


ANALES 6

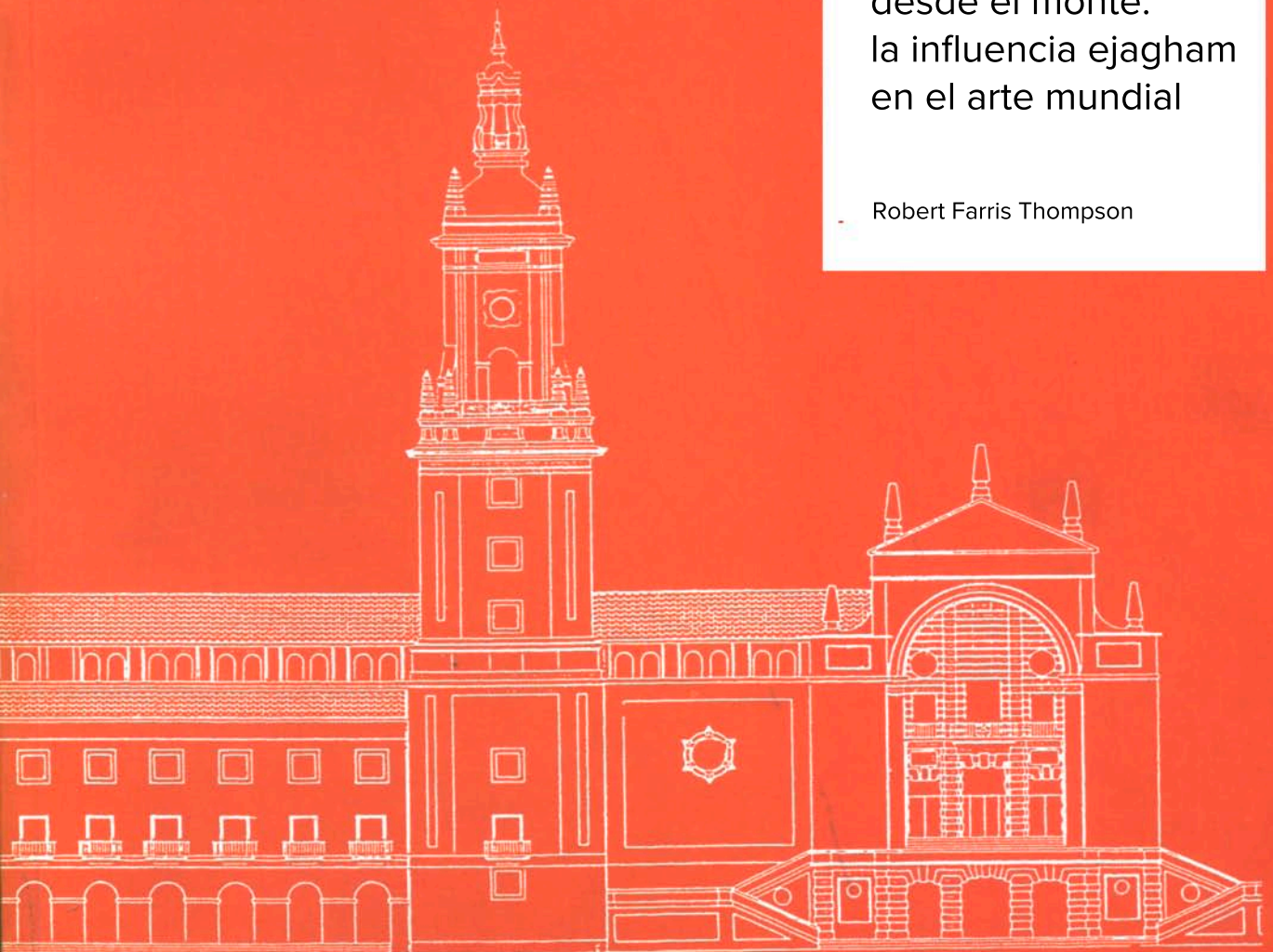
MUSEO DE  AMÉRICA

1998

Artículo

Tres flechas
desde el monte:
la influencia ejagham
en el arte mundial

Robert Farris Thompson



Tres flechas desde el monte: La influencia ejagham en el arte mundial

*Ay, lad, and I have seen those factories,
Gambia, Rio Pongo, Calabar,
Have watched the artful mongos baiting traps
Of war, Wherein the victor and the vanquished
were caught as prizes for our barracoons.*
(Robert Hayden, *Middle Passage*, 1975: 120)

Enewe afokando Ndibó Muna Ekue?
¿Quién dio poder al cuero, para atraer el Espíritu?
(Lydia Cabrera, *La Sociedad Secreta Abakuá*: 1959: 89).

I. INTRODUCCIÓN

El arte ejagham, del Camerún occidental y Nigeria oriental, tiene un gran impacto mundial. Primero porque hay rasgos visuales compartidos por los ejagham y algunas culturas importantes del sur, como la Kongo, originadas por la migración bantú. Esto es interesante porque la migración bantú comenzó en la comarca en la que residían los ejagham en esa época.

En segundo lugar porque los ejagham, debido a la intensidad de sus artes visuales, tuvieron una gran influencia sobre sus vecinos inmediatos. Así, el arte asociado con su famosa sociedad del leopardo, *ngbe* (conocida también en lengua efik, como *ekpe*) siguió triunfalmente la difusión de dicha sociedad por territorio ibibio, igbo, efik y efut, al sur de ejagham en Nigeria, y entre los banyang y otros grupos étnicos por el este, en Camerún. Desde 1400 d. C., los ejagham realizaron una serie secundaria de migraciones, desde el corazón norteño de su tierra de origen hacia el sur (Onor, 1994: 65), y llegaron la boca del Río de la Cruz hace más o menos cinco siglos, según una leyenda que compartió conmigo el rey de los ejagham de Calabar (Ndidem, comunicación personal, 1972). Allí son conocidos como Qua y residen en un barrio de Calabar que se llama Big Qua Town. El nombre propio de este grupo sureño de los Ejagham es *abakpa* y esta misma palabra, criollizada como *abakuá*, denominó la continuidad afrocubana de la sociedad de leopardo.

