga» estaría en Corisco y en la bahía de Calatrava —estuario del río Muni a cabo San Juan—, en la zona continental, hasta Iboto, cuyas canciones serían las más cercanas a su origen primitivo y a la leyenda.

Seguidamente aparecerían los «bapukus» con un «ivanga» de gran similitud al de las características de los «bengas», pero con pérdida de elementos originarios.

Con el «ivanga» de «ASELLANONGUE», entre los «kombes», se buscan las fuentes primarias, siendo aquí donde se produce una síntesis de lo que es el «ivanga» en su evolución como tal danza, y la aportación del «bwiti» como secta religiosa que posibilita la recapitulación de ésta hacia los orígenes, coincidiendo en esta tradición tanto la del «bwiti» como la del «ivanga». Este grupo específico «asellanongue» —alégrate en «ichogo»— es la respuesta a la polémica planteada al mezclar una danza con una secta prohibida en aquellos años en Guinea.

A partir del río Benito —seguimos con los «kombes»—, en dirección norte, el «ivanga» aparece con ambas connotaciones más o menos acentuadas, dependiendo de los grupos vinculados o no al «bwiti», hasta llegar a aquellos que desconocen o se desvinculan tanto de las fuentes originarias como del «bwiti»; es lo que pudiéramos llamar «ivanga» de ciudad, consistente tan sólo en canto y danza ¹⁶.

Sería en Ekuku —Bata— donde se vinculan el «ivanga», el «bwiti» y la lengua «ichogo», y resultaría, pues, el último lugar de esta dirección sur-norte, ya que a partir de aquí las canciones de los «ndowé» del norte están traducidas al «kombe», «one» y en general a lenguas propias de la zona, incluyendo incluso voces en castellano.

4. Hay también otras *relaciones* entre el «ivanga» y otras ceremonias religiosas femeninas, cuya indumentaria es similar a aquélla, como en los «njembe», cuyas danzantes también suelen hacer «ivanga»,

¹⁶ En el caso del «ivanga» de «Asellanongue» existía la ventaja de que al comprender la madre de varían danzantes la lengua «ichogo» podía traducir su significado, pudiendo así mantener su idioma originario y a la vez comprender el sentido. En estos momentos hay que llevar a cabo un trabajo de traducción doble, del «ichogo» al «kombe» y de éste al castellano, si queremos entender las canciones, lo cual no resulta fácil.

sobre todo en Corisco y por supuesto en Gabón. Variantes de la danza «ivanga» son «cuca», «balombo», «undengue», «mabandji», etc., cuya diferencia estriba en su utilización ceremonial; el nexo entre ellas es el uso del «ichogo» como lengua común¹⁷.

Estas connotaciones encuentran en determinados momentos del canto y de la danza ritmos comunes al «mekuyo», «mobango» o al «bwiti», en una condensación donde se aúnan todas las manifestaciones espirituales y todo el sentir del grupo en cada uno de sus aspectos, que terminarían en la despedida de la danza y de las danzantes. Se ha cumplido con todo el mundo espiritual; momento álgido del «ivanga» que se produce en la mitad de la ceremonia, cuando el público entra con las danzantes; el principio y el final quedan para el conocimiento de aquellas personas imbuidas en la génesis de la danza y específicamente preparadas para ella.

¿Cuáles serían, pues, los puntos esenciales para que el «ivanga» sea danzado por los pueblos playeros y no por otros? En primer lugar, las canciones hacen referencia a un contexto playero, en que la mayor parte de las aves y animales de los que se menciona en ellas pertenecen a las costas, playas, riberas de grandes ríos, como el Muni y el Benito; en cuanto a la isla de Corisco¹⁸, se debe a la emigración de los «ichogo», traídos como esclavos al estuario del río Muni y a la propia isla, a pocas millas de la costa, y paso obligado para evitar una costa inhóspita y poblada de manglares; el hecho de ser una isla no la marginó, sino que la convirtió en un elemento integrador, y es su situación geográfica la que explica el papel que juega en la conexión sur-norte del «ivanga».

Otro punto común a los pueblos «ndowé» sería su ubicación espacial, como asimismo lo que significa precisamente el ser eso —«ndowé»—¹⁷ y ser una danza femenina, campo reservado a la mujer; hecho que en otros grupos no tiene carácter exclusivo, ya que ésta participa, junto a los hombres, en igualdad de condiciones. Todo el conjunto es lo que configura el «ivanga» como algo exclusivo del pueblo «ndowé», nunca fuera de ese contexto.

¹⁷ Los «ivanga» que no se expresan en «ichogo» han evolucionado la manifestación o expresión de la danza, perdiendo las conexiones con la fuente originaria del sur conforme más se avanza hacia el norte.

¹⁸ La ruptura o crisis de la monarquía «benga» produce una escisión del grupo, trasladándose algunos a la costa de Calatrava hasta Iboto —cabo San Juan— y otros ocupando la zona del cabo de Esterias —Bendje—, aunque ambos grupos mantienen el «ivanga» en su contexto particular.

¹⁹ Los «ndowé» son endógamos, entendiéndose «ndowé» a los «benga», «bapuku», «kombe», «one», «baseque» y «balengue»; este último mantiene sus propias ceremonias y danzas, aunque está integrado, probablemente al ser su lengua similar al «ichogo». Los «bujeba» se incluyen como playeros.

¿QUIEN BAILA? APRENDIZAJE, PARTICIPACION, LUGAR, INSTRUMENTOS MUSICALES, OBJETOS, INDUMENTARIA, DANZA

¿*Quién baila?* El «ivanga» es una danza femenina, junto a la que, como en todas las danzas, aparece el elemento masculino, que toca los instrumentos de percusión, marcando el ritmo de la danza. Son tres grandes grupos los actores de la danza:

El *público*, participante que canta las canciones que entona la «AKAGA» o reina o algunas de las danzantes —«mekumba»—, dependiendo de la facilidad que tenga en la voz, en la memoria para las canciones, salvo en el momento de participación general, cuando se permite la improvisación de canciones que suponen un diálogo entre las danzantes y el público que ha logrado conectar con el momento concreto de la danza.

La «akaga» y su grupo de danzantes o «mekumba», que además de cantar, danzan dirigidas por la «ukongo» en ausencia de la «akaga».

Los *hombres* que tocan los tambores y los palos, cuyo número suele ser de cuatro, dos para los tambores y dos para la percusión con los palos.

La problemática y el protagonismo del «ivanga» es la mujer; ella es la protagonista del evento, manda en todos los aspectos de la danza, es su espacio social dentro de la comunidad. Ella imprime el ritmo de los tambores y los modos de estar de todos los participantes en la danza, decide sobre el color en el vestir y en todo el desarrollo de la ceremonia, siendo riguroso el respeto a sus criterios en todos los aspectos. Cada grupo de «ivanga» elige los colores y la forma de maquillarse, así como los dibujos y distintivos con los que se adornan la cara, el cuello, el pecho y los pies.

La mujer que baila «ivanga» suele ser normalmente, en el caso de la «akaga», líder en el sentido social de un grupo de mujeres, con una determinada posición, extendiendo su liderazgo a otras manifestaciones espirituales de tipo animista, como puede ser el «ndjembe». Son mujeres relevantes y con cierto carisma que se manifiesta en otros aspectos de la vida social del grupo. Tiene poder de convocatoria sobre el resto de las mujeres y se crean relaciones de simpatía muy sólidas entre las mujeres que danzan con un cierto carácter vitalicio, de manera que la cualidad de «akaga» y el liderazgo que ejerce se mantiene durante toda la vida, aunque no dance de un modo activo por motivos de salud o por la edad. La influencia de la «akaga» y en general de las mujeres del «ivanga» se explica por la existencia de una parte secreta de la danza que mantiene un cierto carácter iniciático y que crea vínculos

profundos entre los miembros del grupo, vinculaciones aceptadas o admitidas por el resto de la comunidad a la que pertenecen.

Las danzantes del «ivanga», al igual que la mayoría de los grupos que danzan, suelen ser confidentes entre sí, se respetan y acatan estrictamente las normas del grupo. La «akaga», como responsable del grupo, es la que controla y conoce los distintos estados psíquicos, físicos y espirituales de cada uno de los miembros de su grupo, siendo de gran apoyo y utilidad ante cualquier eventualidad durante el desarrollo de la danza y en su preparación.

Sobre al *aprendizaje* de la danza no se puede hablar de una escuela propiamente, pero sí se observa una línea de continuidad de tipo familiar o clánica. El ser miembro del «ivanga» exige generalmente cierta disciplina de costumbres, observancia de preceptos y una calidad moral en el sentido animista. El aprendizaje suele ser por imitación; las hijas acompañan a sus «madres» en las danzas, siendo observadas por éstas constantemente. A la edad de ocho años pueden ensayar con los adultos; si son constantes y manifiestan interés por la danza, son admitidas e iniciadas en momentos posteriores en la danza. No se puede hablar de un carácter hereditario, pues entre varias aspirantes puede destacar alguien que no tenga una vinculación consanguínea con la «akaga» u otra danzante del grupo; cabe mejor hablar de una herencia social que se desarrolla por entrenamiento práctico.

Con relación a *cuándo* se lleva a cabo, como en la mayoría de las danzas africanas, acompaña o celebra eventos positivos de tipo social, como son las bodas, presentación social o pública del recién nacido y su madre, visitas de un personaje querido o importante, en la actualidad se incluyen los bautizos, primeras comuniones, efemérides..., etc., como aclamación de «eventos positivos», ya que no se puede organizar la danza del «ivanga» en un funeral, puesto que ésta es una danza de vida y no de luto o de muerte.

