

- Díaz Matarranz, JJ (2005): *De la trata de negros al cultivo del cacao*. Ceiba Ediciones, Vic.
- _____ (2007) *La conferencia del Gobernador Puente Basavé en 1895*. Doc. de la Colonización 14, Vic, Ceiba.
- Fernández Moreno, Nuria (2007): *Jefaturas, Reinado y Poder Colonial: Evolución De La Estructura Política De Los Bubi En La Isla De Bioko*.- See more at: <http://antropologia-online.blogspot.com/2007/10/jefaturas-reinado-y-poder-colonial.html#sthash.toxADE8A.dpuf>
- Fuentes de memoria colectiva*: información prestada por: *Milagrosa Lubá* descendiente de Lubà (Böemëriba, agosto de 2015); *José King* (anciano de Böemëriba, agosto de 2013); el memorioso *Bulebiele Mbatösula* (Rafael) de Belebú de Balachá (nieto de Mbatösula, copartícipe en la revuelta de Balachá), Sakká Muei (Basakato del Oeste, Long Street, cuyo padre fue llevado al dragado y relleno de la zona de San Carlos), Sora Mössépà y Biatyó Töttè (Ruiché, 30 de agosto 29015); Ferro Tokotobe M^a-Cristina (Bokoricho, septiembre de 2015).
- García Cantús, Lola (2008): *El comienzo de la masacre colonial del pueblo bubí*. Ceiba Ed., Vic 2008.
- _____ (2009): *El trabajo forzado bubí en la colonia española de Fernando Poo. 1891-1912*. Between Three Continents: Rethinking EG on the Fortieth Anniversary of its Independence from Spain. Hofstra University.
- Gaceta De Madrid*, Año CCXLIII, 14 de febrero de 1904, Tomo I pg. 629. Cese del Gobernador José de Ibarra y Aufrán.
- Guinea Española, La*: Año I, N° I, de 1° de abril de 1903; Año II, N° 23, 28 de febrero de 1904; Año II, N° 32, de 12 de julio de 1904; Año II, N° 33, de 28 de julio de 1904; Año II, N° 34 de 12 de agosto de 1904; Año VII, N° 15 de 10 de agosto de 1910; Año XVII, N° VIII, de 25 de abril de 1920
- La Gándara, José de (1871): *Crónicas de Fernando Poo*. Madrid.
- Plumelle Uribe, Rosa-Amelia (2001): *La férocité blanche. Des non-Blancs aux non-Aryens*. Albin Michel.
- Robles Mendo, Caridad (1946): *Exploradores científicos de la Guinea*, Madrid.
- Sundiata, Ibrahim (1996): *From Slaving to Neoslavery. The Bight of Biafra and Fernando Po in the Era of Abolition, 1827-1930*, The University of Wisconsin Press.

PERSPECTIVAS DIVERSAS SOBRE EL MVET Y REIVINDICACIÓN FILOLÓGICA DE SU CARÁCTER ÉPICO¹⁴³.

VERÓNICA ÑENGOÑO NGUEMA BINDANG¹⁴⁴
(*Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial*)

RESUMEN: La primera parte de este artículo pasa revista a los distintos estudios sobre el *Mvet* realizados en Gabón, Camerún y Guinea Ecuatorial durante las últimas décadas y desde diferentes perspectivas teóricas y académicas o disciplinares: filológica, antropológica, filosófica, histórica, esotérica, etc. En la segunda parte se intenta justificar la perspectiva filológica elegida y la legitimidad epistemológica de la atribución al *Mvet* de un carácter épico.

PALABRAS CLAVE: *Mvet* – Fang – Epica – Mito – Ceremonia – *Mbom mvet*.

Abstract: The first part of this essay looks at the various studies on *Mvet* which have been done in Gabon, Cameroon and Equatorial Guinea during the last decades and from different theoretical and academical or curricular perspectives: philological, anthropological, philosophical, historical, esoteric, etc. The second part attempts to justify the chosen philological perspective as well as the epistemological legitimacy of attributing an epic quality to *Mvet*.

KEYWORDS: *Mvet* – Fang – Epic – Myth – Ritual – *Mbom mvet*.

¹⁴³ Este estudio se realiza en el marco del Proyecto de Investigación titulado “Lo que sabemos, ignoramos, inventamos y deformamos acerca del pasado y presente de Guinea Ecuatorial. Revisión crítica interdisciplinar y nuevas vías de investigación” (HAR2012-34599). Agradezco su colaboración crítica a todos los miembros del Equipo, especialmente a los profesores José Manuel Pedrosa y Juan Aranzadi.

¹⁴⁴ vereniche1@gmail.com

Introducción

El núcleo de mi tesis doctoral **-NZE EKERE ENING (El leopardo al acecho del mundo). En versión de Eyi Moan Ndong-** consistió en la elaboración y presentación crítica de una edición escrita bilingüe (en lengua fang y lengua española) de una grabación, conservada en el archivo sonoro de la Radio Nacional Guineana, de una *performance* oral de *mvét* en la que el *mbom mvét* (tocador de *mvét*) fue Eyi Moan Ndong y el “título” de su relato el recogido en la tesis: *Nze Ekere Ening*, “El leopardo al acecho del mundo”.

Presenté la tesis en la Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna y el enfoque teórico que elegí fue, como cabía esperar, de carácter filológico, pero era entonces y sigo siendo hoy plenamente consciente de la diversidad de perspectivas teóricas desde las que el *mvét* ha sido estudiado durante las últimas décadas. En este artículo me propongo ofrecer información acerca de esa diversidad de enfoques y justificar, a la vez, la perspectiva filológica escogida, que autoriza la inclusión del *mvét* fang, con pleno derecho, en el mismo género épico cuyo paradigma son las más reconocidas epopeyas indo-europeas.

Diversidad de enfoques y revisión bibliográfica

Aunque hubiera sido de desear que el arte del *mvét* contara con una más abundante bibliografía, tanto en lo que se refiere a la edición de obras como en lo que atañe al estudio de sus aspectos literarios y filológicos más generales, no podemos decir que un género tan singular haya carecido de atención por parte de los estudiosos. No todas las publicaciones realizadas hasta la fecha son, sin embargo, directamente relevantes para un trabajo filológico; algunas tienen un carácter excesivamente especulativo, más propio de interpretaciones filosóficas. Vamos, por ello, a ocuparnos ahora de ofrecer una sucinta panorámica bibliográfica sobre ese arte, señalando las fuentes primarias y secundarias más relevantes.