En tercer lugar por la proximidad de los ejagham y sus vecinos al conocido puerto negrero de Calabar. En efecto, todos sintieron los efectos de la nefasta *Trata*, de forma que durante la primera mitad del siglo XIX miles y miles de ejagham y de miembros de culturas parcialmente ejaghamizadas por la difusión de la sociedad *ngbe*, como los efik y los efut, fueron capturados, llevados a América por la fuerza a través del océano Atlántico, y allí vendidos como esclavos. La mayoría de esos cautivos ejagham, efik y efut llegaron encadenados a tres puertos azucareros de Cuba: La Habana, Matanzas, y Cárdenas, donde les esperaban agentes de los dueños de las plantaciones de azúcar. Otros iban a trabajar a los muelles, fábricas de tabaco o a las casas de las ciudades.

Será esta tercera corriente de influencia artística, la de Calabar a Cuba, a la que daré énfasis en este artículo, valiéndome además de ciertas piezas afrocubanas *abakuás* halladas en un museo de Madrid y otro de Vila Nova i La Geltrú, para demostrar su clara influencia ejagham.

Los tres viajes del arte ejagham, el de la migración bantú, el de la difusión local, y el del tráfico transatlántico negrero, explican las “tres flechas” del título de este artículo. “El monte” se refiere al interior de tierra ejagham.

II. EL ARTE EJAGHAM Y LA MIGRACIÓN BANTÚ

Las excavaciones del arqueólogo nigeriano Ekpo Eyo revelaron que los famosos *atal*, monolitos ejagham grabados en basalto representando jefes importantes de antepasados [Figura 1], datan por radiocarbono de alrededor del 200 d.C. (Adah, 1988: 31-81). Las implicaciones culturales de este hallazgo fueron comprendidas casi inmediatamente por los investigadores especializados en la civilización ejagham. Escuchemos la reacción del historiador Ejagham, Sandy Ojang Onor (1994:56):

“[Examine] the question of Ejagham origins against the backdrop of the controversy on the cradle of the Bantu.. with a view to showing that the Ejagham civilization could have well been the nucleus, or at least, one of the nuclei of the Bantu civilizations. The area of modern day Ikom Local Government [northwestern Ejagham] falls within the Nigerian/Cameroon border area which is largely acclaimed by scholars as the most probable cradle of the Bantu;

Secondly, the Ejagham language is a true Bantu language. These facts, coupled with the understanding that the presence of the monoliths speak of the antiquity of Ejagham habitation in the area buttressed our point. Furthermore, since the knowledge of iron-working and the possession of agricultural techniques were a part of the Ejagham civilization, the relationship between the early Ejagham and Bantu civilizations became even more obvious because these factors are accepted as the greatest stimulants of Bantu expansion”.



FIGURA 1: *NKISI NKONDI*, KONGO, XIXA. COLECCIÓN: INSTITUTE OF ARTS, DETROIT. FOTÓGRAFO: R.F. THOMPSON



FIGURA 2: ATAL, IMAGEN EJAGHAM, 200 d.C. COLECCIÓN: MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. FOTÓGRAFO: R.F. THOMPSON

A esto, en términos de la historia del arte, se puede agregar que es posible que los *atal*, así como otros estilos antiguos ejagham, nos den un fondo de motivos artísticos que empezaron a difundirse hacia el sur, en esa época remota, con la migración bantú. Esas líneas de difusión artística salieron teóricamente de tierra ejagham y comarcas contiguas, y se desplazaron al sur, guardadas en la memoria visual de la gente que migraba. El comienzo de la migración remonta más o menos a la misma época de los *atal* (200 d.C.). Esto nos invita a comparar un ejemplo de dicho estilo ejagham, con un arte bantú importante del sur, la tradición konga.

Así, vamos a estudiar el famoso ademán kongo de reto atlético, *pakalala* [en jarras]. Este ademán se asocia frecuentemente con las famosas “figuras de clavos” kongas, *nkisi nkondi* [Figura 1]. Parar en jarras simboliza en este contexto disposición a luchar, para la aldea de manera espiritual, contra cualquier fuerza sobrenatural negativa (Thompson: 1985). Comparando el *nkisi nkondi* en posición *pakalala* con el *atal* ejagham antiguo, se revela una versión más antigua del mismo ademán, bien estilizada [Figura 2]. Parando siempre en jarras, el *atal* desafía a cualquier enemigo del pueblo, como un luchador frente al adversario.

Además de esto, hay en la región Calabar ciertos “palitos de palabra” [*palaver sticks*], en los que se insertaban cuñas de madera como emblemas mnemónicos para documentar argumentos o promesas importantes, pudiéndose ver un ejemplo de ellos en la colección africanista del Museo Etnológico de Berlín [Figura 3]. La idea, de documentar promesas, problemas, decisiones legales con inserciones diferentes de madera, está vinculado con los procedimientos del *nkisi nkondi* kongo [Figura 1]. Cada vez que el sacerdote responsable de este *nkisi*, el *nganga nkondi*, “ata” materialmente una promesa u otra decisión legal al cuerpo del *nkondi*, hace la

pregunta siguiente ¿*koma?*

[¿Debo clavar?], y si los clientes están de acuerdo gritan, *koma!*

[clávalo pues!], y entonces el *nganga* agrega un clavo u hoja de metal a la imagen,

(Fu-Kiau, comunicación personal, 1998 y MacGaffey, 1986: 157-60).