La noche es el momento propicio para el «ivanga» y se ejecuta durante toda ella, teniendo en cuenta que ésta en el Ecuador dura doce horas durante todo el año, finalizando con las primeras luces del alba. Afirman las mujeres del «ivanga» que su interrupción provoca en ellas estados de gran irritabilidad y angustia, causándoles molestias; al ser una danza ceremonial, tiene que llevarse a cabo en su totalidad y deben aflorar todos los momentos mágicos y espirituales de las danzantes, de lo contrario éstas sufren o pueden sufrir ataques de histerismo desagradables y difícilmente controlables, siendo la «akaga» la encargada de aplicarlas y serenarlas. En el caso de que por fuerza mayor haya que interrumpir la danza o limitarla a unas horas determinadas, la ceremonia se organiza previniendo dicha circunstancia y

reduciendo su extensión en todas las fases de la misma. Nunca se danza el «ivanga» de día. Junto con la noche se tienen otros aspectos en cuenta respecto a ésta, como es la luna en sus distintas fases; lo ideal suelen ser las noches de plenilunio.

Se observa que las mujeres del «ivanga» no suelen mostrar signos excesivos de agotamiento, pese a estar despiertas y bailando durante toda la noche; al día siguiente se ocupan de sus quehaceres habituales y pueden volver a organizar de nuevo la danza de la noche siguiente si fuera necesario.

Un aspecto importante del «ivanga» es el *lugar*. Atendiendo al diseño de los poblados «ndowé», es el espacio central que queda entre las casas del pueblo el destinado para estas ocasiones; junto a éste existe otro, limitado a las mujeres del grupo —«ndjimbe»—, al que no tienen acceso ni las mujeres ni los hombres que no pertenecen a éste. Junto a las características físicas del «patio», hay que tener en cuenta el carácter positivo o negativo del mismo; de tal modo que es la «akaga» quien califica dicho espacio, y en el caso de que sea negativo, ésta puede decidir no llevar a cabo la danza, o en su caso «limpiarlo» y acondicionarlo positivamente. Si el carácter negativo surge durante la danza, también le corresponde a la «akaga» intervenir, ya sea expulsando del mismo al culpable de dicha situación o simplemente amonestándole por medio de canciones-plegarias que propician un estado positivo del mismo. De ahí surge en ocasiones la dificultad de convocar un «ivanga» por alguien que no respete o cuide las condiciones que la «akaga» impone para su grupo o para ella misma.

Existe un exquisito trato entre las «akaga», de modo que si se tiene que danzar en un pueblo donde haya otra «akaga» ambas se ponen de acuerdo en todo el desarrollo de la danza, de lo contrario la «akaga» visitante tendría serios problemas para lograr un «espacio positivo» para la danza.

Jerarquía estricta de los miembros del grupo. En primer lugar destaca la «akaga», que lleva un tocado que la distingue del resto, junto al tocado también destacan los distintivos de poder, como puede ser el báculo —«ntongo»—, la silla —«mbata»—, el sable o la espada —«ukuala»—, etc., variando según los grupos y el momento de la danza; también la distinguen otros objetos, como pueden ser un espejo —«eggeno»—, las plumas del tocado —«imbongui»—.

El segundo lugar lo ocupa la «ukongo», que es la asistente o dama de a «akaga» y quien la dirige en toda la danza; es la que organiza todas sus salidas y entradas, al igual que sus actuaciones en público, pues la «akaga», en su papel, suele estar como ausente de la realidad concreta del momento, ya que está completamente sumergida en otra dimensión de un modo permanente, mientras que al resto del grupo

sólo les sucede en momentos concretos de la danza, cuando protagonizan una acción determinada.

En tercer lugar aparece la figura de la guardiana —«sodje a molo»—, que hace las veces de asistente de la «ukongo» y cuida del grupo de las danzantes; es la responsable de las coreografías del grupo y la que transmite las órdenes al resto del mismo tanto a las mujeres del propio grupo como al resto de las personas que participan.

A las restantes mujeres que danzan se les denomina «mekumba», en general sin distinción, y no importa el número de ellas que haya en el momento. Este orden jerárquico se mantiene en toda la danza y es riguroso en la salida del grupo del «ivanga»; en primer lugar sale la «sodje a molo», que es la que abre la comitiva seguida de las «mekumba» al final. La «ukongo» lleva la cesta —«elinga»— del «ivanga», que es el elemento más importante de la danza, en donde se guardan los objetos y los secretos del grupo, y es la responsable, ya que la «akaga» y la cesta, en el sentido ceremonial, son una identidad. Las «mekumba» llevan consigo elementos u objetos que constituirán el «espacio» propicio para el desarrollo de la danza, donde la «akaga» podrá bailar segura durante toda la noche.

La estera —«ebungu»—, la antorcha —«mchanga»—, la silla —«mtaba»—, la planta —«nchanga»—, el caolín —«pembe»—, etc..., todos ellos elementos que serán el apoyo de la danza.

Generalmente la danza comienza sin la presencia de la «akaga»; hasta su aparición con la «ukongo», la «sodje a molo» y las «mekumbas» las responsables del inicio de la actuación y las que animan algún grupo en general; transcurrido un tiempo prudencial, aparece factuosamente ataviada, dirigida por la «ukongo» y las «mekumbas» en pequeño grupo, la «akaga», comenzando la danza en toda su dimensión.

Un personaje que aparece sistemáticamente en los grupos de «ivanga» es la asistente o «sende», no suele ir vestida para la danza, únicamente marcada la frente por un punto blanco de caolín —«pembe»—, al igual que los hombres que tocan los instrumentos; es la responsable de que los objetos utilizados en la danza no se pierdan y de recoger todo aquello que se cae, tanto de la indumentaria de las que mandan como de los utensilios que se emplean en la misma; también es la responsable de la provisión de todo aquello que en su momento sea necesario para el desarrollo de la danza. Hay que tener en cuenta la duración de la misma y, lo que es más importante, que las que danzan son seres de otra dimensión y no pueden entrar en contacto con los objetos profanos de un modo directo, siendo todo lo que usan en la danza automáticamente «sacralizado». Este personaje suele ser una mujer de confianza para el grupo, puede ser una «ukumba» que

no esté en condiciones óptimas para la danza o una novicia que hace méritos para entrar en el grupo de mujeres del «ivanga».

En cuanto al número de participantes en la danza «ivanga», no hay límites, siempre y cuando estén «preparadas» y hayan ensayado o participado en ocasiones anteriores con el grupo; difícilmente se admiten nuevas «mekumba» en el «ivanga», por todo lo que hemos venido señalando. El equipo mínimo dependerá de la magnitud del evento y de los objetos imprescindibles para llevar a cabo la danza, en este caso, una «akaga», la «ukongo», la «sodje a molo» y una «ukumba» pueden llevar a cabo la misma.

La preparación para la danza es la parte menos conocida por los profanos del grupo de «ivanga» y su desarrollo tiene carácter secreto, guardado celosamente por las mujeres de los diferentes grupos de «ivanga»; es más, toda mujer, que en alguna ocasión haya participado en las ceremonias de preparación, está obligada a guardar celosamente este momento, siéndole prohibido hablar de ello fuera del contexto. Lo que podemos relatar aquí son los aspectos marginales propios de la mayoría de las ceremonias en las que participan varias personas en una comunidad como norma general. No obstante, se pueden intuir y aclarar aspectos curiosos que explican la posterior dinámica de las mujeres que cultivan y mantienen esta danza.

Las ceremonias de preparación para la danza se llevan a cabo de un modo metódico y sistemático; el mismo día se inicia la preparación para dicha ocasión y siempre se repite la misma ceremonia; la tarde del día de la danza se reúnen las participantes. Previamente la «akaga», la «ukongo» y la «sodje a molo» han solucionado la mayoría de los problemas previsibles, así como la recogida de los elementos a utilizar en la ceremonia de preparación, aunque también es posible, si fuera necesario, que todos estos prolegómenos los lleve a cabo la «akaga» y alguna «ukumba». Además de reunir los materiales para tal fin, se elige el lugar de concentración en el bosque y sólo se comunica a las del grupo; se puede afirmar que es con esta reunión con la que empieza el «ivanga».

En el bosque tienen lugar los baños purificadores, la exposición de problemas y su discusión por el grupo de mujeres afectadas, análisis de las condiciones de la noche, las fases de la luna, la historia personal de cada una de las participantes. Aunque el baño puede ser individual y hasta en un lugar distinto del de la concentración, el maquillaje con los símbolos identificadores del grupo y el vestirse con las prendas de la danza es colectivo, lo hace el grupo reunido. Durante la preparación es habitual que las componentes del grupo ensayen canciones, modifiquen algunos pasos o asignen misiones concretas a

cada una de las mujeres; la misma dinámica se sigue durante la confección de las prendas de vestir; todo el momento del «ivanga» se acompaña con las canciones correspondientes.

La ceremonia del vestir tiene su propio repertorio, que no se lleva a cabo en público; una vez vestidas y maquilladas no pueden salir del recinto, y el contacto con el público lo mantienen por medio de la «sende» o mensajera, que es la que indica al resto del pueblo que el «ivanga» está listo para representarse; suele ser sobre las nueve o diez de la noche, al son de los tambores y envueltas en melodías de invocación, con las sábanas relucientes en medio de una noche de luna; aparecen como provenientes de otro mundo.

Se ha especulado mucho sobre la parte secreta del «ivanga» y deducciones atrevidas coligen que estas mujeres ingieren productos estimulantes que las permite mantener una actividad frenética durante toda la noche; todo ello suele ser fruto de una imaginación, en la mayoría de los casos, ignorante de la realidad de la danza. Lo que ha sido comprobado es el grado de solidaridad y la intensa comunicación entre las mujeres del «ivanga»; el esmerado cuidado mutuo, las ganas de agradar y el sentido de grupo tan fuerte que se crea con todo este preámbulo, sumado a la actitud positiva y la seguridad con la que actúan logran crear un ambiente sumamente agradable que se transmite a toda la comunidad que de un modo u otra participa.

Teniendo en cuenta que la danza dura toda la noche, quedan excluidas de la misma aquellas mujeres que por sus condiciones físicas o psíquicas no pueden soportar un ejercicio tan fuerte, como pueden ser las mujeres en gestación, las ancianas o las menores de edad. Cuando el motivo de la danza es muy importante y el número de mujeres participantes en la misma es grande, las danzantes suelen ser ayudadas en las tareas de vestuario y maquillaje por otras mujeres iniciadas, antiguas danzantes o buenas conocedoras de la danza y capaces de solucionar algún problema que puede presentarse en el proceso.