GABÓN: “EL NACIMIENTO DEL MVET TEXTUAL”

Cuando se trata del estudio del arte del *mvét*, debemos volver nuestra vista en primer lugar hacia Gabón. Pues fue en ese país, en los diversos artículos que sobre el *mvét* publicó entre 1959 y 1961 la revista *Réalités Gabonaises*, donde se empezó a prestar una pasajera atención a este género tradicional fang. El autor de esos artículos, el trovador Philippe Ndong Ndoutoume, relataba en ellos las

leyendas sobre el origen del *mvét*, cuya invención se atribuye a un guerrero y músico legendario llamado Oyono Ada Ngone. Mbala D. Nkanga (2010:92-93) resume así esos relatos:

Viniendo del noreste de África, los Fang venían huyendo de los Mvele. Durante su lucha, Oyono Ada Ngone cayó en un coma que duró una semana. Los fugitivos transportaron su cuerpo hasta que recobró el conocimiento y les anunció que había encontrado un medio para ayudarles a recuperar el valor y la autoconfianza. Inventó un instrumento musical a partir de una rama de rafia de palma. Cuando empezó a tocarlo, narraba relatos épicos acerca de un grupo de guerreros que denominó el Pueblo de Engong, o Pueblo del Hierro. Estas historias daban energía a los Fang y se transformaron en un Pueblo inmortal. Ellos atacaban a cualquiera que encontraban en su ruta hacia el sudeste con la misma violencia con que los héroes del *mvett* asaltaban y saqueaban los demás pueblos.

Pero fue con la publicación de un *mvét* del trovador gabonés Zwè Nguéma en 1966 cuando se alcanzó un hito aún no superado en el conocimiento y valoración de este género. La sesión de *mvét* que vio a luz en esa fecha había sido grabada en el curso de toda una noche (de ocho de la tarde a seis de la mañana) el 3 de octubre de 1960 por el etnomusicólogo Herbert Pepper, quien, con el concurso de colaboradores gaboneses y franceses, publicó una primera edición bilingüe en 1966. Esa edición inicial fue posteriormente sometida a revisión tanto en sus aspectos lingüísticos como literarios y reeditada por Paul y Paule de Wolf en 1972. Se trata por tanto de una obra colectiva, producto de la colaboración de varios especialistas, que ofrece los textos no solo en fang y francés (con algunas notas explicativas), sino también una copia de la grabación original. El volumen incluye una breve introducción, tablas genealógicas de los personajes, y unas útiles notas finales sobre la lengua fang, en su variedad gabonesa.

La publicación de esa obra en 1966, y su posterior reedición en 1972, atrajo la atención de los estudiosos sobre una práctica cultural que hasta entonces había estado confinada al círculo de los *bebom mvét* (o tocadores de *mvét*) y al público fang que asistía a las sesiones nocturnas de recitados y cantilenas. Se trata de una obra en cierto sentido fundacional, por cuanto su publicación significó el “nacimiento del *mvét* textual” que, sin pretenderlo sus editores, ha dado lugar a toda una escuela de *mvétología* en Gabón. Merecen en este sentido citarse las palabras de Biyogo (2002b:123), quien, al referirse a la edición del *mvét* de Zwè Nguéma, afirma:

...un mvetólogo electo por predilección, pero sobre todo por razón, su obra como el momento inaugural de la modernidad del Mvett... Marca, el maestro emérito llevó el Mvett textual a las fuentes bautismales. En efecto, su recitado magistral, traducido por Herbert Pepper, marcó el nacimiento del mvet textual.

Figuras centrales en la escuela gabonesa de mvetología son el ya citado Philippe (“Tsira”) Ndong Ndoutoume y Gregoire Biyogo. El primero, fallecido en 2005, ejerció profesionalmente como maestro (director) de escuela en su tierra, pero fue sobre todo un tocador de *mvét*, discípulo de Zwé Nguéma, que colaboró con Herbert Pepper, y publicó él mismo tres volúmenes con el título general de *Le Mvett*. Los dos primeros volúmenes (1970 y 1975) nos ofrecen la versión francesa de dos relatos *mvét*, interesantes desde el punto de vista de la cosmovisión tradicional de este género, pero filológicamente secundarios, por cuanto no registran la versión original y se nos presentan adaptados en forma de narraciones noveladas con interludios intercalados. El tercer volumen (1993), que tiene como subtítulo *L’homme, la mort et l’immortalité* nos ofrece la interpretación histórica, cultural y filosófica que el autor hace de la cosmovisión fang recogida en los relatos *mvét*. En el libro dedicado a honrar la memoria de Tsira Ndong Ndoutoume, Biyogo (2006) elogia su legado filosófico y califica a Tsira de visionario y maestro de la ciencia del *mvét*. Pero, sobre todo, lo describe como “inventor de la razón gráfica del *mvét*”, por su preocupación por convertir en literatura el género más prestigioso de la oratura fang.

Gregoire Biyogo es el tercer eslabón fundamental de la escuela gabonesa de mvetología. Discípulo declarado de Tsira Ndong Ndoutoume e indirectamente de Zwé Nguéma. Entre otras publicaciones dedicadas al *mvét* por este autor merecen destacarse los dos volúmenes de su *Encyclopédie du Mvett: Du Haut Nil en Afrique Centrale (Vol. I: La quête de l’éternité et la conquête du logos solaire. Vol. II: La conquête de la science et l’esperance)*. En estas y otras obras, Gregoire Biyogo combina, en sus propias palabras, una lectura nietzscheana del *mvét* con una interpretación frankfurtiana, enriquecida por una perspectiva heideggeriana, en el marco de un tratamiento egiptológico y dentro de un paradigma epistemológico que refleja la revolución caológica del siglo XX. El objetivo último de la mvetología es definido por el autor de la siguiente manera:

Todo culmina en la creación de *mvetología*, que es una escuela de pensamiento dentro del marco de la epistemología de las ciencias del hombre y de la sociedad, y que tiende a profundizar las búsquedas sobre el estado complejo de la verdad, con el apoyo de la epistemología y la ciencia moderna. Todo

ello en un doble movimiento partiendo de textos de Mvett a la realidad y viceversa. (Biyogo 2006:77).

Gregoire Biyogo es una figura prestigiosa dentro de los estudios mvetológicos tal como estos se entienden en Gabón. En la obra de homenaje al maestro Tsira Ndong Ndoutoume, este autor ofrece valiosa información bibliográfica sobre las contribuciones de dicha escuela (véase el capítulo XIV) pero, a pesar de su amplitud, se echa de menos, por ejemplo la referencia a la breve obra de Moïses Ella-Abessolo titulada *Les épopées du Mvett* (1991). Debemos mencionar, no obstante, la obra de otro discípulo directo del maestro Tsira Ndong Ndoutoume. Se trata de Daniel Assoumou Ndoutoume (1938-1993), autor de los dos grandes volúmenes de *Du Mvett* (Vol. I: *Essai sur la dynastie Ekang Nna*. Vol. II: *L'orage, processus de démocratisation conté par un diseur de Mvett*). Este autor es presentado por Biyogo (2006:19) como el “padre de la historia del *mvett*” y su maestro, Tsira, alaba esa obra por ir más allá de los datos históricos e iconográficos y por ofrecernos “el aspecto esotérico del *Mvett*” (Assoumou Ndoutoume 1986:9).