En ambos contextos, ejagham y kongo, una inserción de madera o metal, sirve como escultura material para conservar viva la memoria de alguna decisión grande e importante.

Pasemos ahora del habla a su opuesto, el silencio. Los ejagham y los baKongo comparten un modo singular de simbolizar el silencio visualmente. Entre los ejagham de la ciudad de Calabar, conocidos allí como Qua, hay un representante ritual de la sociedad del leopardo que se llama *ike*. Su indumentaria, fascinante y propia de él, incluye ricas cuerdas de perlas abigarradas sobre el pecho desnudo, y un sombrero grande y brillantemente adornado con telas y plumas [Figura 4]. *Ike* ronda las calles, de parte del espíritu noble oculto en el tambor *ngbe*, el tambor de los tribunales y corazón ritual de la sociedad (Ndidem: 1972, ibid). *Ngbe* equivale a “leopardo”, emblema supremo de la nobleza ejagham.

Según la tradición, *ike* no puede hablar cuando sale por las calles. Sólo *Ngbe* tiene esa prerrogativa. De conformidad con ello *ike* lleva una pluma roja entre los labios. Esto sella, simbólicamente, la boca. Al comparar esta manera ejagham de simbolizar el silencio con los kongo, encontramos varias

figuras-*nkisi*, que simbolizan discreción, precisamente con inserciones de tela roja en la boca. Estas telas rojas sellan la boca de la figura. En el terreno de figuras-*nkisi*, una promesa solemne de silencio también se puede subrayar, visualmente, con tela roja representada en medio de la madera, que el *nkisi* agarra con las manos y pone en la boca [Figura 5].

En resumen, en el estado actual de las evidencias podemos hablar, al menos teóricamente, de posibles influencias del arte antiguo ejagham sobre las culturas bantúes al sur de su territorio, y en particular sobre la civilización urbana kongo. Cuando Ekpo Eyo, Sandy Onor y otros investigadores completen su trabajo tendremos mejor delineada la trayectoria de esta primera flecha del monte ejagham.

III. LA ROMA DEL RÍO DE LA CRUZ: LA SUPREMACÍA RITUAL EJAGHAM

En *African Art In Motion* se discute sobre el prestigio del arte y cultura ejagham entre sus vecinos (Thompson: 1974). Los Ejagham artísticamente dominan el Río de la Cruz, desde su origen en la confluencia de los ríos Mainyu y Bali, en el Camerún occidental, hasta su desembocadura, cerca de Calabar. Algunas culturas vecinas creen que los ejagham aprendieron en selvas “muy serias” los secretos de medicina hierbal y extraordinarias habilidades artísticas. Los Mbembe, por ejemplo, que viven río abajo, valoran su proeza ritual y “nuevos cultos repentinamente se diseminan desde la región de los Ejagham rumbo al territorio Mbembe” (Thompson, 1974) Asimismo, otra cultura fluvial, los Yakö, están orgullosos de haber comprado los derechos de celebrar la sociedad del leopardo porque “el origen ejagham del culto da poder, ya que los ejagham tienen reputación de ser dueños de poderes espirituales extraordinarios, e incluso de controlar los fantasmas más poderosos” (Thompson, 1974).

El autor de este artículo nunca se olvidará de un incidente ocurrido al cruzar la frontera cultural que divide el territorio de los banyang del de los ejagham, en el Camerún, durante la primavera de 1972. De repente un amigo banyang saltó de mi automóvil parado y se apresuró colina abajo hacia el río, volviendo media hora más tarde con ristras de hierbas frescas, que había recolectado en la ribera del río. Hice una pregunta obvia y contestó, en voz baja, “son hierbas, tienen poder, siempre hay que protegerse cuando se entra en tierra ejagham”.

No hay un ejemplo mayor del prestigio ritual de los ejagham, que el de la sociedad del leopardo. Esta sociedad de gobierno tradicional y festejo se llama *ngbe*. El hecho de que casi todas las civilizaciones del Río de la Cruz, desde los banyang hasta los efut en Calabar, compraran los derechos del culto y lo cultiven entusiásticamente con sus tambores, coreografía, e indumentarias a la ejagham, explica en parte la cantidad de movimiento e ímpetu de la misma tradición cuando se restableció en Cuba, por los negros de ascendencia del Río de la Cruz, durante la primera mitad del siglo XIX.

No importaba el origen étnico del esclavo del Calabar, ya fuera igbo, oron, efik o efut, conocía *Ngbe*. Los iniciados sabían continuar su religión, si bien en secreto.

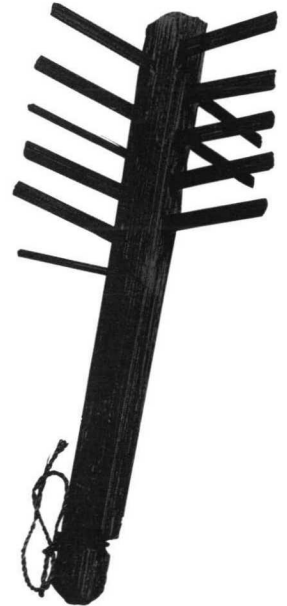


FIGURA 3: *NKISI NKONDI*, KONGO, XIXA. COLECCIÓN: INSTITUTE OF ARTS, DETROIT. FOTÓGRAFO: R.F. THOMPSON

Alejo Carpentier, el musicólogo y novelista cubano, pasó por razones políticas un tiempo en la cárcel de La Habana en torno a 1920. Ahí miembros del *abakuá* le revelaron como practicaban ocultamente su religión “en tiempo de España” –la época colonial– y más tarde, bajo condiciones de persecución anti-africana, durante la presidencia de Menocal. Utilizaron sombreros de jipijapa como tambores mudos –“enmascarados”– e imágenes infantiles o muñecos, como substitutos de esculturas africanizantes. Así, cuando por un casual sufrían una visita repentina de la policía, los agentes solo veían un muñeco y hombres sentados respetuosamente con sombreros de jipijapa en las manos. Pero cuando salían los policías, los ritmos *abakúas* se sumaban en los sombreros, golpeados levemente, y los cantos medio susurrados surgían otra vez (Carpentier, comunicación personal, 1979).