La participación de los hombres no conlleva unos preparativos especiales; su misión es tener a punto los instrumentos de percusión; en ocasiones concretas participan ayudando a sostener algún objeto que utiliza la «akaga» en un momento concreto, como puede ser el bastón sobre el que danza la «akaga» ejecutando acrobacias en coreografías en las que interviene un «cayuco», éste es trasladado por hombres con la «akaga», simulando remar, mientras los hombres lo sostienen en el aire.

Sobre los *instrumentos* utilizados en la danza podemos señalar dos tipos de tambores: El «ekamandinga», que es un tipo de tambor «ndowé», de forma trancocónica y de un metro de largo y trein-

ta centímetros de diámetro superior y unos quince el inferior; el tronco es de madera, rematado en los extremos por piel curtida de antílope o cabra; para que mantenga el sonido se tensa por medio de un trenzado de cuerda« añadiendo cuñas de madera, en algunas ocasiones, para mejorar la tensión de la piel. Su sonido es grave y marca el ritmo de los pasos de las que danzan. El segundo tambor —«matimba»—, que es de menor tamaño y más fino en acabados, viene a ser como la mitad de las dimensiones del otro, el material suele ser el mismo y su misión es el redoble, junto con el otro, se mantiene un diálogo con las mujeres que danzan. La perfecta sincronización entre los tambores y las danzantes es la clave del ceremonial. También emparejados se utilizan los palos —«mabaka»—; un par de ellos desarrolla un sonido rítmico, con el que se marcan los pasos, y recibe el nombre de «esakuna»; junto a él está el «nchende», que tiene como misión el redoblar el ritmo. Los palos se golpean sobre otro objeto de madera o de cañas de bambú una vez secos; los cuatro instrumentos, cada cual debidamente llevado, producen un ritmo concreto, que puede depender en su variación según la persona que actúa y la canción del momento, pero el ritmo básico es idéntico en toda la danza.

En el escenario del «ivanga» los tambores se colocan próximos a las danzantes, a fin de que puedan comunicarse con el gesto y para que los que los tocan puedan seguir las evoluciones y haya sincronía entre ambos. Se colocan inclinados y sujetos entre las rodillas de los hombres que tocan o apoyados sobre algún objeto, a fin de que el sonido no se apague en el suelo por la parte inferior. Habitualmente los hombres que tocan los tambores lo hacen con las manos desnudas y no se ayudan de ningún otro instrumento. En el sentido de la danza, el «ngomo», que es el otro tambor, el «mabaka» y las mujeres mantienen un diálogo durante toda la noche, debiendo existir una fuerte compenetración, de tal modo que cada grupo de «ivanga» tiene sus propios instrumentos, al igual que sus hombres para tocarlos.

Destacamos el carácter ceremonial del «ivanga» en párrafos anteriores, por lo que creemos necesario destacar los **OBJETOS** propios de la danza, que se utilizan de forma exclusiva y sistemática para tal fin, siguiendo su orden de aparición en público cuando llegan las danzantes al patio.

En primer lugar: la antorcha —«odjo»—, hecha a base de resina del árbol «okume» y envuelta en hojas, de forma cilíndrica, arde toda la noche y se utiliza para iluminar a las mujeres del «ivanga» cuando vienen de prepararse en el bosque; a continuación aparece la planta —«nchanga»—; es una planta específica que se trae del bosque y que las participantes portan como *estandarte* identificador de la dimensión de un mundo distinto del pueblo; es el primer objeto que se deposita



FOTO 2.—Se observa claramente el plumero «inbongui», brazaletes «mañegue» y el «ekopi» con los cascabeles, y es la otra voz del «ivanga».

en el patio, «se planta en medio», y a su alrededor se lleva a cabo toda la danza; con el caolín —«pembe»— se maquillan las mujeres que danzan y las del coro; en ocasiones basta con ir señaladas con un punto en la frente; señal que delimita el campo de actuación del público ajeno a la danza, de modo que toda persona que tenga la identificación es reconocida como miembro activo de la danza y de algún modo ejerce dicha función. Otros elementos son la vasija de líquido —«mbundu»—, que generalmente contiene agua mezclada con productos que las danzantes utilizan en la preparación de la danza. Se ha especulado mucho sobre el «agua» que beben las mujeres del «ivanga», pero lo cierto es que corresponde al secreto del «ivanga» que no hemos conseguido averiguar y lo más probable es que su función sea la de calmar la sed únicamente. Otro objeto utilizado en el «ivanga» es el taburete —«mbata»— a modo de trono de la «akaga», en la que se sienta o ejecuta acrobacias durante la danza, su uso es exclusivo de la «akaga» y solamente en ocasiones concretas podrá ser utilizada por otro miembro del grupo; también se utiliza para la provocación de estados de trance o para sacarlas del trance en el que con frecuencia suelen caer. El taburete tiene forma redonda, generalmente apoyado en tres patas cortas, no lleva elementos metálicos y su fabricación se lleva a cabo siguiendo las técnicas de la escultura por vaciado; de un tronco de un árbol caracterizado por su dureza y resistencia, así como de poco peso, es de donde se obtiene. La estera —«ntava»— es otro elemento imprescindible —téngase en cuenta que todos los objetos que se utilizan en la danza deben mantener sus características especiales, por lo que no deben entrar en contacto con el suelo, salvo en el caso de la planta—.

Por último hablaremos de la cesta o canastilla —«elinga»—, objeto que representa al *grupo del «ivanga»*; todos ellos tienen su «eligan», que no es transferible y está al cuidado de la «akaga», quien la guarda junto con los otros objetos, como si fueran parte de su cuerpo.

En los grupos de «ivanga» con cierto raigambre, todos los objetos, y en particular la «elinga», se guardan en una habitación de la casa y está prohibido el acceso a ella a toda persona ajena al «ivanga». En la «elinga» se guardan generalmente las prendas de vestir que usan las bailarinas, así como otros objetos que corresponden al secreto del «ivanga». De exclusivo uso de la «akaga» es el bastón —«ntongo»—; no es imprescindible y muchas «akagas» bailan sin él o sólo en momentos muy concretos, que representa el poder y mando sobre el grupo y sobre la danza que se lleva a cabo; suele ir adornado con rafias secas, que le dan un aspecto muy vistoso y hace armoniosos los movimientos que le imprime la «akaga»; suele ser lo suficientemente

sólido y fuerte como para soportar el peso de la «akaga» cuando baila sobre él sujetado por dos hombres. En algunas ocasiones se suele encender una hoguera próxima a los objetos, cuya función es iluminar el escenario, por regla general.

Indumentaria de las mujeres que danzan. Siguiendo el orden anatómico desde la cabeza a los pies, encontramos en primer lugar la diadema —«iñegue»— de radia trenzada que sujeta el plumero —«inbongui»—, de color blanco, hecho a base de plumas y plumones de una gallina blanca que sólo se utiliza para tal fin. Una vez desplumada la gallina, se la mantiene fuera de los rayos del sol en casa o en un lugar sombrío, y así se observa que las nuevas plumas aparecen con un color blanco total, sin mezcla y con una textura especial, que permite su conservación y fácil manipulación. La «akaga» suele llevar dos «inbongui» o tres, uno a cada lado de la cabeza y otro en la frente; la «ukongo» y el resto de las mujeres llevan uno en el lado derecho; todas las mujeres llevan el pelo trenzado, lo que permite una mayor sujeción de la diadema y de los «inbongui». La diadema, además de lo descrito, puede ir adornada con otros objetos, variando según los grupos y motivos de la danza. Como señalamos anteriormente, la cara va pintada de figuras, generalmente con caolín —«pembe»—, lo mismo que el cuello y parte del tórax; sobre los hombros suelen llevar ya una banda hecha en rafia de largas hebras que cruza el tronco de izquierda a derecha o viceversa; en los antebrazos llevan brazaletes —«mañegue»— atados a la altura del deltoides; las hebras son más cortas y hacen juego con la mata de flecos de rafia sujetas al palo corto —«lombue»—, que da un movimiento armonioso y lento a la mano derecha de las danzantes. Desde el pecho a los tobillos van ataviadas con una tela blanca —«siti»— o sábana que va rematada con una cinta roja en todos los bordes —téngase en cuenta que los colores blanco, rojo y negro son simbólicos en el mundo animista—; sobre el «siti» y apoyado en las caderas llevan el «ekopi», trenzado de cascabeles de distintos tamaños sujetos a un paño resistente y atado a la cintura por cuatro cintas de color negro; el «ekopi» representa la otra voz del «ivanga» en la mujer que con el movimiento de las caderas hace sonar de un modo frenético los cascabeles; a este sonido acompaña el de los instrumentos de percusión y las voces del coro formando un todo rítmico y armonioso. En el tobillo derecho suelen llevar un par de pulseras de cobre que al danzar chocan y emiten un sonido metálico y mate que sirve para mantener el compás.

La campanilla o el silbato son instrumentos con los que la «akaga» señala los momentos de iniciación y de cada momento coreográfico.

Las mujeres del «ivanga» bailan descalzas, dado que los pasos son

más bellos y permiten mantener un ritmo frenético de las caderas, así como un sonar máximo de cascabeles con el deslizamiento de los pies desnudos sobre el suelo. Cuanto menos se levanten del mismo mucho mejor bailarina se es y más vistosos son los movimientos del cuerpo, ya que todo él tiene que ayudar a la mujer del «ivanga» a avanzar. El único adorno de los pies es el maquillaje de los mismos con «pembe».

Ya señalamos que cada objeto personal tiene un carácter sacral y específico. Esta afirmación se hace más patente con el «ekopi», que se confecciona a la medida de cada una de ellas, aunque coincidan las tallas, siendo raro que se permita el intercambio o el uso común de esta prenda, dado que cada mujer tiene su propia y particular expresión con él. En los casos de necesidad justificada la dueña del «ekopi» debe autorizar expresamente a quien lo vaya a utilizar; se dice que en el caso contrario no suena. También el «ekopi» sirve de envoltorio para el resto de las prendas y objetos pequeños con los que danzan las mujeres. Al finalizar la danza, cada una recogerá sus cosas y las envolverá con el «ekopi», las atará y las guardará en la cesta o «elinga». Las sábanas se llevarán y quedarán a cargo de la «akaga» como el resto de los objetos utilizados.