En relación con la producción gabonesa que se ocupa del *mvett*, hemos de referirnos también a las contribuciones de Dominique Essone Atome Ongoane, *Anthropologie du mvett* (1975) y *Société et metasociété: le système politique Fang* (1980). Son de interés asimismo los estudios interpretativos de Laurent Minko Bengone, *Comprendre Autrement Le Mvett* (2008) y de Paul Mba Abessole, *Comprendre le Mvett* (2011), este último realizado a partir de un relato del trovador Zong Mdzi Mi'Obame. A estos títulos, hay que añadir las obras de Alain Elloue-Engoune, *Du Sphinx au Mvett: Connaissance et sagasse de l'Afrique* (2008), y la de Steeve Elvis Ella, *Mvett ékang et le projet bikalit: Essai sur la condition humaine* (2011), con prefacio de Gregoire Biyogo y postfacio de Buenaventure Mvé-Ondo. Todas estas obras nos ofrecen interpretaciones, cuando no especulaciones, antropológicas o filosóficas dignas de consideración.

Finalmente, en esta relación de trabajos de mvetólogos gaboneses, debemos referirnos a Régis Ollomo Ella Ngyema Ebang'a, lingüista y especialista en literatura oral, quien en 2011 ha publicado la edición bilingüe de un *mvett* de Akue Obiang. Esta edición se presenta como la primera ('Livre I') de una serie que al parecer el autor nos va a ofrecer en el futuro. Su enfoque es filológico.

CAMERÚN: TRADICIÓN CULTURAL CON EL MVET

Después de Gabón, es en Camerún donde se ha prestado más atención al arte del *mvet*. La edición de este tipo de textos comenzó ya en los sesenta del siglo pasado con la publicación de varios textos y estudios relacionados con el *mvet*. Lluís Mallart nos ofrece una sucinta relación de estas obras en la bibliografía que aportó al volumen de Zwè Nguéma editado por los de Wolf (pág. 481). Cabe mencionar en este sentido, los *mvet* sobre *Atana Enyegue Owona-Bomba* publicados por Maks Messi (sin fecha), así como la epopeya *mvet* titulada *La guerra d'Akoma Mba contre Abo Mama* en edición bilingüe de Stanislas Awona (1965). A ese mismo año corresponde un interesante artículo de Gaspard Towo Atangana en la revista camerunesa *Abbia* (donde han aparecido varios trabajos relacionados con el *mvet*) con el título “Le Mvet, genre majeur de la littérature orale des populations pahouines (Bulu, Fang-Ntumu)”. Mallart también nos ofrece referencias de obras donde se recogen los extractos de textos de *mvet*, no necesariamente relacionados con los relatos épicos que ese instrumento acompaña, como los cantos líricos o *Milan mi Mved* recogidos por Tobie Atangana y publicados por Th. Tsala en 1960-61. Debe señalarse, en todo caso, que la ediciones registradas por Mallart corresponden a piezas orales en ewondo, que aunque perteneciente al mismo tronco etnolingüístico, no son propiamente hablando relatos *mvet* fang.

Tampoco son fang los relatos *mvet* publicados por el etnomusicólogo camerunés Samuel-Martin Eno Belinga (1935-2004) y singularmente el que, bajo el epígrafe general de *L'épopée camerounaise*, lleva por título *Moneblum ou l'homme bleu* (1987). Eno Belinga nos ofrece en este caso una edición bilingüe bulu-francés de un relato *mvet* completo a cargo del *mbômôvet* [sic] Daniel Osomo. Otros textos de gran interés del mismo autor que merecen señalarse son *Decouverte des chantefables Beti-Bulu-Fang du Cameroun* (1970), destacada edición filológico-musical de una selección bilingüe de textos agrupados por temas. Debemos citar también su obra *La civilisation du fer et l'épopée orale du mvét des Bulu du Cameroun* (1981), que inspiró la pieza dramatizada de su compatriota Essindi Midja, *Le Mvet: La guerre du fer* (2009).

Más recientemente, ha aparecido otra edición bilingüe de un *mvet* Bulu. Se trata del relato sobre los tres reyes de Oyono, titulado *Ajònò Àlá*, del trovador Asomo Ngono Ela, grabado en 1965 y editado en 2009 por Gaspard Towo Atangana y Marie-Rose Abomo- Maurin. Es de señalar que tanto Eno Belinga como Towo Atangana y otros autores atribuyen el arte del *mvet* a los fang (Ntumu),

y más concretamente a una trovadora ciega llamada Ekot Nsila, de la aldea de Mibang (norte de Guinea Ecuatorial), de quien los Bulu y otros grupos étnicos habrían tomado dicho género épico.

Aunque no son cameruneses, debemos asociar con Camerún a varios notables estudiosos de la tradición cultural en la que se inserta el *mvét*. Por orden de antigüedad, citaremos en primer lugar al padre Henry Trilles, conocedor de la lengua fang, que nos ofrece transcripciones fonéticas y traducciones de algunos extractos de *Biban biekang* en su antología de *Proverbes, Légendes et Contes Fang* (1905); se encuentra también en él un pasaje que podemos tomar por la descripción de una sesión de *mvét*. Creus (2006:201) ofrece una traducción de ese texto, cuya versión original se encontrará en las páginas 68-69 de la citada obra de Trilles:

Todos los hombres se encuentran reunidos en el *abeñ*: en medio de ellos, con un arpa de siete cuerdas, se ha sentado un forastero; ejecuta hábilmente unos acordes, y primero preludia, fija la atención y, después, durante largas horas, prosigue un relato interminable, acompañado a veces por un monótono canto de bajo, a menudo gritando hasta aturdir al auditorio, retomando a continuación una especie de salmodia, de un modo uniforme. De cuando en cuando se interrumpe, corta el hilo de la narración con unos cuantos refranes que los asistentes repiten a coro, versos generalmente arcaicos, con giros y dobles sentidos difíciles de coger. Son intermedios armonizados por el sonido más o menos cadencioso de los instrumentos de música, y por un bullicio ensordecedor, pero siempre con un sonido exquisito de la medida. Luego el relato continúa, y a medida que la noche avanza se desarrollan las gestas de los antepasados, las largas guerras de antaño, las bárbaras invasiones, las epopeyas maravillosas en que el auditorio, exaltado aquí y emocionado allá, asustado, o encantado, verá pasar en pintoresco desfile divinidades o gigantes, enanos y brujos, los acontecimientos más inadvertidos y los más sorprendentes, todo lo sobrenatural y lo divino, la fantasmagoría entera de los espíritus malignos, acérrimamente empleados en la perdición de los pobres humanos.