Bien se puede imaginar que en los mismos barcos negreros durante el horrible viaje de Calabar a Cuba, los machos de *ngbe*, desafiando su destino, luchaban verbalmente, debajo de la cubierta para mantener la moral de sus hermanos: “hombre, aguántalo, aguántalo, vamos a sobrevivir, desafía *mbakara* [al blanquito], vamos a sobrevivir”.

IV. ABAKUÁ: UN NGBE CRIOLLO EN LAS PROVINCIAS DE MATANZAS Y LA HABANA

Y muchos sobrevivieron al holocausto marino. Además, con el ímpetu de su valentía y machismo establecieron en 1836, en la isla de Cuba, la única sociedad secreta africana de América, en Regla, a un lado de la bahía de La Habana. El hecho de que esta fundación “estaba autorizada por los efut” –los efut criollos de Cuba– implica que la sociedad a lo mejor estaba floreciendo clandestinamente aún antes, entre hombres efut. Esta fuerte transmisión estaba basada sobre el orgullo, la confianza cultural, y el entendimiento ritual de los diversos oriundos del Río de la Cruz.

Nada impresiona más a un hombre, que otro hombre que no tiene miedo. Así, paulatinamente fueron atraídos al mundo “requetemacho” del *Abakuá*, criollos kongos y yoruba y más tarde, hasta gallegos, castellanos y andaluces.

En el proceso de criollización, los siete grados de *ngbe* en el Río de la Cruz se simplificaron a dos en Cuba (Thompson, 1983). La imposibilidad de encontrar la corteza de árbol *nkarika ekpo*, con la que se hacían las famosas indumentarias de los mensajeros de *Ngbe* en Calabar (Ekpo, 1978: 73), era un reto que los *abakuá* supieron superar. De manera ingeniosa se valieron de substitutos materiales, como un género de algodón, “muletón”, decorado con rayas y cuadrados que podían admirablemente mantener viva la idea de las manchas del felino supremo.

Abakuá también sirvió, en el siglo pasado, como un sindicato informal para los *ekobios*, los miembros iniciados. Si alguien era miembro de tal o cual potencia –*isún efó* en Pogolotti por ejemplo– tenía un contacto *abakuá* en cierto muelle o en cierta compañía que podría garantizarle trabajo.

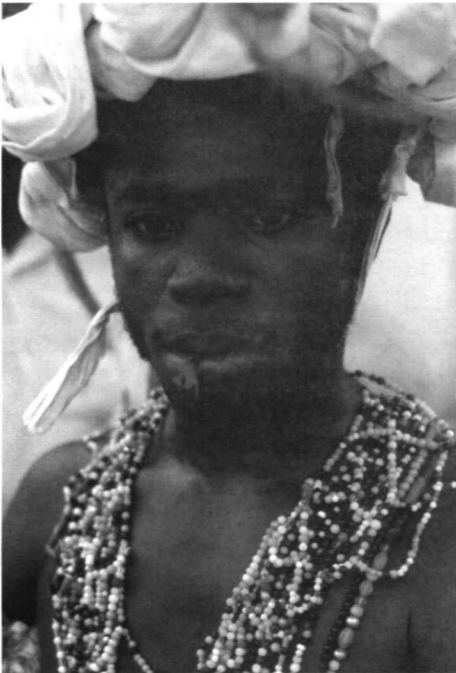


FIGURA 4: DETALLE DE *IKE*, SOCIEDAD DEL LEOPARDO, QUA, CALABAR, 1978. FOTOGRAFO: R.F THOMPSON.

Así, había un pequeño nivel de seguridad con el que los hermanos podían contribuir generosamente a mantener viva y fuerte la esencia material de *ngbe*, ya denominado *abakuá* en Cuba. El corazón de lo que sobrevive incluye: La voz [*Uyo*], por ejemplo el tambor secreto y sagrado, *ekue*; la voz de los cuatro tambores públicos y secundarios, *binkomé*, *kuchi-yeremá*, *obi-apa*, y *bonkó-enchemiyá* [León, 1952]; varios bastones de mando, *itones* y la indumentaria *efomiremo*, de los representantes mudos de La Voz, cuyas telas de muletón se referían sutilmente a la piel manchada del rey de la selva, el leopardo, cuyo bramido intimidante surgía del tambor sagrado.

De todas maneras, de este fuerte crisol, cultura ejagham cambiada pero orgullosamente intacta, surgieron expresiones artísticas de sello “carabalí” en el arte popular de Cuba.

V. DE LA CALAVERA-ESCULTURA EJAGHAM AL CRANEÓFONO ABAKUÁ: VÍNCULOS DE TERROR MUNDIAL

Los ejagham son, como hemos visto, una raza fuerte y valiente. En la aldea de Akparabong hay esculturas *etun ejagham*, que se llaman *osaramid* [“desairar peligro”], hechas en honor de hombres que no tienen miedo de nada. No obstante, hombres de tal mentalidad guerrera tienen que ser especialmente controlados por leyes y sanciones. De acuerdo con esto, los artistas ejagham han vuelto a ser expertos en intimidación visual. Ellos supieron mezclar el terror moral con los ancestros, el respeto por los antepasados.