Nos hemos referido ya en otro apartado a la parte secreta destinada a las mujeres iniciadas donde tienen lugar los ensayos de canciones, coreografía y la mentalización correspondiente por parte de todas sobre lo que se va a llevar a cabo. Una vez preparadas, envían a la «sende» para comprobar la disposición del público, así como del grupo de hombres y mujeres del coro. Las mujeres del equipo, guiadas por la «ukongo», entonan la canción de llegada a medida que se acercan al pueblo, las del coro van contestando y, dependiendo de la distancia del «ndjimbe», se entonan varias canciones. Una vez en el patio y portando los objetos de la *danza*, saludan al público entonando otra canción, y así mediante canciones que hablan de cada uno de los objetos que portan van presentando y colocando cada uno de ellos, finalizando siempre con la «elinga»; con ello comienza otro nuevo acto de la danza en el que se llevan a cabo distintas coreografías y que finaliza con la «llamada» a la «akaga», en cuya búsqueda van la «ukongo» y algunas «mekumba», mientras que el resto, dirigidas por la «sodje a molo», se quedan en el patio animando al público con coreografías y actuaciones particulares de cada una de ellas.

La llegada de la «akaga» puede considerarse el punto álgido. Ella protagoniza toda la danza, interrumpiendo sus actuaciones directas únicamente para dirigir las coreografías del resto o con retiradas precisas para organizar las nuevas o apariciones que incluyen diversos elementos como canoas, torres humanas, etc., con las luces del alba la «ukon-

go» indicará a la «akaga» la proximidad del final mediante canciones de alabanza, loas e invocaciones a personajes que inspiran la danza o que en el pasado danzaron con éxito. Aparecer momentos de crítica social dirigidos al mundo masculino, al poder o a la sociedad en general, siendo frecuentes los juegos con el grupo de hombres que tocan los tambores y los palos o con el personaje por cuyo motivo se danza.

El siguiente acto constituye el final de la danza, acompañado por canciones y con la «akaga» presente dirigiendo el grupo junto con la «ukongo» y la «sodje a molo». Cada una de las mujeres de la danza van recogiendo los objetos que trajeron, siempre manteniendo el ritmo y los ánimos del público; tras recoger la estera —«ntava»— tal como llegó, pero en este caso junto a la «akaga», cierran el patio para los entes convocados, se despiden de ellos con agradecimiento, y lo mismo del público asistente. En formación y con las canciones apropiadas para el momento, los tambores y el coro acompañan al grupo de «ivanga» hasta que sus voces dejan de oírse. Una vez en «ndjimbe», se producirá el proceso inverso, se comenta el momento, los aciertos de coreografía, las actuaciones concretas de cada uno de los miembros, se guardan los objetos y las prendas, haciéndose cargo de todas la «akaga».

Para entender el desarrollo del «ivanga» en cada una de sus fases hay que valorar los principios animistas que lo rigen. Las mujeres que danzan deben despojarse de todos los condicionantes de la realidad normal y admitir una nueva dimensión protagonizada por ellas. Para ello invocan, mediante canciones y actos «litúrgicos», la concurrencia y presencia de los entes —«maganga»— caupaces de producir estos estados anímicos, donde la alegría, la fecilidad y el bienestar son la norma usual, por lo que cualquier actitud, pensamiento o acto considerado como elemento o fuerza negativa debe ser anulado tanto en las que danzan como en todo el conjunto de personas presentes. Esta tarea se lleva a cabo en los ritos preparatorios, de un modo especial en el primer acto.

Cuando aparecen en público —es lo que se conoce en el lenguaje animista como apertura del patio, «idibua dja eboca»—, es la «akaga» la encargada de efectuar ese acto y quien debe estar «abierta», es decir, cargada de elementos positivos, al igual que el resto del grupo que danza.

Las mujeres del «ivanga» y los pueblos que la practican están en la creencia de que mientras se desarrolla la misma estos entes están presentes e inspiran la danza, por lo que deben cuidar cada uno de los gestos, actos y manifestaciones con el fin de congratularse con ellos. El momento central es un permanente diálogo de estos entes con el pueblo por medio de las mujeres que danzan; a través de ellas se mani-

fiestan y en ocasiones transgreden las normas sociales, estando exentas de las consecuencias negativas que se producirían, al no observar las leyes que condicionan su situación social.

Una vez que se han manifestado estos entes no pueden quedar libres, dado que el resto del público no iniciado, al desconocer las normas y códigos que rigen la «vida» de éstos, provocaría situaciones y estados incontrolables para los miembros de la comunidad, siendo responsables las mujeres del «ivanga» de este estado de cosas. Por ello, antes de finalizar la danza, deben despedir a los mismos e interrumpir el mecanismo que posibilita su intervención en la vida normal de la comunidad. En todo esto juega un papel importante la noche, los astros y las canciones, así como los diferentes actos de la danza, de modo que trastocar la secuencia de los mismos, interrumpirla o no llevar a cabo todo el proceso, aunque se reduzca el tiempo de actuación, conlleva una sanción que suele traducirse en el malestar de las mujeres del grupo que danza. El conocimiento y manejo de estas situaciones constituye el fundamento de la iniciación a la danza «ivanga», de donde nace su complejidad y también su belleza plástica y su carácter formativo para la mujer «ndowé».

III

DIFERENCIAS CON RESPECTO AL «IVANGA»

La diferencia básica para quien observa el «ivanga», de aquella gente que lo danza o hace sería su manera de entenderlo como expresión mística, medio espiritual o bien folklore.

Esto nos conduciría al paso siguiente: plantearnos que hay personas que danzan, de hecho iniciadas en un rito determinado, y personas que no, lo que determina ciertas precisiones. Veamos:

— «Esasako» o ensayo e «ivanga» son términos similares para quienes no están iniciados, no así para quien sabe que la vestimenta, el ritmo, etc., están marcados, formando parte del contexto. En el caso del ensayo no hay ceremonia previa, no se va al bosque, solamente se visten, pudiendo incluso ensayar canciones que sirven para incluir nuevos miembros en el grupo, si interesa, o si no, simplemente como ensayo para las danzantes. Este ensayo se puede hacer casi en cualquier momento, en una casa por ejemplo, no sucede, sin embargo, lo mismo con el «ivanga», que se danza siempre por la noche hasta el amanecer.

— La edad que deben tener las danzantes de «ivanga» para parti-

cipar suele ser los quince años más o menos, coincidiendo un poco con la edad núbil, en tanto que los de menos edad danzan como aprendiendo. No hay, por otro lado, tiempo limitado para dejar de danzar, ya que seguirán hasta que se cansen ²⁰.

— Otra diferencia a nivel general es el «ivanga» que hace participar al pueblo y el del grupo de gente que danza, incluyéndose en este último los «ivanga» modernos, ya que no hay conexión entre los propios danzantes con la filosofía de su grupo ²¹.

— ¿Qué es lo que sucede en el «ekuku», la danza masculina «kombe»? Es lo mismo, si vives conoces, sabes quién toca el tambor, qué es lo que hay en ese submundo, tienes una participación directa, un grado de colaboración.

— Con respecto a las diferencias con otras danzas, tenemos el significado del «ivanga» en sentido de representación de otro mundo, no se da en otros grupos conocidos, a excepción del «yembe», de Gabón —secta religiosa de mujeres—, o en Cuba, los «mayumberos», donde el «mayumbe» es el sumo sacerdote ²².

CONEXIONES

En Corisco las «akaga» del «ivanga» suelen ser «nevil» del «yembe», es decir, sacerdotisa que además suele ser «medium» y sanadora o curandera. Allí tienen una iniciación particular. Surge la inquietud de una experiencia mística, se traslada de un mundo religioso a uno pseudo-religioso, donde entre el público ²³.

— En cuanto a la relación ceremonial con «bwiti», se da más en elementos que distinguen una cosa de otra que en elementos comunes ²⁴.

— También se da una relación del «ivanga» entre los «bapukos» fuera de allí, no con el «yembe», pero sí con lo que generalmente se suele llamar «iganga», que es la manifestación del espíritu de la danza o en una acción concreta que es útil a la sociedad.

²⁰ Otra cuestión es que una persona por ser muy joven no esté preparada para entender ciertas cosas, por lo que no se la somete a este ritmo ni a su disciplina. Cuando existen ciertas cualidades en una persona hay excepción a esta regla.

²¹ Cuando se conoce, se vive, se sabe quién es cada uno, se tienen sus apartes; en cambio, los de fuera —es el caso de los modernos— no participan en nada, sólo ven.

²² En la secta de los «mayumbe» las bailarinas se llaman «yombo», coincidiendo exactamente en cuanto a nombre con las «yombo» del «bwiti» o mujeres novicias.

²³ En cambio, hacia el norte no hay iniciación, sólo bailan; su ritmo y música no hace vibrar, en el sentido de no provocar esas entradas del público; el espectador no se siente trasladado.

²⁴ Ya que el «bwiti» es diferente al «ivanga», como éste lo es frente al «mo-kuio», en cuanto lo es sexo femenino frente a masculino.

— Hay conexiones con otras danzas femeninas en cuanto al simbolismo del color se refiere. El rojo tiene, por ejemplo, una simbología concreta: las mujeres que danzan lo utilizan como identidad, aparte de tener otros significados, como la lucha, la vida..., llevando una cinta de ese color ²⁵.

— El rojo se nota en algunos detalles concretos alrededor de la sábana, en sentido de soporte de la vida, lucha, es un color fuerte, en tanto que el negro, como simbolismo de muerte, se hace patente cuando ocurre una desgracia. El rojo es el color de apoyo, lo que hace que exista un contraste al combinarlo con el blanco de la sábana, aunque sea mínimo, ya que una cosa es la vida y otra los soportes de ella, la sangre, el alma, la «no vida» ²⁷.