Hay aspectos que sobran y otros que se echan de menos en esta descripción,¹⁴⁵ pero en conjunto estas palabras podrían aplicarse a las sesiones de *mvét*. En todo caso, aunque escueta, la información de Trilles contrasta con la ofrecida por otros autores tempranos. Así, por ejemplo, Günther Tessmann, en su monografía *Die Pangwe* (1913; versión española *Los Pamues*, 2003), solo cita el *mvött* [sic] como instrumento musical, sin ninguna alusión al género épico a él asociado (véase vol. II, cap. XX). Tampoco V. Largeau nos ofrece gran cosa (ignora prácticamente a los Fang) en su *Encyclépedie pahouine* (1901). Igualmente escasa nos parece la información proporcionada por Pierre Alexandre, autor, junto a Jacques Binet de una excelente monografía etnológica que lleva por título *Le groupe dit pahouin (Fang-Boulou-Beti)*, cuya primera edición apareció en 1958. En dicha obra el tratamiento del *mvét* se despacha con las siguientes líneas:

Subsisten igualmente trovadores de *mvét*, arpa-guitarra, cuyo repertorio comprende, desde viejas leyendas cantadas, hasta temas modernos, a menudo satíricos, y al mismo tiempo con aires europeizantes adaptados al instrumento. (Alexandre & Binet 1958:125).

Pierre Alexandre compensó esta desatención en un breve artículo posterior (1974): “Introduction to a Fang oral art genre: Gabon and Cameroon *mvét*”, donde ofrece una valiosa información sobre el *mvét*, en su triple faceta instrumental, personal y textual. Alexandre califica este arte como “the most original expression not only of Cameroonian and Gabonese, but indeed of African culture”. Sorprende la desatención a Guinea que esta frase revela.

En contraste con la escasez de información y estudios sobre el *mvét* desde la perspectiva camerunesa durante la primera mitad del siglo, en su segunda mitad aparecen algunos estudios de importancia. Cabe citar a este respecto la

¹⁴⁵ Al misionero que era Henry Trilles se le va la mano a la hora de asociar estas sesiones de *mvét* con los espíritus malignos que pierden a los hombres. No habla del artista y de la sofisticación de su arte, y atribuye un número de cuerdas impar a un instrumento que se caracteriza por la simetría de estas a ambos lados del puente. Es de señalar que los fang, además del *mvét*, cuentan con otros instrumentos de cuerda, entre ellos el arpa llamado *nguémé* o *ngómá*, un “arpa de arco cuyas cuerdas se afinan por medio de clavijas” (Isabela de Aranzadi 2009:183-84). Esta arpa puede contar con un número impar de cuerdas, por lo que cabe preguntarse si Trilles no estará en realidad aludiendo a esta arpa fundiendo en una sola descripción ocasiones diversas.

monografía publicada por Pascal Boyer en 1988 con el título *Barricades mystérieuses & pièges à pensée: Introduction à l'analyse des épopées fang*, notable estudio del contexto etnográfico en el que se inserta la tradición del *mvét*, definido por el autor como uno de los géneros más ricos y más complejos de la tradición épica africana. Merece citarse en este sentido la síntesis que sobre este arte nos ofrece Boyer:

Las epopeyas fang, denominadas Mvet [sic] constituyen uno de los géneros más brillantes de la literatura africana tradicional, por la riqueza de su estilo y sus temas; sin embargo, no fueron objeto de ningún estudio importante. Estas largas historias llenas de aventuras fantásticas en general están consagradas a las guerras que se libran entre tribus que se oponen al de los gigantes, algunos de las cuales poseen el secreto de inmortalidad. Las tribus privadas de este conocimiento llevan contra los gigantes una guerra interminable, y se conectan con frecuencia a sus ancestros o fantasmas. La recitación de poemas épicos es en una aldea fang un evento social de importancia, es realizada por bardos especializados que se sometieron a la iniciación personal y misteriosa. Las sesiones de Mvet muchas veces duran una noche entera, los poetas suelen mezclar entonces las aventuras épicas con todo tipo de cuentos, anécdotas, y sobre todo, canciones esotéricas que les recuerdan su iniciación. (Boyer 1988:15-16).

La monografía de Boyer es una obra a tener en cuenta por cuantos quieran profundizar en el conocimiento de la tradición cultural del *mvét* fang. En su realización el autor contó con el asesoramiento de otra persona que merece citarse en sintética relación de contribuciones bibliográficas relacionadas con las epopeyas fang, el antropólogo Lluís Mallart Guimerá, de quien ya hemos mencionado su aportación bibliográfica a la edición del *mvét* de Zwé Nguema editado por los de Wolf (1972). Aunque sabemos que el Dr. Mallart no ha dicho aún la última palabra sobre este tema, ya que sigue ocupado en un estudio antropológico sobre el mundo mitológico del *mvét*, sus obras ya publicadas nos ofrecen información interesante al respecto, especialmente en lo relativo a la iniciación de los trovadores y al papel de *evú* en la potenciación de su arte. Al análisis ofrecido en *Ni dos ni ventre: Religion, magie et sorcellerie* (1981) hay que sumar el libro autobiográfico con reflexiones y vivencias resultantes de su vida entre los evuzok (1992/1996/2007), donde nos comenta su experiencia en relación con esta tradición cultural (véase, en este sentido, en el capítulo IV, la sección que lleva por

título “La literatura oral (atajos y rodeos”). También es relevante su compilación de trabajos publicados bajo el título de *Ser hombre, ser alguien: Ritos e iniciaciones en el sur del Camerún* (1992), que incluye, junto con sus propias reflexiones, una contribución de Pascal Boyer basada en los capítulos VI y VII del libro de este autor más arriba mencionado. Finalmente debemos mencionar su detallado estudio de los interludios de *mvét* de Zwé Nguéma publicado en la revista *Oráfrica* (2009), que forma parte de un proyecto de mayores dimensiones, centrado en el análisis completo de esa obra seminal.

En general, las publicaciones sobre el arte del *mvét* de las áreas gabonesas y camerunesa analizan dicho género desde la óptica de sus respectivos países, con alguna ocasional referencia a la tradición del *mvét* en otras áreas geográficas de implantación fang. La lectura de esos estudios puede inducir a pensar que lo en ellos expuesto es de aplicación a todo el ámbito cultural de esta etnia. La comparación de sus aportaciones permite, sin embargo, comprobar que ello no siempre es así. Por eso son de agradecer las contribuciones que ofrecen una perspectiva más global. Merece en este sentido citarse la sección titulada “The excitement of troubadours” que James W. Fernández (1982:57-64) incluye en el capítulo 2 de su magnífica monografía sobre el movimiento religioso Bwiti surgido en Gabón. En esas breves páginas, el autor proporciona una excelente síntesis de esa tradición cultural basada especialmente en las aportaciones de Tsira Ndong Ndoutoume (Gabón), y en las publicaciones de Eno Belinga y Two Atangana (Camerún).