Esto se hace obvio cuando se estudia una gorra-máscara, del tipo llamado localmente *nkuambuk*, [“la cara de autoridad”], que fue fotografiada por el investigador inglés Kenneth Murray en 1948, en tierra etun ejagham, en el área de Ikom, Nigeria. [Figura 6]. Data quizás del primer cuarto de este siglo (cf. Nicklin, 1979:56). Según información recogida de forma oral en el campo en Akparabong, esta poderosa máscara sólo aparece “para identificar el hecho de que un hombre muy importante acaba de morir” (Asinga Odo, 1978).

Alusiones al leopardo, como soberano intimidante de la selva, simbolizan a la vez las severas sanciones morales que controlaba el mismo jefe muerto. Estas alusiones aquí son extraordinarias: el líder muerto lleva una gorra hecha de piel de felino adornada con garras del mismo animal, doblemente intimidante. Dientes espeluznantes surgen de la boca y los ojos, desorbitados, sugieren el espíritu.

Pero lo más espectral es el hecho de que estamos viendo la calavera real de un hombre, un cráneo transformado en una obra maestra de terror moral. Asinga Odo (ibid) explica el efecto: “tu ves esta calavera viniendo, tu sabes que si has hecho cualquier cosa mala, estás en peligro –las autoridades [*minen okwa*] podrían matarte. Verás tu propia calavera celebrada en las calles, como *nkwa mbuk*. *Nkwa mbuk* equivale a la “la imagen del gobierno”, la imagen que encuentra tu consciencia, cara a cara”. Asinga Odo, que tenía un profundo conocimiento de las máscaras *etun ejagham* de la primera mitad de este siglo, agregó que hay



FIGURA 5: *NKISI LUMWENO*, KONGO, SIGLO XIX. MUSEO DE ETNOGRÁFICO DE ANTWERP. FOTÓGRAFO: R.F. THOMPSON



FIGURA 6: IMAGEN ETUN EJAGHAM: NKWA MBUK (CARA DEL GOBIERNO), 1948. FOTO: KENNETH C. MURRAY.

otro tipo de *nkwa mbuk*, una calavera-máscara con púas [*basem*] de puerco espín, montadas en tres cuernos de tela fijados al cráneo. Esto demuestra “como está pensado el pueblo de Akparabong –al igual que el puerco espín dispara púas cuando ve peligro-, esto quiere decir que no dejamos pasar enemigos aquí. Disparamos al primer signo de peligro”.

La compleja idea ejagham de la calavera humana, objeto honorífico funerario pero también arma espiritual del gobierno tradicional contra todo lo malo, apareció intacta en el arte *abakuá* de Cuba. Entre los *abakuá* de La Habana surgió un tambor-cráneo, llamado *bakrí-ñankue*. (Cabrera, 1959: 291-293) [Figura 7]. Según Cabrera, *Bakrí* quiere decir “cráneo” pero no especifica de que lengua del Río de la Cruz se deriva. Sin embargo, sí se sabe la derivación de *ñankue* que viene de la palabra efik *Nyankpe*, nombre de uno de los grados de la sociedad *ekpe* en Calabar. (Goldie, 1862: 239). Así *bakirí ñankue* se puede glosar como “calavera de muerto distinguido e iniciado”. En su estado esquelético se vuelve símbolo obvio de luto. Se usa para “llorar” miembros muertos importantes del *abakuá*, al igual que el *nkuambuk* aparecía en los funerales de un jefe local.

Se activa, como un instrumento de percusión, poniendo piel –originalmente humana– sobre un agujero creado en la cima del cráneo. Según Tankewo, uno de los amigos *abakuás* de Lydia Cabrera, “el sonido sale por los ojos y por la boca del cráneo. ¡Es sublime!” (Cabrera, 1959: 293). Hay una resonancia de ancestros al tocar *bakrí*, porque no sólo despide con honor a un miembro importante recién muerto, en el día del viaje definitivo, sino también se honra doblemente al espíritu del miembro de origen, cuya calavera se volvió tambor-craneófono.

Bakrí no ha perdido ningún elemento de intimidación moral que irradia la calavera como obra de arte en tierra de Ejagham: Claro que en manos de *Nasakó* (un poderoso sacerdote *abakuá*) esa cabeza (el *bakti*) le servía además para castigar (mágicamente) con la muerte, a los que señalaba la enemistad de algún cliente.

El *bakrí ñankue* ilustrado viene del museo de Guanabacoa. Lleva su piel de tambor de manera elegante, casi como una corona de cuero. Ha perdido las cuñas de tensión características del tambor ejagham y se exhibe colgado, sin sus tres patas de tibia humana tradicionales. El cráneo-leopardo de Ejagham se relaciona con ese craneófono *abakuá*. En ambas expresiones, sanción, terror moral, y ancestros, se ven exquisitamente concretizadas.



FIGURA 7: BAKRÍ ÑANKUE (CALAVERA DEL DISTINGUIDO) SIGLO XIX-XX. MUSEO DE GUANABACOA, CUBA. FOTO: R.F. THOMPSON.