Concluyendo, estamos sesgados por una visión concreta del «ivanga», habría que salir del marco del ¿para qué el «ivanga»? del ¿para qué se hace), o bien si es danza o sirve para algo más. Hay ese algo más, en tanto en cuanto hemos expresado nuestra idea de danza como manifestación concreta, expresión de un lenguaje que identifica a un grupo. Es así que la necesidad de cantar en «kombe» surge de esa identificación en los lugares donde hay otros grupos étnicos, lo que, sin embargo, no se da en Corisco ²⁷.

Otro punto es el «ivanga» como *ceremonia* y como *manifestación*. Los que mantienen cierto rigor, cierta pureza, son ceremonias, pero estrictas, van de un paso a otro y la canción corresponde al momento, no habiendo improvisación que no esté asumida por el grupo; en ellos hay personas y personajes, existen los dos elementos de la manifestación humana que se dan en las danzas africanas, el ente físico y aquel que en un momento se invoca y al que se dirige la acción.

Al ser una ceremonia rígida y estructurada, cada momento tiene su significado, por lo que en cualquier tipo de corte que se puede plantear provoca actuaciones totalmente imprevisibles.

Finalmente, el «ivanga», cuando presenta la parte positiva de un hecho importante, tiene que haberse superado de algún modo un hecho negativo. Es el pensamiento «ndowé», donde no cabe la posibilidad de celebrar un acontecimiento positivo sin recordar la parte negativa, ya que si sólo se celebra el bien, no se combate el mal. La base es:

²⁵ El negro en el «ivanga» sería la dimensión de la muerte. Cinta que recoge la sábana, debe sujetar los senos y las caderas; nunca se llevaría en la cabeza o en el hombro.

²⁶ El rojo predomina sobre el negro; simboliza la lucha entre la vida y la muerte. Al decir de BALASTEGUI, «rojo como cuando sale el sol».

²⁷ En el norte se canta en «kombe», porque son ellos frente a otras comunidades; así, el «balengue» escucha al «kombe» y viceversa, pero en la iniciación del primero no se entra si no se tiene un abuelo «balengue», diferenciándose de esta forma las dos comunidades.

combatir el mal celebrando el bien y la respuesta de las personas, miembros del grupo, ha de ser «yo no quiero tal cosa», por lo que se potencia algo en sí mismo, poniendo una energía que se desprecia, que se derrocha ²⁸.

SILENCIO O AUSENCIA

La explicación de los silencios o ausencias del «ivanga» pudiera ser la incidencia de la religión occidental, unida al sistema de colonización en estos lugares. Recordemos al respecto las escuelas misioneras de holandeses, franceses, ingleses y españoles que aparecieron en Corisco y Elobey, islas que constituían un foco cultural y puente entre Guinea y Gabón. El hecho, además de ser ésta, en su día, zona destinada a depósito de esclavos, las convierte en nudo e intercambio de costumbres de una mayoría de los grupos étnicos de la costa colindante ²⁹.

Superado este período, gran parte de los esclavos volvieron a sus lugares de origen, mientras que otros se quedaron ³⁰. Aspectos a los que hay que sumar los procesos de emigración y desplazamiento, debido a la presión que otros grupos étnicos ejercen en el área de la costa durante muchos años ³¹.

Los silencios tienen en Guinea Ecuatorial, a nuestro entender, una relación directa con el sistema de *colonización*. En todos los pueblos donde se danzaba «ivanga» apareció una escuela europea, pongamos por caso, «madji», «handje», «bolondo», etc., y danzarinas como «Sukue», «Eduka» e «Iwedo», Mejindji mia Ukambala», son algunas de las que se recuerdan por su talento —esta última a finales del siglo pasado—. Al intensificarse el proceso colonial hacia el interior del continente, la costa se iba abandonando, con el consiguiente período de decadencia en el área, e influencia en la danza. Paralelamente se observa el surgir de las manifestaciones «fang», así como la aparición del «ivanga» al norte del río Benito, es decir, Ekuku, Bata, Bomudi, etc.

²⁸ En otras ceremonias con elementos comunes, como la de curación de los «fang», cuya finalidad es distinta, aunque la indumentaria sea muy parecida, el nexo está en la simbología del color.

²⁹ Hay un desarrollo del animismo, como única respuesta contra el sistema colonial.

³⁰ Es el caso de los «ichogo», que, procedentes de Gabón, dejaron como huella de su paso por Guinea su lengua ritual y sus técnicas en ciertas danzas.

³¹ Hay que hacer notar que el período de transición y asentamiento no tiene prácticamente manifestaciones culturales, danzas, bailes ni ceremonias; no hay estabilidad, y caso de haberlas, son esporádicas y sin continuidad; hay *silencios*. Recordemos que el sistema de esclavitud utilizó unos grupos contra otros como intermediarios; así gran parte de la extinción de los «ichogos», «balengues»..., se debe a ello, llevando consigo únicamente su cultura.

El contexto nuevo de independencia produce un nuevo brote del «ivanga», al plantearse la promoción de las expresiones culturales «kombe», apareciendo con fuerza en la zona costera al norte del río Muni³². Pero es, sin embargo, la presencia de la mujer en el «ivanga» factor a destacar en la explicación de los silencios. Es decir, ésta permanece en la cultura tradicional, así se convierte en el elemento representativo de la cultura del grupo. En este sentido son los hombres los que siguen el «ivanga» como identificador de su cultura, fenómeno que también se produce en el Caribe, donde las ceremonias iniciáticas son llevadas a cabo por las mujeres como protagonistas principales. De esto se deduce que a la mujer que danza la ceremonia se le exige un aprendizaje especial, aunque informal y constante, en un medio apropiado; es el caso nuestro como grupo actualmente, ya que si seguimos haciendo «ivanga» en España, las generaciones venideras se preguntarán, al igual que nosotros ahora, cómo y por qué se produjo determinado «salto». La respuesta sería que hemos conocido una realidad y hemos tenido la oportunidad en estos momentos en España de manifestarnos culturalmente. Había un contexto adecuado para reivindicar nuestra forma de cultura; ha habido una conjunción de hombres y mujeres, además de un medio apropiado, de otro modo habría desaparecido el «ivanga» o quizá volvería a surgir a través de otro tipo de expresión cultural. ¿Cuál sería el sentido de los *silencios* del «ivanga» desde la dimensión de fuerza que tiene éste, en relación a otras manifestaciones en la cultura «ndowé»?³³ En el «ivanga», el silencio ha contribuido al auge de otras manifestaciones de fuerza, que son más clandestinas, como puede ser la ceremonia de los hombres iniciados, que va desde el «ukuyo» hasta el «ukuku», dos ceremonias comunes a todos los «ndowé», pero que cada grupo mantiene en un círculo cerrado alrededor de estas manifestaciones y difícilmente se mezclan en personas de distintos grupos étnicos de la costa³⁴. Curiosamente, da la impresión de que se produce en cada grupo de un modo autónomo y en más o menos idénticas condiciones, estribando las diferencias en la importancia que se les otorga por los distintos grupos. Sí vemos que en tanto que en el norte es más importante el «ukuku», en el sur, incluyendo el Gabón, el «ukuyo» tiene el mismo carácter de seriedad,

³² La movilidad de los grupos playeros es limitada, pues hasta hace poco no se han producido matrimonios entre las gentes del sur y del norte, y sólo poco a poco se han ido fusionando modos de ser, así como expresiones culturales.

³³ El danzar «ivanga» implica tener un mínimo de poder de convocatoria, al igual que la existencia de un equipo de personas, hombres y mujeres a las órdenes del que danza; los individuos más hábiles del grupo.

³⁴ Lo mismo que es fácil observar la dirección sur-norte del «ivanga», no pasa en los casos del «ukuyo» y del «ukuku», donde no hay manera de seguir su evolución, ni de poder afirmar la dirección del fenómeno cultural.

no de manifestación casi folklórica, como lo es en la zona de Bata, en dirección norte, dándose el caso de que los pueblos del sur —«pon-gües» del Gabón— han sustituido el «ukuku» por el «ukuyo».

Todo ello nos daría una explicación de los *silencios* del «ivanga» y su resurgir, al margen de los fenómenos religiosos o morales. Hay un choque de poderes; el más débil cede en un momento y entra en el *silencio* para luego resurgir.

ANEXO 1

DANZA - BAILE

Hablar sobre la danza, tal como nos la encontramos actualmente, es una tarea compleja, ya que se asimila con la voz baile usualmente, sin marcar las diferencias entre ambas.

Analizar un «baile» supone mínimamente considerarlo en tres aspectos:

a) El contexto en que éste se realiza, que implica a su vez unas coordenadas de espacio y tiempo que le individualizan de los demás. Baile que en su manifestación expresa un sentir de la sociedad, de la que nace, de la que en sus diferentes vertientes, sociológica, económica, religiosa, se olvida frecuentemente la «estética», presente en cualquier cultura, y por ende el valor plástico que la enmarca en la indumentaria y en los adornos festivos.

b) El baile como realización técnica en sí.

c) Su significación. Llegar a determinar a través del análisis de sus pasos, de los textos literarios, etc..., lo que se nos ofrece, dado el evidente cambio cultural que se opera ante nuestros ojos a pasos agigantados, separando lo genuino de lo añadido, que, con una perspectiva de tiempo, puede llegar a ser «pátina» y, por tanto, visible, de lo que es tan sólo moda y, por consiguiente, uniformismo, es, a mi entender, la parte más difícil de elaboración, y lo es, puesto que aquí entramos de lleno en la teoría del signo. Cada postura, como unidad simple, es un «fonema», si se me permite aplicar un término lingüístico, un significante, con algo que expresa y hace relación al significado, a ese contenido que permanece oculto, invisible, pero que se nos muestra, se nos significa en el paso, cuyo engranaje en otros forman la cadena, la red, en suma, de una ideología que responde a la manera de vivir del pueblo que la ejecuta.

Es evidente, pues, que el estudio de estos puntos supone un trabajo lento, en el que se combinan, por una parte, la labor de campo, de

recopilación de datos, de la charla con el informante, de vivirlo, en suma, de la observación participante de Malinowski, y, por otra, la consulta de los archivos, de los textos literarios, de diferentes tipos de publicaciones..., para poder elaborar «algo» científicamente serio, que nos permita conocer nuestro legado cultural o al menos recuperar la parte todavía existente, hecho por el que no vamos a ofrecer, de momento, hechos concluyentes, ni elementos interpretativos definitorios, sino que presentaremos lo que directamente hemos experimentado:

¿Qué representa una danza? ¿Cómo la interpretamos dentro de la comunidad de la que forma parte?