GUINEA ECUATORIAL: EL MVET EN EL ÁMBITO HISPANO

Por lo que respecta a Guinea Ecuatorial, se puede decir que el estudio y difusión de las manifestaciones del arte de *mvét* en este país ha quedado algo rezagada, cuando no marginada, en comparación con la de sus países vecinos. Los estudiosos de expresión francesa le prestan poca atención. No obstante, también aquí se han producido contribuciones de interés, que comienzan a adquirir importancia, como en las otras áreas, en los años sesenta del siglo pasado. Se deben mencionar en este sentido sendos artículos de Teodoro Crespo publicados en 1962 por la revista *Guinea Española* sobre la iniciación del juglar fang y sobre el juglar fang como figura en la literatura. Crespo incluye en este último artículo el resumen de un relato *mvét*. En ese mismo año, la citada revista recoge otros dos artículos de Carlos Mangue sobre las ceremonias funerales y en particular sobre la ceremonia del *so*, relacionadas ambas ceremonias con el recitado de los cantos épicos. La información de estos trabajos fue recogida por Carlos Martínez

Echegaray en sus *Estudios Guineos* (vol. II) de 1964. Pero este benemérito africanista centró preferentemente su atención en la épica bujeba, que también utiliza el *mvét* como instrumento, aunque con el nombre de *ngiang*. Gonzalez Echegaray ya había publicado en la *Revista África* (1955) “Un poema épico de los bujebas” y en el segundo volumen de los *Estudios Guineos* incluye dos trabajos: “Aportación al estudio de las canciones y danzas de la provincia española de Río Muni” y, sobre todo, “Poesía en las canciones épicas bujebas”, donde ofrece también amplias e interesantes observaciones sobre el *mvét* fang. Del primero de estos trabajos extraemos este párrafo que consideramos de interés citar aquí:

En el *nvet* [sic] o *ngiang* era y es hoy todavía tocado por unos verdaderos juglares o trovadores, puesto que recorren el país viviendo de su música y su canto animando las fiestas con su presencia. Lo que cantan al son de su instrumento son viejas leyendas generalmente épicas (*milang mi nvet*), de fantásticas hazañas guerreras realizadas por seres míticos. Este género de canciones se llama en pamue *so*, y si versan sobre temas actuales, *nkan*. En ocasiones sus temas son líricos, generalmente amorosos. También a veces se usa el *nvet* sin canciones, como instrumento solista. (1964: 120).

Entre las aportaciones del africanismo español al conocimiento y/o difusión del *mvét* debemos mencionar también las de Iñigo de Aranzadi. Pues si bien es cierto que no sabemos que realizara ningún análisis o edición relevante sobre el arte del *mvét*, en su obra de 1962 *En el bosque fang* incluye la siguiente entrada sobre el *nvet* [sic] en el “Vocabulario” que ofrece al final del volumen:

NVET. Guitarra de calabazas. La tañen los trovadores trotabosques. Se acompañan de ella y dicen estribillos que terminan o empiezan recabando un coro multitonal de los asistentes, que se agolpan en la casa de la palabra, porque el trovador del *nvet* es siempre un espectáculo de grandes masas. El trovador de *nvet* es un sujeto de imaginación ágil, con una inventiva fluida y desparpajo impresionante. Cobra siempre en sus actuaciones, y requiere un aprendizaje y unos ritos sujetos a las leyes antiguas de los bosques. Aprendiz juglar ha de pasar una época de iniciación en las que comerá lenguas de *angoolong* (para cantar como los ángeles); ha de macerar hierbas *osim* (*asim*, *asiman*, significar recordar) para tener la memoria clara; ha de romper entre sus manos una ramita que contenga hormigas diminutas que, al pasar a los dedos del iniciado, le dan agilidad. Además observará las pruebas corrientes:

no dormir con mujer, mirar al sol, etc. El hombre de guitarra de calabazas tiene un repertorio fijo y otro que va aumentando. No hay muchas canciones de *mvét*. Conozco solamente dos. Lo importante en esta primitiva juglaría son los cuentos más o menos improvisados. En ellos se habla de un poblado Engong en el que viven los blancos; de una tribu inexistente, Yembcouú (*mbcuú* significa brujo), a la que pertenecen los negros; de una tribu llamada Ocuíñ de gente mulata que guerrea con los del poblado Engong; y de un poblado mixto llamado Ayéguening (*ayé'e*=temer, *ening*=la vida); y de unos personajes fabulosos llamados Acoma Mba, el rico, el presidente del poblado de los blancos. Ntútumu Nfulu y Nnang Ondó, que son los administradores territoriales llamados hoy delegados gubernativos; Efúa Ncogo Ndong, que es negro, y Cara Ová, que es mulato. En estos cuentos se habla de graciosas persecuciones de las gentes de los tres poblados que manejan unos absurdos aeroplanos que aterrizan en escandalosos picados. Tengo algunos originales cuentos de *mvét* tomados con magnetofón. (Iñigo de Aranzadi 1964: 245-46).

No toda la información que aporta Iñigo de Aranzadi coincide con la que encontramos en otras obras anteriores o posteriores a 1964 de otros autores. De lo que debemos deducir, con independencia de los posibles errores en la recogida o interpretación de datos, que el arte del *mvét* constituye una tradición cultural viva que en el marco de unos parámetros que se mantienen constantes, varía y evoluciona de acuerdo con los trovadores, las regiones y las escuelas relacionadas con este género. De ahí el interés de aportar nuevas ediciones al elenco de obras de este tipo.

También en el ámbito hispánico de la tradición fang se han realizado ediciones de relatos *mvét*. El reconocimiento aquí hay que adscribirselo a Ramón Sales Encina y Domingo Mbá, responsables de la edición del *mvét* de Eyi moan Ndong que lleva por título *El extraño regalo venido del otro mundo*, publicado por el Centro Cultural Hispano-Guineano en 1995. En esta edición se ofrece la traducción al español de dicho relato, con edición bilingüe de las canciones. Tras el éxito de esta primera edición de un relato *mvét* guineano, Eyi moan Ndong grabó en las instalaciones de Radio Bata cinco relatos *mvét* elegidos por él para ser preservados en dicha institución. De esos relatos, dos fueron publicados en 1997, en sendos libros donde se ofrece su versión castellana, a cargo de Domingo Elá Mbá y Jesús Mbá respectivamente. Se trata de los que llevan por título *Akoma Mbá ante el tribunal de Dios* y *Mbuandong el antropófago*. Sales Encina (2004:10) menciona que hay otra de esas grabaciones (*Asanguan Nkuá*) traducida al español y al francés por Juan Oyono, que éste no pudo ver publicada por su inoportuna

muerte. Como dije más arriba, mi tesis doctoral inédita (2012) se centra en la publicación de un nuevo *mvvet* de Eyi moan Ndong que lleva por título *Nze Ekere ening: el leopardo al acecho del mundo*. Se trata de una edición bilingüe en fang y español acompañada de un estudio etnográfico sobre aspectos importantes relacionados con el *mvvet* desde un enfoque filológico.