VI. CUBA DESCIFRA EL PROBLEMA EJAGHAM: ¿PORQUÉ CUBREN MÁSCARAS CON PIEL?

La existencia de calaveras en el río de la Cruz, parcial o enteramente cubiertas de piel, ha inspirado una hipótesis según la cual, las actuales máscaras-gorras ejagham, cubiertas de piel, se derivaban del uso original de cabezas humanas como trofeos guerreros. (cf. Nicklin: 1979:56). Esta versión, sin embargo, toma en consideración sólo el cráneo, no la piel. Puede ser que las calaveras fueran utilizadas como manifestaciones obvias de la proeza de los *osaramid*, los valientes guerreros. No obstante, esta visión no explica “porqué” la piel está agregada a la calavera e incluso a esculturas de madera en ejagham. No es el terror en sí, sino el poder de matar enemigos y criminales, prerrogativa de los jefes tradicionales, lo que se comunica aquí según el jefe Osak Ndoma y Asinja Odo de Akparabong. Se refiere a un terror elaborado, para extender una guerra constante contra las fuerzas enemigas de la civilización. Terror disuasivo, que ilumina ambas tradiciones, la *akuá mbuk* y la *bakrí ñankue*.

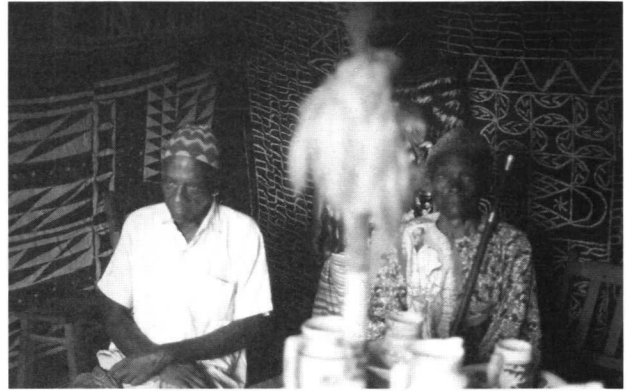


FIGURA 8: MIEMBROS DE *NGBE* CON EL BASTÓN CEREMONIAL *MONYO*. AKRIBA, CAMERÚN. ENERO DE 1972. FOTO: R.F. THOMPSON.

En estos dos objetos ya mencionados, es al muerto mismo a quien se hace hablar, visualmente en el caso ejagham y acústicamente en el *abakuá*. En el curso del tiempo se ha perfeccionado el simbolismo visual, utilizando la piel de un hombre o cuero de animal, para profundizar la belleza e impacto de la figura conmemorada, o la sonoridad del tambor afrocubano.

Pero otro sentido aparece dentro de esta importante técnica de plasmar con piel, tan asociado con el genio ejagham, y es el siguiente: control de gobierno extendido por control del “espíritu” del antecesor, cautivo en su piel, a favor de sus descendientes.

Por ejemplo, en la tierra ejagham cuando se corona un jefe o cuando llega una máscara ancestral a la plaza mayor de una aldea, hay que sentarlo sobre pieles de animales importantes y feroces, como la piel del felino. Esto simboliza el poder del jefe o de la máscara, de superar cualquier amenaza al orden social. Cuando se corona al rey de los Qua, este tiene que caminar sobre pieles de animales feroces puestas en la tierra, con el mismo simbolismo (Ndidem, *ibid*). Camina como leopardo y controla hombres feroces y difíciles. Y tierra a dentro, cerca de Mamfe, miembros de la sociedad del leopardo me mostraron en 1972, por medio del mimo, un signo *nisibidi*, producido al clavar a la tierra una piel de un animal peligroso, como símbolo del poder de los líderes de *ngbe* sobre espíritus de peligro y disensión.

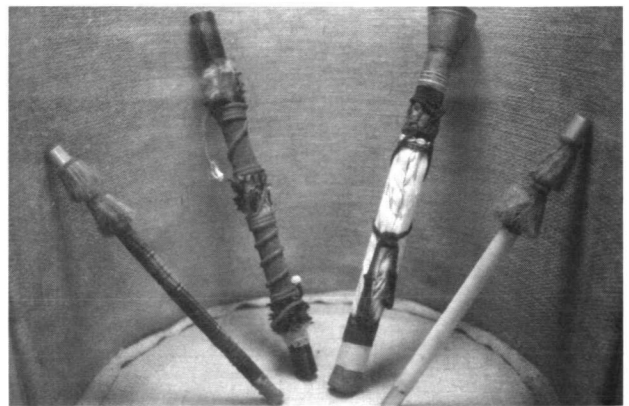


FIGURA 9: *ITONES* (BASTONES CEREMONIALES) *ABAKÚA*, SIGLO XX. MUSEO DE GUANABACOA. FOTO R.F. THOMPSON.

Ahora compararé dos *enkame* (dichos rituales) de los *abakuá* de Cuba:

Enewe afokando Ndibó Muna Ekue? (¿Quién dio poder al cuero para atraer al espíritu?) y, *Otaán buramba Ekue amanayín Nasakó Umpabio* (El sacerdote *abakuá*, *nasakó*, con el poder de su medicina y de su talismán).

En otras palabras, la tierra se usa entre los bakongo para atraer el espíritu al *nkisi*, porque tierra y muerto son considerados espiritualmente sinónimos, así la piel es el medio ejagham espíritu atrayente. La piel que cubre la representación del difunto, no sólo profundiza el honor que se le rinde con la belleza estética del efecto realista. Al contrario, la piel fijada atrae y controla el espíritu, exactamente como los miembros del *ngbe* actúan en mimo para ejercer control sobre el peligro, aparentando clavar una piel de animal feroz en la tierra.



FIGURA 10: *NGBE NKANDA*. ALDEA DE NDEBAYA, EKWE EJAGHAM, 1969. FOTO: R.F. THOMPSON.

Abakuá nos ayuda pues a descifrar, lo que yace en misterio en el Río de la Cruz.

Para reforzar este punto, aludimos al hecho de que en el Río de la Cruz no se puede hablar a la Voz en *ngbe*, si no se tiene el derecho de agarrar el bastón sagrado, el *monyó*, que esta cubierto de piel de felino y adornado con fibras de rafia (Figura 8), exactamente igual que un mensajero *ngbe*, del espíritu del tambor (Figura 10). Estas pieles le dan al *monyó* su poder, y la capacidad de hablar con y controlar el espíritu supremo de *ngbe*. Nuestro ejemplo fue fotografiado en enero de 1972, en la aldea Akriba del Camerún, en una habitación preparada para una ceremonia de la sociedad del leopardo ejagham.