Sabemos que todos los pueblos celebran desde antiguo bailes en días señalados del año, los cuales se refieren a acontecimientos que tienen en su inmensa mayoría un carácter religioso o guerrero o lúdico, «siendo los fondos esenciales del origen de las fiestas, fundadas en los dos grandes hechos de la creencia que da la confraternidad humana y de la lucha...»³⁵. Es decir, y aquí tenemos un punto clave, muy olvidado por cierto, y al que se alude a veces tan sólo de pasada, la inclusión de las artes rítmicas dentro del contexto de las fiestas. Es, pues, a Hoyos, conocido antropólogo, a quien debemos la cristalización de este aserto primordialmente, el factor estético, aspecto que también preconiza Caro Baroja.

Este factor que atañe a la vida emocional del individuo es tan inseparable de los otros que en sí juntos forman el cuerpo de una sociedad; es, en otros términos, una «gestalt», la forma que se configura por esos elementos dados y no otros, lo que la diferencia así de otra.

Hoy retomada la fiesta popular, ante el proceso de *desintegración* que está sufriendo por motivos, entre otros, de uniformación, que surgen tanto de los festejos locales que con buena voluntad tratan de revivirla, como de los aspectos litúrgicos que le dan igual tono en su manifestación, y es opinión que compartimos los que de alguna manera estudiamos éstas. Queremos, por otro lado, hacer hincapié en el elemento opuesto, de «identificación», que propone Rodríguez Becerra, no hay grupo humano con conciencia de sí mismo que no tenga su fiesta perfectamente distinguida de la de los demás»³⁶.

Siguiendo, pues, en nuestra visión de la danza como algo determinante que da carácter a la fiesta en sí, tenemos que pensar que el llegar a deslindar lo primitivo de lo que la moda ha ido añadiendo,

³⁵ HOYOS, Luis: *Manual de folklore*, Madrid, 1947, pág. 553.

³⁶ RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador: *Homenaje a Caro Baroja*, Centro I. Sociológicas, Madrid, 1978.

o la difusión ha supuesto, es evidentemente difícil y casi diríamos imposible, ya que la aplicación sólo del método comparativo no va más allá de un elemento formal que puede o no resultar que corresponda a un contenido igual, siendo en el segundo supuesto una supervivencia, por lo que tenemos que jugar indefectiblemente con el factor histórico. La conjugación de ambos, pues, sin desdeñar cualquier otro, nos situará en la línea de actuación de la investigación actual.

1. ¿Qué es la danza, o bien deberíamos decir baile? Vamos a resumir las principales opiniones que se recogen en Capmany:

- Olive, en *Diccionario de Sinónimos*, dice que la danza expresa más que el baile e indica más artificio, complicación, cultura..., es una composición estudiada..., con un plan³⁷; en tanto que el baile consiste en saltar y brincar, movimientos nacidos de la alegría y el regocijo.
- Barcia, en *Diccionario Etimológico*, opina que baile, y no danza, es el que siempre ha figurado como una de las bellas artes, y es el que expresa las afecciones del corazón. Detrás del baile vienen los géneros de la danza.
- Para Monreal «las danzas... eran propias de las gentes de calidad».
- Cotarelo, en *Colección de Entremeses*, indica que las voces bailar y danzar eran correlativas.

El confusionismo es evidente. Para nosotros, y basándonos en el movimiento y fin a que da lugar uno u otra, constatamos la diferencia entre ambos, aunque se den casos de interferencias, considerando la *danza* la expresión colectiva, mediante el movimiento de un fenómeno común cuya finalidad reside fuera de ella misma y el cual interpreta, dando la cultura de un pueblo, en tanto que el *baile* es una expresión más bien individual, cuya finalidad reside en sí mismo, el movimiento por sí, por recreación, que no encierra una *manifestación* cultural.

2. La danza, como tal fenómeno colectivo, aparece en la más remota antigüedad, probablemente nace con la palabra y el canto, siendo las relacionadas con los rituales sagrados las primeras que se nos presentan; surgen éstas del principio de imitación: reproducen el movimiento de los astros, las hazañas de los héroes, siendo de entre ellas más conocidas las astronómicas de los egipcios, la danza del Becerro de Oro y las del tiempo de David, propia de los hebreos, las griegas en honor de los dioses, las danzas de funerales y culto a los muertos; las del culto al fuego, las de los sacrificios humanos..., propias de civi-

³⁷ CAPMANY, Aurelio: «El baile y la danza», en *Folklore y costumbres de España*, vol. II, Ed. Alb. Martín, Barcelona, 1931.



Foto 3.—*Detalle de una de las danzantes o «mekumba».*

lizaciones antiguas. Danzas que desaparecen para dar paso a las profanas, transformándose la danza en la representación artística de los actos de a vida cotidiana.

ANEXO 2

ENTRADA

(*Ikudua dya eboka a «ivanga»*)

* * *

1. *Wa biene dje Asellanongue, wa dje...*
(Ya vienen ya las «Asellanongue», ya llegan ya...)

* * *

2. *Asellanongue a bangua... no omengo...*
(«Asellanongue», camina... avanza con elegancia...)

ESCENARIO

(*Eboka a rango a «ivanga»*)

* * *

(a)

3. *Yowe — yowe «NCHANGA» dje mamie; Asellanongue, «Nchanga» dje mamie...*

(Os mostramos la admirable (Nchanga);
Asellanongue, la admirable planta sagrada)
¡oh, cuán admirable!

CORO: *¡¡Iyoo dje mamie!, ¡iyoo dje mamie!!...*
A vili na zo NGONDE, dje mamie.
(Traída de la «LUNA», es admirable).

(b)

... *Yowe — yowe «ODJO» dje mamie; (etc.)*
CORO: (repite la misma estrofa).

(c)

... *Yowe — yowe «MPEMBRE» dje mamie; (etc.)*
CORO: (repite la misma estrofa).

(d)

... *Yowe — yowe «MBUNDU».*
CORO: (repite la misma estrofa).

(e)

... *Yowe* — *yowe* «NTABA».

CORO: (repite la misma estrofa).

4. *Asellanongue*, «ELINGA»... (*Asellanongue*, en la «CESTA SAGRADA»...).

CORO: ¡Dje!. *avili na zo NGONDE* (¡...!, traída de la luna...).

SALUDO

(*Igomua dja eboka, igomua dja ebumbu*)

* * *

5. *Asellanongue a bangua... mboluani...* ().

(*Asellanongue* os «avanza» el saludo).

CORO: (repite *Asellanongue*, etc.).

* * *

6. *Maganga ma seva na Mmuiri...* (los espíritus animan al genio...).

CORO: (repite *Maganga*, etc.).

* * *

7. *Maganga kokolie*, «nungunani, nsange...

(«Espíritus, por favor, abrir el lugar del baile...).

CORO:

Asellanongue nungunani nsange omengo.

(*Asellanongue* abrir el patio con elegancia).

* * *

8. *Parunae, parunae...* (ábrase, ábrase, abrid, abrid...).

CORO:

Yogo sanga maganga na gange mbuiri...

(... Que se junten los espíritus y se unan al genio...).

* * *

9. *Maganga iwae!... Maganga e iyogoni!* (¡Vamos, espíritus..., vamos!).

CORO: ¡*We Maganga!*

..... *Wae yogo djeni Maseva... wae Maganga!*

(Vamos, espíritus, vamos, vamos a ver la danza!).

DESARROLLO

* * *

10. *Ekopi MOGEBE ya sugui nyege e tina a Motombue*
(El conjunto de cascabeles de «MOGEBE» suena junto al tronco del árbol ().
CORO: (repite la estrofa).

* * *

11. *Wanto mbuiri ndjogo ndumulani* ():
Hembras sagradas llamad (invocamos) a: *Agangue* ().
Oreti ().
Mosingui ().
Enanga ().
Oyuyo ().

Wanto mbuiri ndjogo ndumule ... Asellanongue ... ().

CORO: *ndumule... ioo!* (—).

12. *Tevisani NGOSO dje mami* (preparada la admirable danza del loro).
CORO: *Maseva reni NGOSO mamie* (la admirable danza del vuelo del loro).
..... (.....)

* * *

13. *Sako tangani, mañanda ma bola: «SAKOTANGANI...* ().
CORO: (repite la misma estrofa).

* * *

14. *Asellanongue a seva neno we, na milamba SINGUI...*
(Asellanongue danza ahora con los gestos de la gineta...)
CORO: (repite la misma estrofa).

* * *

15. *Mogeba kokare mbuiri...* (Mogeba llama al genio...)
CORO: *O pundji bandji wa sevare milamba...*
(... El aire sagrado danza con gestos) (el viento sagrado se expresa... en sus gestos).

* * *

16. *Amani yango niyango* (Maningo...)
(Quiero beber, del agua, quiero beber... del «agua»)
CORO: (repite la misma estrofa).

17. *Maganga mbuiri* (espíritus del genio).
CORO: *Mbuiri yaya-ya mbuiri ya so. Mbuiri ya-ya mbuirie...*
(Espíritus de cada uno de nuestros genios. Espíritus de cada espíritu...).

* * *

18. *Vikandi kokolie dalizamie...*
(Vikandi () por favor, trasládanos...).

CORO: (repite la misma estrofa).

* * *

19. *Asellanongue, Aganga Ndjambe...* (Asellanonogue, espíritu supremo...).

CORO: *Aganga Ndjambe o ooo, a vili go:*

(Espíritu supremo, traído del bosque... (*Yenga*)).

» » » de la isla (*Nengue*).

» » » de la luna... (*Ngonde*).

Aganga Ndjambe a duma go chengue.

(Espíritu supremo que resuena en la tierra).

* * *

20. *Mogeba a leli ndjango, gesigo* (Mogeba interpreta la danza «gesigo»).