Los tres relatos de Eyi publicados separadamente entre 1995 y 1997 fueron más tarde reunidos en un solo volumen y publicados por Ramón Sales Encinas con el título *En busca de los inmortales: Epopeyas de Eyí moan Ndong* (2004). Se trata de una edición importante, pues aunque solamente se ofrece la versión castellana de esas obras (sin los textos en fang de las canciones publicadas en la edición de 1995), no solamente reúne el relato íntegro de tres relevantes *mvvet*, seleccionados por el propio *mbom mvvet*, al tiempo que se nos ofrece información sobre el trovador y sobre las circunstancias de su publicación, sino que incluye dos importantes contribuciones de José Manuel Pedrosa (“La epopeya *mvvet* del pueblo fang: Tradición, poética y simbolismo”) y Jacint Creus (“Funciones del griot y del *mbom mvvet* en la épica oral africana”). Estamos por tanto ante una obra seminal, imprescindible para el conocimiento y el análisis del *mvvet* desde una óptica hispánica. Con posterioridad a esta edición conjunta, Sales nos ha vuelto a ofrecer dos piezas del repertorio de Eyi. Se trata de las que llevan por título *Eyom Ndong el buscaproblemas* y *Mondú Messeng*, publicadas conjuntamente en el 2007.

Los relatos de Eyi han despertado interés de los estudiosos fuera de las fronteras de Guinea Ecuatorial. En este sentido debemos mencionar la memoria que para la obtención del Diploma de la profesora de Enseñanza Secundaria presentó en 2011 Rosine François Bessala en la Universidad de Yaoundé I. En dicha obra se ofrece la edición bilingüe fang-francés de un breve (743 líneas) relato *mvvet* [sic] de Eyi moan Ndong titulado *Okeng Obomo Engong*, que narra las peripecias del personaje Medang Bodo debido al adulterio de su esposa. La función principal de esta edición es servir como base para su posterior explotación didáctica en el aula. Debido a dicha función didáctica, el texto se ofrece en una versión simplificada, descargado de interludios, canciones, *ovanga*, y otros elementos propios de Eyi. Aún así, esta edición pone de relieve el prestigio alcanzado por Eyi entre sus congéneres fang. La utilización de sus relatos en un aula de clase lo convierte en un clásico.

En su introducción a *En busca de los inmortales*, señala Sales Encina que

Con la desaparición de Eyí, el arte del *mvét* no ha desaparecido. Otros artistas siguen las huellas del maestro pero hasta el momento ninguno de ellos ha destacado y se tiene la impresión de que la forma clásica del *mvét*, con sus ritos e iniciaciones, se ha perdido para siempre. Por lo tanto, la recuperación del legado de Eyí y su preservación, son prioridades para la cultura fang de Guinea Ecuatorial. [...] y se añora la implicación de más intelectuales guineoecuatorianos en esta labor... (2004:10).

No podemos, sin embargo, poner fin a esta vista panorámica de la bibliografía sobre el *mvét* sin citar la meritoria labor del Laboratorio de Recursos Orales, liderado por Jacint Creus, que a través de la editorial Ceiba y de la revista *Oráfrica* está desarrollando una importante labor difusora y del estudio de la oralidad africana en general y guineoecuatoriana en particular. Además del compendio de Sales Encinas (2004) más arriba señalado, el *mvét* aparece como tema de estudio en varios libros del catálogo de la citada editorial, como los del propio Jacint Creus (*De boca en boca: Estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*, 2004, y *Curso de literatura oral africana*, 2005) y el de Ángel Antonio López Ortega (*La poesía oral de los pueblos de Guinea Ecuatorial: Géneros y funciones*, 2008: 181-202). Jacint Creus ha realizado también traducciones al español y resúmenes, disponibles a través de internet, de algunas de las ediciones de *mvét* mencionadas atrás.

Hemos de mencionar, finalmente, la excelente monografía sobre los *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial* publicada en 2009 por Isabela de Aranzadi. Esta obra es notable por su diseño, la calidad de la impresión, la exhaustividad de su catálogo, y la riqueza de las imágenes, además de por las grabaciones que la acompañan. Su tratamiento de los diversos instrumentos, y del *mvét* en particular (véanse especialmente las páginas 53-55) va más allá de su valor instrumental. Creemos ilustrativo citar a este respecto el siguiente párrafo extraído de la sección titulada “El sonido y el mundo espiritual”:

El trovador o `mbom `mvét... mientras toca y canta, mantiene a través del sonido de su música, el nexo con los antepasados de los que recibe su arte (lo recibe por detrás, por ello el auditorio se coloca siempre delante a ambos lados del trovador, para no interferir en el flujo que le vincula a la naturaleza y a los antepasados). Cantaba Eyí moan Ndong, el gran trovador de `mvét,

en su epopeya *Akoma Mba ante el tribunal de Dios*, que los cuentos de `mvét no se inventan, sino que se traen del mundo de los muertos”... (2009:27).

En la monografía ya citada expresa Isabela de Aranzadi su admiración por ese arte tradicional fang indicando que “el `mvét constituye una de las más impresionantes manifestaciones artísticas de África” (2009: 53). La autora no está sola en esta apreciación. Fernández (1982:58), por su parte, equipara este género con obras de la tradición épica germánica como *Beowulf*. En realidad quien se detiene a analizar, y no digamos a traducir, los relatos *mvét*, descubre una práctica cultural sofisticada y compleja, un arte muy rico y original, y una expresión a la vez variada, entretenida y profunda. Resulta sorprendente por ello que esta excepcional tradición cultural haya sido descubierta tan tarde por los estudiosos de las prácticas culturales africanas (Mbala Nkanga 2010:84).

De la revisión bibliográfica esbozada aquí se pueden extraer algunas conclusiones generales de interés. Señalemos, en primer lugar, que el *mvét* como objeto de divulgación y de estudio solamente ha atraído la atención de los estudiosos en los últimos cincuenta años. Con independencia de que algunos extractos o argumentos de estos relatos puedan haber aparecido con anterioridad, resumidos como “cuentos” en las revistas coloniales o misioneras de sus respectivas áreas, lo cierto es que, como hemos visto, solamente a partir de los años sesenta del siglo pasado comienzan a aparecer publicaciones relevantes sobre esta tradición cultural.