El bastón recubierto de piel, que otorga a su dueño el derecho de hablar con la Voz, continua intacto en *abakuá*. Póngase como ejemplo una serie de *itones*, bastones de mando *abakuá*, de la colección exhibida en el Museo de Guanabacoa de Cuba (Figura 9), que están recubiertos de varias pieles. Uno al menos tiene “crin de león” hechas con fibras, y es semejante al *monyó* ilustrado enfrente de los jefes de *ngbe* en Akriba. En el proceso, los *itones* se han vuelto una prolongación afrocubana, aunque abstracta y reducida, del arte cubierto de piel de ejagham.

VII. TRANSFORMACIÓN DEL *IDEM EKPE* DE CALABAR EN *ÍREME AFROCUBANO*

La transformación de la indumentaria del mensajero de la Voz de *ngbe*, el *idem* de Calabar, en el *efomíremo* o indumentaria del mismo mensajero en Cuba, ejerce una fascinación sutil. Además de sustituir los trajes hechos de cuerdas de corteza del árbol *nkarika ekpo* por los de tela, los sastres *abakuá* utilizaron también fibras de escoba, en vez de rafia, en ciertos casos. Añadieron estos toques de poder silvestre no sólo a los tobillos y las muñecas, como en Ejagham, sino también a los codos y rodillas. El procedimiento afrocubano establece un matiz para diferenciar la tradición original de la criolla (cf. Figura 10 con figura 11). En ejagham, las partes confeccionadas con rafia (*nki*) están pintadas con signos de escritura (*nsibidi*), pero no así en Cuba.

En la mano izquierda el *okum ngbe* lleva un manojo de hierbas *efun-nfan* (*newbouldia laevis*) colectivamente llamado *afungbe* (Lieb y Romano:1984:54). El *ireme* afro cubano sustituye fibras de escoba por el *afungbe*. El mensajero de *ngbe* lleva en la mano derecha un látigo, mientras que su correspondiente afro cubano lleva simplemente un bastón, llamado como hemos visto *itón*.

La espalda del *okum* se protege con un círculo de tela y frecuentemente adornado de espejos. Este elemento se llama *ife*. El *ife* está transformado en una especie de sombrero, algo semejante a un sombrero de cardenal católico, en el caso *abakuá*.

Sin embargo, si los cambios materiales separan el *idem* de Calabar del *ireme* de matanzas o La Habana, ambos se unen en el nivel del mimo competitivo. En ambos lados del Atlántico los iniciados gozan de batallas de erudición “disparando”, además tras además, al rival, hasta que alguien “dispara” un signo que el otro no entiende y gana.

“Topando pectorales”, signo *Ngbe/Abakuá* de hermandad, es uno de los ademanes que he visto tanto en Pogolotti en Cuba, como en Ndebaya en tierra *ejagham*. Estamos, con estos signos paralelos, en presencia de una de las máximas expresiones de cultura *ejagham* atlántica.



FIGURA 11: ÍREMES ABAKÚAS, SIGLO XX. MUSEO CASA DE AFRICA, LA HABANA. FOTO: R.F. THOMPSON.

VIII. UN ÍREME RECIEN DESCUBIERTO EN EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID

Recientemente se encontró en las salas de reserva del Museo de América un *efomiremo*, un traje de *ireme abakuá*, sin identificar como tal [Figura 12]. No obstante, según documentación antigua del museo es de “un *monia* o jefe *abakuá*” (Verde, comunicación personal, 1998). La indumentaria es de un tejido de algodón, que en España se llama “muletón”, con diseños de rayas y cuadros marrones. Consta que los sastres *abakúas* de Cuba escogieron deliberadamente este género de tela para mantener el símbolo antiguo del poder del leopardo. El diseño “tablero de damas” fue una expresión ingeniosa de la piel con manchas del felino.

La máscara *insún* es un capirote de muletón y tiene dos perforaciones para los ojos. Pero siendo un mensajero mudo, como *ike* en Calabar, sólo habla por además y por tanto no tiene boca. En la punta del capirote



FIGURA 12: ÍREME ABAKÚA, SIGLO XIX. MUSEO DE AMÉRICA, N° INV. 15.301. FOTÓGRAFO: JOAQUÍN OTERO.

este *íreme* lleva un cuerno que probablemente simboliza la cola del pez-primordial, *Tanzae*. Este pez milagroso contenía el espíritu de un rey ejagham y fue descubierto por una princesa efut, llamada *Sikán*, en la ribera del río Odán en el Camerún, cuando vio la luz la religión *abakuá* (Cabrera, *ibed.*). Este *efomiremo*, donado al Museo por D. José Emilio Santos, un ex-gobernador de la isla de Cuba, constituye un precioso documento del arte *abakuá* de la segunda mitad del siglo XIX.

IX. EKUE Y BONKO EN VILA NOVA I LA GELTRÚ (BARCELONA)

La España catalana parlante encierra uno de los pocos sitios, por ejemplo Calella, cerca de Gerona, donde todavía se toca y baila la habanera, un baile de salón afrocubano del siglo XIX. Es apropiado mencionar la presencia de la habanera cubana en la Cataluña actual porque allí también se esconden, en las colecciones de reserva de un museo, dos importantes instrumentos de percusión *abakuá* de Cuba.