CORO: *...ioo, ndjango, gesigo* (... La danza «gesigo»...).

DESPEDIDA

Ndakono. Itimba. Djakana na ebumbu.

(Solo)

(CORO)

21. *Asellanongue wa kendje ogendo: ¡maseva ma so ni chanyua we mengo, dije!*

(Asellanongue prepara el regreso: Nuestra danza que tan alegre ha sido, ... ¡)

22. *Asellanongue wangani yonga:*

(Asellanongue recoger las cosas).

Asellanongue wa kendje gendo we: ogendo go nche ya so.....

(Asellanongue prepara el regreso: El viaje hacia nuestra tierra...

23. *Wangani...*:

»	<i>Odjo</i>	(planta).
»	<i>Mpembe</i>	(antorcha).
»	<i>Mbundu</i>	(pintura).
»	<i>Ntaba</i>	(vasija).
»	<i>Elinga</i>	(estera).
»	<i>Nchanga</i>	(cesta).

* * *

Solo) (CORO)

24. *Mongui Ivanga datani: Asellanongue a keima, ndjonque...*

(El conjunto ivanga se dispersa: Asellanongue se marcha... ()

ANEXO 3

«Ivanga»

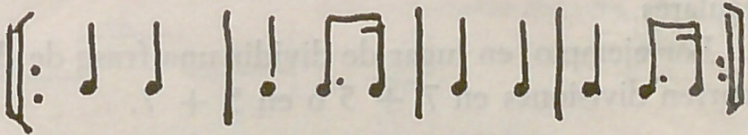
INTRODUCCIÓN

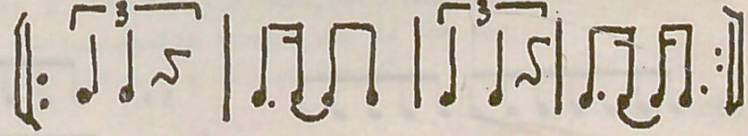
La música africana, como ya es generalmente sabido, se establece sobre pilares de índole claramente rítmica, que mantiene su predominio hasta en piezas líricas.

A diferencia de la música occidental y europea, en África el tambor es el «rey» de los instrumentos; elementos percusivos crean la base de todo el ritmo africano, género de música en el que brillan, sobre todo, una gama casi inagotable de timbres.

Los ritmos podrían clasificarse en, predominantemente, divisivos y aditivos:

Por ejemplo:

divisivo 

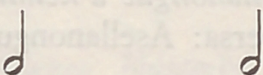
aditivo: 

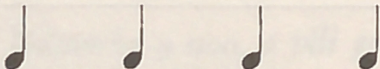
Con frecuencia ocurre que a la vez son ejecutados ritmos binarios y ternarios, fenómeno musical que obtiene en la de musicología el

nombre «hemiola». Tiene como efecto una fuente riquísima para composiciones polirítmicas.

FORMACIÓN DE UN MODELO RÍTMICO

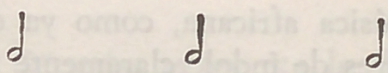
Para ello es de suma importancia y, por tanto, que destacar y explicar lo que los africanos entienden bajo el término «estructura del pulso». Hay cuatro pulsos básicos que se aplican indistintamente a ritmos binarios, así como a ternarios. Cuantos más pulsos en un compás tanta más densidad.

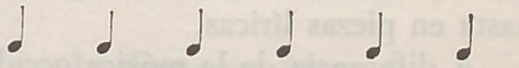
a) 2 pulsos  (lento)

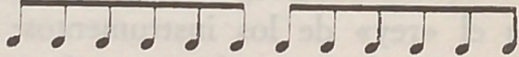
b) 4 pulsos  (moderado)

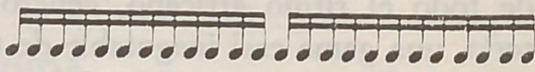
c) 8 pulsos  (rápido)

d) 16 pulsos  (muy rápido)

a) 3 pulsos (lento) 

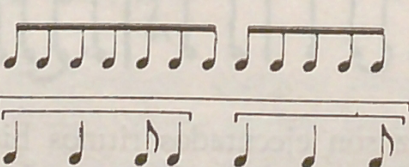
b) 6 pulsos (moderado) 

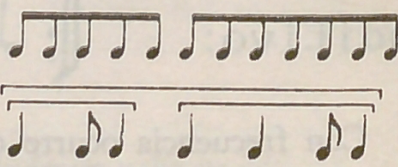
c) 12 pulsos (rápido) 

d) 24 pulsos (muy rápido) 

En ritmos aditivos los valores de duración de algunas notas pueden resultar complejos, ya que no obedecen a una división en secciones regulares.

Por ejemplo, en lugar de dividir una frase de doce pulsos en $6 + 6$, ocurren divisiones en $7 + 5$ ó en $5 + 7$.

$7 + 5$ 

$5 + 7$ 

Con estos pocos ejemplos he intentado exponer lo más imprescindible para poder captar y entender lo que respecta en los ejemplos siguientes al «ivanga».

«IVANGA»

La transcripción realizada tiende a demostrar el esqueleto rítmico-base, que en sí se compone de varias células que se van repitiendo, con pocas variaciones, y que en ocasiones se solapan.

Los instrumentos utilizados son dos pares de palos y dos tambores, uno de sonido agudo y el otro de sonido grave. Sobre el tapiz de tambores y palos que forman un tejido perfecto y polirítmicamente complejo se superponen las voces de la cantante solista y del coro.

Básicamente aquí —coro-solista— se trata de células o frases con extensión ocasional hacia lo polifónico. (Coro canta a dos voces en intervalos de terceras o cuartas.)

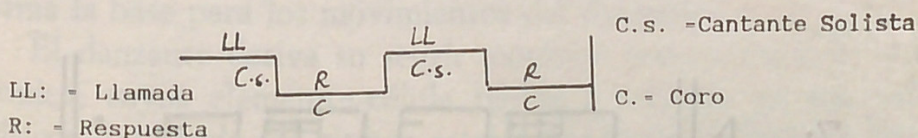
Quiero destacar también la manera de crear una cierta «pseudopolifonía», es decir, algunas notas son mantenidas casualmente por unas cantantes.

Cada frase, la que va estrechamente unida a la dazan, se termina con un «suspiro sonoro».

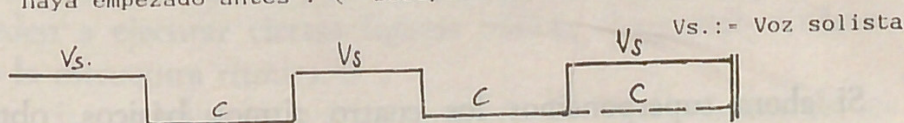
Las frases comprenden, por lo general, un ciclo de ocho compases, si partimos de la base binaria (2 por 2, 2 por 4, 2 por 8, etc.), caso que respecta a esta transcripción. Musicalmente obedece el diálogo entre cantante solista y coro al principio de «llamada-respuesta» y también a otro semejante que es «llamada-imitación». A veces se pueden oír ligeras variantes y modificaciones temporales.

Quisiera destacar tres tipos:

- 1) Voz solista y coro se alternan periódicamente.



- 2) Voz solista y coro se alternan, pero imbricados. Finalizan conjuntamente aunque uno de los dos haya empezado antes. (-solapadura-)

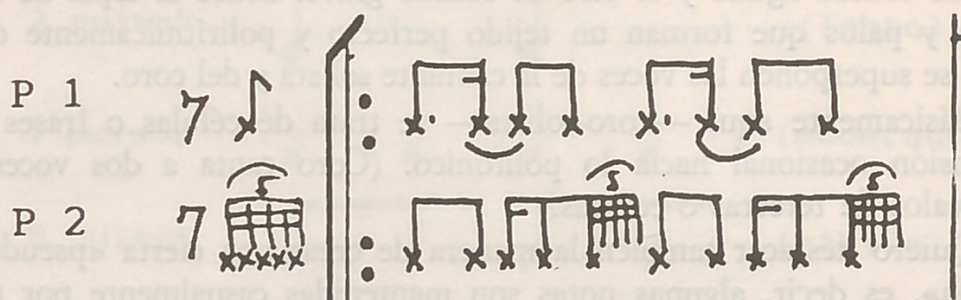


3) Voz solista y coro se alternan aperiódicamente (frases no proporcionadas, solapaduras, silencios).

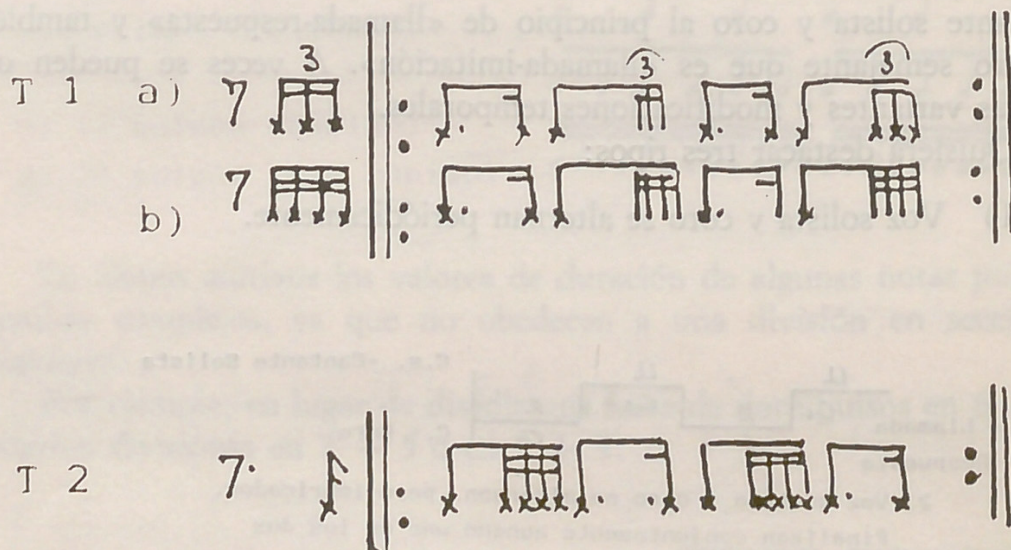
Estructuralmente las líneas rítmicas y melódicas se dibujan de las maneras siguientes:

A) Sección percusiva:

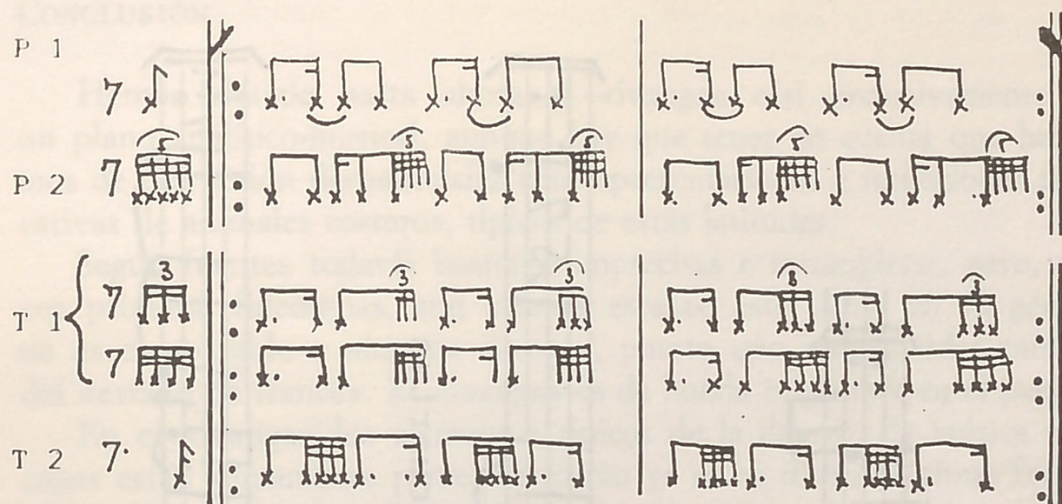
Dos pares de palos, un tambor agudo, un tambor grave. P 1, marcan el ritmo-base (usual y muy practicado en la música africana). A veces obtiene la denominación de «línea de tiempo».



Los tambores realizan varios ritmos básicos y también improvisan sobre estas bases.



Si ahora superponemos los cuatro ritmos básicos, obtenemos la sección percusiva:



Se trata de un ritmo claramente binario, en el cual aparecen unas subdivisiones irregulares. A medida que la danza avanza, los tambores van cambiando de acento.

Ahora bien, procederé a exponer unos cuantos ejemplos melódicos:

A diferencia de la complejidad rítmica éstos se caracterizan por frases (a veces polifónicas) más bien sencillas. Utilizadas son notas de un tetracorde, o escalas pentatónicas, hexatónicas y también heptatónicas (con o sin semitonos). Hay que mencionar que los intervallos de tono o semitono no corresponden exactamente a los europeos clásicos.

B) Sección melódica:

coro canta a dos voces: unas veces a terceras y otras a quintas.

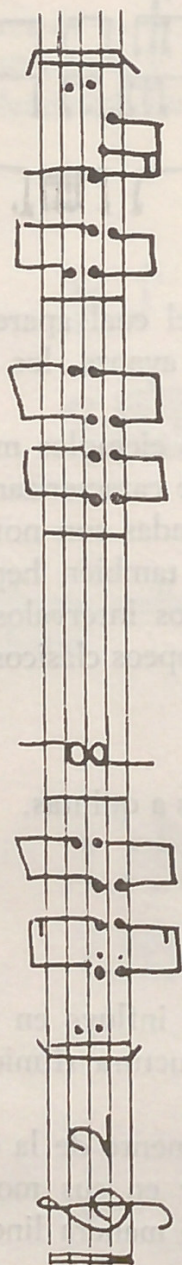
RELACIÓN FORMAL ENTRE LA MÚSICA Y LA DANZA

Si bien el impacto total de una pieza musical influye en la calidad expresiva de la danza, es, por lo general, la estructura rítmica, la que forma la base para los movimientos del danzante.

El danzante deriva su sentir motórico precisamente de la estructura rítmica, cuyos elementos-célula tiende a articular en sus movimientos básicos, pudiendo los ritmos estar organizados de manera lineal o multilineal.

Cuando se ejecutan danza y música, siempre van unidas, los danzantes proceden a ejecutar ciertas figuras básicas claramente determinadas por la estructura rítmica.

Según los ritmos aditivos, varían también los movimientos de los danzantes.

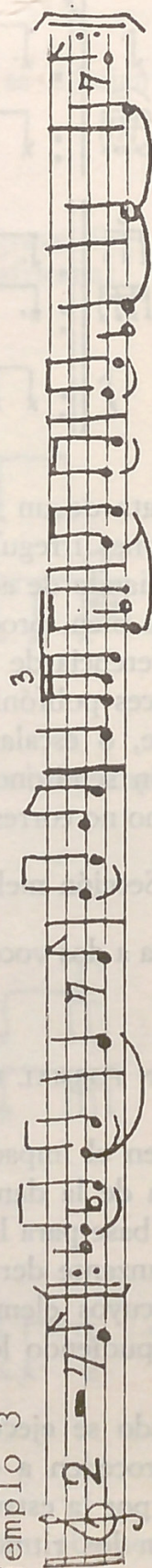


Ejemplo 1



Ejemplo 2

coro crea marco polifónico a octavas y a veces a cuartas



Ejemplo 3

CONCLUSIÓN

Hemos tratado hasta ahora el «ivanga» casi exclusivamente en un plano analítico-musical, aunque hay que tener en cuenta que hablamos de una unión danza-música con representaciones e imitaciones figurativas de animales costeros, típicos de estas latitudes.

Según fuentes todavía bastante imprecisas e incompletas, pero, por vez primera, fidedignas, aun cuando escasas, esta danza en su género no es comparable a ninguna europea, puesto que las segundas carecen del «estado de trance». El «ivanga» es de honda raigambre en el pueblo.

En el «ivanga» los elementos típicos de la danza y la música africanas están sumamente presentes, como ya se ha dicho, el ritmo fuerte, los tambores, el trance de las danzantes, etc.

Hay que resaltar, no obstante, que a diferencia de bailes europeos muy populares, aquí nos enfrentamos con una danza de índole evidentemente mágica, es decir, con una danza iniciática.

También el margen de improvisación es más amplio y resulta, por la predisposición de los africanos a su fuerte sentido rítmico, un hecho mucho más natural.

Como otras danzas antiguas, cuyo origen data de siglos atrás, figura el «ivanga» en la lista de los que tienden a desaparecer, al menos en su forma original y, por tanto, cabe el gran afán de conservarlo.

En el siglo XIX estaba a punto de extinguirse, pero gracias a algunas mujeres que continuaron danzando, revivió masivamente, siendo entonces cuando se originaron muchas formas diversas del mismo.

Hoy día pervive en su forma original y antigua como rara gema entre las danzas africanas más representativas. Y es justamente la existencia de varias formas modernizadas lo que demuestra sobremanera la gran popularidad que ha de atribuirse a esta danza.

Surgiendo a raíz de la colonización esta mezcla, hoy día tan difícil de abarcar, de elementos puros, «oriundos», y de otros ajenos, alcanza un valor incalculable en el marco artístico, y es ciertamente fruto de una labor dura, su perseverancia y difusión.

RESUME

Ivanga est une danse féminine des peuples Ndowé de la côte du Golfe de la Guinée. Cette Ivanga-ci, qui s'appelle «Asellangongue» —heureux— est propre des Kombe de la Guinée Equatoriale et se célèbre toujours dans des cérémonies heureuses.

Cette dans représente un élément identificateur culturel, une forme d'expression qui prend ses racines dans le contexte du mythe d'origine ndowé, qui se reconnaît par les éléments communs et sa communication.

La source de la danse se trouve chez les Ichogo du Gabon mais le langage rituel s'est conservé malgré le voyage depuis le sud, ainsi que son ordre d'expression, que nous présentons de la façon suivante:

- l'«Akaga», la danseuse qui dirige;
- l'«Ukongo», la deuxième danseuse;
- «Mekumba», sont les autres danseuses, et
- «Sodje a Uolo», qui s'occupe du groupe de danseuses.

Ce sont les danseuses qui donnent au tambour son rythme et qui dirigent tout le développement de la cérémonie. Chacun des groupes de l'Ivanga s'identifie à travers les éléments symboliques qu'il possède: la danse a lieu dans un «patio», quelque part où regnent des forces positives dans le village et d'autre part, a toujours lieu la nuit.

Éléments: «Ntombo», le bâton; «Mbata», la chaise; «Imbongui», les plumes (de la tête); «Ebingu», le panier des objets pour la danse; «Nchaga», le monde qui n'est pas le notre; «Ekopi», qui détient son importance selon la danse et ici sont des clochettes que les danseuses portent dans le dos. Au moment le plus important de la danse on fait appel aux esprits, aux êtres Maganga, pour qu'ils se rencontrent avec les gens (villageois) présents.

SUMMARY

The Ivanga is a Ndowé women's ceremonial dance from the Gulf of Guinea. This particular Ivanga, called Asellangngue, or happy, of the Kombe in Equatorial Guinea, is always held on happy occasions.

The Ivanga represents an element of Ndowé identity, and is rooted in Ndowé myths and can be recognised by its common elements.

It can be sourced amongst the Ichogo of Gabon and even the distance travelled northwards has left the language and order of the ritual unchanged, as we can see as follows:

- «Akaga», is the lead dancer;
- «Ukongo», the second dancer;
- «Mekumba», the other dancers, and
- «Sodje a Uolo», looks after the group.

It is the dancers themselves give the drum its rhythm and develop the ceremony as a whole. Each of the Ivanga groups possesses its own identifying elements and symbols. The dance takes place in a «patio», somewhere in the village with positive forces, and always takes place at night.

Elements: «Ntombo», a stick; «Mbata», a chair; «Imbongui», headfeathers; «Ebingu», a basket with the dance objects; «Nchaga», a different world to ours; «Ekopi», which vary according to each dance, are little bells which the dancers wear in their backs. The spirits or beings —«Maganga»— are called upon at the height of the dance to meet with the people and villagers.