Tengamos en cuenta, en segundo lugar, que el arte del *mvét* no se circunscribe a la etnia fang, sino que es compartido por otros pueblos que en francés reciben el apelativo de “pahouines” (Bulu, Beti, Ewondo,...), e incluso por etnias alejadas a ese tronco etnolingüístico (bujebas,...). Este hecho plantea la posible existencia de variantes étnicas dentro de esa matriz cultural común. En tercer lugar, la consulta a la bibliografía del *mvét* deja claro que el uso artístico de ese instrumento tampoco se circunscribe a los relatos épicos. Su utilización parece ser más amplia, si bien son sólo las epopeyas fang las que reciben la denominación de *mvét* por antonomasia. Finalmente, llama la atención que una tradición tan rica cuente con tan escasos registros o muestras materiales de este arte. Sería de desear que contáramos con más ediciones bilingües de sesiones de *mvét* y que estas adoptaran unas normas comunes de representación y respondieran a unos estándares mínimos de fiabilidad. A pesar de que la genealogía artística de los trovadores es conocida, ya que cada *mbom mvét* suele aludir a los predecesores, sólo en las últimas décadas se han podido grabar algunas sesiones de este arte.

De ahí la necesidad de catalogar y recuperar los registros de esas grabaciones que se conservan en archivos públicos o privados (Aranzadi, Mallart,...), sin olvidar la realización de nuevas grabaciones a los trovadores aún en ejercicio. Cuando se disponga de un de un amplio elenco de grabaciones y/o ediciones, podremos realizar análisis comparados y globales y tener una idea más precisa de la singularidad de esta tradición cultural.

El carácter épico del Mvet fang.

Desde que, a lo largo del siglo XX, y más particularmente en su segunda mitad, las personas interesadas en la literatura oral africana empezaron a recopilar relatos heroicos de algunas etnias del continente, ha sido práctica frecuente emplear los términos “épica” o “epopeya” como calificativos definitivos de su carácter literario. En la mayoría de los casos, sin embargo, el uso de esas etiquetas descriptivas no se halla sustentado sobre un análisis detenido de los aspectos formales y de contenido que justifican tal adscripción genérica, por lo que su empleo parece precipitado y superficial.

Tal es el caso del *mvet*, a menudo caracterizado, sin discusión, como relato épico o como epopeya fang. No encontramos en quienes usan esas denominaciones fundamentación o recurso a autoridad alguna que justifique tal atribución. A falta de un estudio pormenorizado sobre la pertinencia de tal denominación, resulta conveniente abordar aquí, siquiera sea sumariamente, esta cuestión, pues su dilucidación nos permitirá entender mejor la naturaleza de este género mayor de la tradición cultural fang. A la hora de caracterizar el *mvet* como género literario debemos plantear las siguientes preguntas fundamentales:

¿Cuáles son los rasgos fundamentales de la epopeya como género literario?

¿Hasta qué punto refleja el *mvet* dichos rasgos?

La respuesta a la primera pregunta debe considerar, por un lado, las características de las obras de ese género pertenecientes a las tradiciones más estudiadas hasta la fecha, es decir, a las epopeyas europeas y asiáticas, para apreciar si la llamada épica africana se ajusta al modelo común, o si lo modifica.

El análisis comparado de las distintas tradiciones épicas de Europa y Asia nos permite aislar, más allá de las diferencias, una serie de características comunes que se suelen tomar como propias del género universal, o por lo menos

internacional. Según la definición de Derive (2002:75-93), las epopeyas reúnen estas características:

Se trata de relatos de larga extensión, no de piezas breves.

Son obras hechas para ser recitadas o cantadas, no leídas.

El texto de la obra no está fijado de manera estricta, sino que admite variaciones, adaptaciones, improvisaciones y transformaciones, según las necesidades del contexto y de la situación en el que su *performance* se produce.

El recitado va acompañado de música o, en todo caso, de marcación rítmica.

La interpretación y recreación de la epopeya exige la intervención de un artista especializado.

La dicción de la epopeya tiene rasgos formales especiales que la distinguen de otras formas del discurso.

La acción de las epopeyas se desarrolla dentro de un marco agonístico que da sentido a las hiperbólicas hazañas de héroes marcados por el destino.

La epopeya integra el mito y la crónica histórica, pero se distingue de ellas porque historiza el mito o mitologiza la historia.

La epopeya va más allá del panegírico particular de un héroe o familia para ensalzar los valores de todo un pueblo.

Así pues, la epopeya en cuanto género no debe ser concebida solamente como un modo de expresión formalizado, producido y recibido en un marco de oralidad, y cuya ejecución corre a cargo de artistas especializados. En su caracterización es preciso tener en cuenta no solo su forma, sino también su función. En este sentido, Derive (2002:79) hace hincapié acertadamente en la que constituye su función esencial: justificar los valores fundacionales de la identidad cultural de un grupo a través de una asociación particular de mito e historia. Se trata de narraciones que se originan allí donde se producen conflictos culturales de tipo agonístico.

Cuando estos criterios son aplicados a las epopeyas documentadas en África, en cualquiera de sus tres “franjas” (la occidental, la ecuatorial y la austral), se plantean inmediatamente problemas de adscripción genérica. ¿Todos esos rasgos definitorios se cumplen en los textos que se nos presentan como epopeyas?

La respuesta debe ser muy matizada. En algunos no se da el acompañamiento musical. En otros predomina el carácter de exaltación del individuo frente al panegírico de toda la comunidad, etc. Desajustes como estos llevan a quienes se han ocupado de la cuestión a adoptar una de estas dos estrategias: o bien a modificar los rasgos definitorios del modelo universal de epopeya para que puedan tener acomodo esas supuestas especificidades africanas; o bien, para evitar clasificarlas como epopeyas imperfectas o irregulares, se busca otra caracterización literaria para dichas obras.

No vamos a ocuparnos aquí de desentrañar tan compleja cuestión, que quizá pueda tener su mejor respuesta en la teoría cognitiva de los prototipos. Nuestra atención se va a concentrar en examinar el *mvét* desde la perspectiva del género literario.

Podemos decir, ya de entrada, que el *mvét* sí que cumple con todas las condiciones que suelen asociarse al modelo de género épico. Y que, en general, la epopeya africana en su conjunto presenta especificidades diferenciadoras del tradicionalmente considerado patrón universal. Para demostrarlo, vamos a analizar uno a uno todos los rasgos arriba señalados.

El *mvét* es una composición ciertamente extensa. Las sesiones suelen durar varias horas, a veces toda la noche, y suelen terminar con la promesa del *mbóm mvét* (es decir, del cantor épico) de dar continuidad a la historia más adelante. Se trata además de un relato que se emite, transmite y recibe de manera oral. Es cierto que algunas versiones de unos pocos *mvét* han sido editadas, de manera subsidiaria, por escrito. Pero esas transcripciones no reflejan, desde luego, toda la riqueza y complejidad, oral, musical, gestual, parateatral, de la *performance*. Téngase en cuenta, además, que el *mvét* es un género abierto al cambio, a la improvisación en cada ejecución, y que, por tanto, una versión transcrita nunca refleja de manera completa ni perfecta todas las dimensiones, algunas de ellas efímeras, del relato. Algo más expresivas y significativas son las grabaciones que se han podido hacer de algunas de sus sesiones. Algunas se difunden luego por la radio, o en copias comerciales o particulares. En ellas pueden apreciarse muchos

más rasgos expresivos que en una simple transcripción-edición-fijación de un texto único.