El Museo Balaguer de Vila Nova i La Geltrú, guarda en sus almacenes dos finos tambores *abakuá* [Figura 13] de los que no hay documentación. Se podría decir, de forma provisional, que se remontan al último cuarto del siglo pasado, i.e. 1875-1900.

Uno de los instrumentos es sin duda alguna, por su perfil y morfología, un tambor *ekue*, el tambor supremo del rito *abakuá*, cuyo terrible bramido inspira respeto y se acompaña de justicia. Le faltan a este

ekue las cuatro cuñas parietales (Ortiz: 1955:445-447), para la tensión de su parche, pero a parte de esto está en buenas condiciones. Tiene muestras de haber presenciado ceremonias de iniciación. En una de sus cuatro patas hay huellas, ahora casi borradas, de un signo jeroglífico *abakuá*, un *ereniyó* o *anaforuana*, escrito con tiza amarilla (*ngomo saroroko*). El color es significativo. Un tambor publicado por Ortiz (1955: fig. 443) tiene en una de sus patas el *anaforuana* amarillo de un oficiante llamado *Iyamba*. El amarillo, en clave *abakuá*, es el color de la vida y se usa durante las iniciaciones para subrayar que el neófito pasa ya a una nueva vida. En contraste la tiza blanca (*engomo sa*) aparece en los funerales de un miembro, ya que el blanco simboliza la muerte.



FIGURA 13: *BONKA* (IZDA.) Y *EKME* (DCHA.). TAMBORES *ABAKUÁS* XIXC. MUSEO BALAGUER, VILANOVA I LA GELTRÚ. FOTO: R.F. THOMPSON.

Otro tambor muestra una innovación formal. Su constructor afrocubano mezcló la estructura del tambor *ekue*, que tiene patas, con el perfil largo del tambor *bonkó-echimiya*, que es el tambor más grande del juego público de cuatro tambores *abakuá*. Se escuchan en el patio durante los festivales (*plantes*) *abakuá* en contraste con el *ekue*, que sólo se percibe acústicamente, permaneciendo oculto detrás de una cortina en el cuarto sagrado de *fambá*. Al ponerle patas a este *bonko-echimiya* el constructor intento fortalecer una expresión publica con secretas referencias sagradas.

No es imposible que en España, e incluso en Ceuta, se encuentren otros tambores e indumentarias *abakuá*, ya que Ortiz (1955:447) nos recuerda que “Rafael Salillas, el criminalista español, sabía que en Ceuta y algún otro presidio penal español, hubo reclusos *akakúas* procedentes de Cuba. Estos, de vez en cuando, hicieron *plantes* de potencia *abakuá* con el beneplácito interesado de las autoridades del penal, quienes no veían en las ceremonias de los *abakuá* de La Habana más que ocasión de divertimento y solaz. Salillas de hecho estudio esas escenas *abakúas* en el exilio y publicó un ensayo con fotografías en la madrileña *Revista de Legislación y Jurisprudencia*”.

X. CONCLUSIÓN

De una comparación sistemática de los elementos *abakuá* con los de los *ejagham* e incluso de las artes de mimo y coreografía, un estilo, fruto de la migración, surge en la historia del arte. Tres flechas artísticas del monte *ejagham* volaron lejos, al igual que el arte *mudejar* de España llegó a México y Lima.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADAH, B.W. y A.I.OKPOKO (1988): *Some Nigerian Peoples*. Emi Comercial, Press. Ibadam.
- BUNSEKI, Fu-Kiau (1988): Entrevista, 10 de junio, Bostón.
- CABRERA, Lydia (1959): *La Sociedad Secreta Abakuá, Narrada por Viejos Adeptos*, Ediciones C. y R. , La Habana.
- EYO, Ikwo A. (1978): "Ekpe Costume of the Cross River" *African Arts*, vol. XII, nº 3, pp 72-75, Los Angeles.
- HAYDEN, Palmer (1975): *Angle of Ascent*, Liveright, New York
- GOLDIE, Reverend Hugh (1862: *Dictionary of the Efik Language* Gregg Press Reprint, 1964, Ridgewood, New Jersey.
- LEIB, Elliot y ROMANO, Renee (1985) "Reign of the leopard: Ngbe Ritual" *African Arts*, vol. XVIII, nº 1, pp 48-57, Los Angeles
- LEÓN, Angeliers (1952): *El Paso de los Elementos por Nuestro Folklore*, Camara y León, La Habana.
- MACGAFFEY, Wyatt (1986): *Religion and Society in Central Africa*, University of Chicago Press, Chicago.
- NDIDEM of Calabar (1972): Entrevistas, agosto, Big Qua Town.
- NICKLIN, Keith (1974): "Nigerian Skin-Covered Masks", *African Arts*, vol. VII, nº 3, Los Angeles.
- (1979): "Skin-covered Masks of Cameroon" *African Arts* Vol. XII, nº 2, pp 54-59. Los Angeles.
- ODO, Asinya (1978): Entrevista, 24 de agosto, Akparabong, Nigeria.
- ORTIZ, Fernando: *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*, vol 5, Cárdenas y Cía, La Habana.
- ONOR, Sandy Ojang (1994): *The Ejagham Nation in the Cross River Region of Nigeria*, Kraft Books Limited, Ibadam.
- OTTENBERG, Simon (1985): "Leopard Society Masquerades Symbolism and Diffusion" *African Arts*, vol. XVIII, nº 2, Los Angeles.
- THOMPSON, Robert Farris (1974): *African Art in Motion*, University of California Press, Los Angeles.
- (1984): *Flash of the Spirit*, Vintage Books, New York.
- (1986): "Zinkondi: Moral Philosophy Coded in Blades and Nails" *Bulletin* 31, Musée Barbier-Mueller, Gêneve.
- VERDE, Ana (1998): Comunicación personal, Madrid.