El caso es que el *mvét* sigue siendo hoy en día un género oral, y que su texto no está fijado de antemano ni queda nunca definitivamente fijado. Ninguna sesión de *mvét* es igual a otra, no solo en relación con los acontecimientos narrados, sino también respecto a la forma de desarrollar o presentar un mismo relato, o de establecer relación con el auditorio. Las variaciones reflejan la idiosincrasia de cada *mbóm mvét*, de cada cantor épico, así como las circunstancias que en su relato se producen.

Una de las características centrales del *mvét*, aquella que le da incluso el nombre al género, es su relación con el instrumento musical utilizado en el recitado. Se trata de un instrumento específico que solo se usa para acompañar esta modalidad de género poético-musical. El *mvét* no se utiliza en ninguna otra ocasión, ni individual, ni comunitaria, dentro de los usos culturales de los fang. No es tañido de manera continua a lo largo del relato. Solo en algunas fases del mismo. La recitación de un *mvét* va acompañada de una puntuación rítmica a cargo de algunos asistentes que lleva consigo el *mbóm mvét*. Tales asistentes, durante toda la sesión, hacen sonar acompasadamente sus *bipwara* (cañas de bambú partidas en dos a través de su eje longitudinal) y de algún otro instrumento característico para tal ocasión, como el *angong* (especie de campanilla que se toca con una varita de metal en intervalos regulares de tiempo). El *mvét* tiene un ritmo de recitado que debe ser mantenido constante a lo largo de la sesión. De ahí que no sea raro que, de cuando en cuando, el artista incite a su auditorio a mantener el compás y a no perder el ritmo.

La recitación-canto del *mvét* no puede ser asumida por cualquiera. Es patrimonio exclusivo de personas legitimadas para ello por su iniciación ritual y por un aprendizaje muy especializado. Se trata de un arte sofisticado y complejo que requiere un dominio magistral de registros muy diversos: el de la declamación, el canto, el gesto, el parateatro, la relación activa y empática con los auxiliares del cantor y con el auditorio.

Este aspecto ritual, pragmático, interactivo del *mvét* no ha sido, que sepamos, sistemáticamente estudiado. Los artistas y el auditorio de una sesión de *mvét* son conscientes de las características estilísticas exclusivas que tiene el género. Los típicos gritos, lamentos, interjecciones (típicos no solo en su utilización, sino también en su forma); las imágenes, metáforas e hipérboles; las expresiones formularias;

los breves y rápidos diálogos entre artista y auditorio, etc., son algunos de los rasgos de este género.

En lo que respecta al contenido, el *mvvet* tiene también rasgos muy estables. La polarización narrativa entre mortales e inmortales, que le da una dimensión mítica perfectamente reconocible; el carácter protagonista de algunos de sus personajes, que aparecen de manera recurrente en obras diversas; el carácter también tópico y estable de sus escenarios; el tipo de conflictos y acciones, de carácter agonístico, que se desarrollan, configuran un universo mítico propio y singular, que proporciona un suelo fértil e inagotable para nuevas o variadas creaciones.

Pero el mundo del *mvvet* no debe considerarse exclusivamente mítico, ya que en sus relatos se encuentran indicaciones que sin duda remiten a experiencias históricas por las que atravesó el pueblo fang. Por más que mito e historia estén tan íntimamente entrelazados en este género que no siempre es fácil distinguir el uno de la otra.

Sabemos que, en la tradición literaria universal, hay muchas epopeyas con predominio del ingrediente histórico sobre el mítico. Sería el caso, en España, del *Cantar de mio Cid*, que nos habla de personajes, sucesos históricos y escenarios que se ajustan, en gran medida (sobre todo en la primera parte del *Cantar*) a acontecimientos que fueron reales. Hay, en la misma España, otras epopeyas en que predomina el elemento mitológico sobre el histórico. Por ejemplo, en las gestas de *Los siete infantes de Lara* o de *Bernardo del Carpio*.

Pues bien, el *mvvet* debería ser adscrito, básicamente, a esta segunda categoría, la de la épica con ingredientes más mitológicos. Ciertamente que en algún caso evoca la experiencia migratoria del pueblo fang desde las orillas del río Nilo hasta su asentamiento actual, así como los enfrentamientos que tuvo con otros pueblos durante la época migratoria. Y que el pasado colonial también se refleja, de algún modo, en sus argumentos. También es cierto que están presentes en el *mvvet* muchos elementos de la cultura occidental como fruto de la confrontación de dos culturas. Los dioses y los hombres del pueblo fang hablan por teléfono, vuelan en helicóptero, tienen rangos y cargos militares que imitan a los occidentales, van al supermercado. Si no estuviera documentada la estancia de los ingleses, franceses o españoles en el territorio del pueblo fang, se podría rastrear en su epopeya. Además, el *mvvet* está salpicado de expresiones, palabras y frases expresadas en las lenguas europeas que el trovador usa a modo de recurso humorístico. Particular importancia, dentro de su amplio muestrario expresivo, tiene

la parodia lingüística, que el cantor épico logra deformando o pronunciando de manera ridícula registros lingüísticos diferentes.

Es decir, que el *mvét* es un género literario híbrido, sincrético, permeable a cambios, influencias, estímulos culturales. Un reflejo extraordinario de la cultura compleja del pueblo fang, con mezcla de estratos más arcaicos y tradicionales y estratos más modernos, incluso contemporáneos. Mito, epopeya e historia, todo en una unidad profundamente compacta.

Hay que poner énfasis, para terminar, en que el *mvét* es la epopeya colectiva del pueblo fang. Sus protagonistas son héroes singulares, sí, pero se trata de héroes que representan a todo un pueblo. Los polos de tensión se establecen entre el pueblo de los inmortales y el pueblo de los mortales, que simbolizan las dos partes inseparables del imaginario y de la identidad de los fang. El *mvét* remite a hechos del pasado, pero ofrece enseñanzas para el futuro. No es una simple diversión, un simple espectáculo: es también un ejemplo de vida, de relación con lo humano y con lo divino, de cohesión de los fang.

Esa dimensión colectiva, grupal, absolutamente distintiva de la literatura épica universal, corrobora que el *mvét* debe ser encuadrado dentro de esa categoría. Su retórica, su poética, su función, sus rasgos *performativos* y rituales son los de la épica. Pero épica es, sobre todo, su identificación con el mito, la historia, la identidad del pueblo fang.

Bibliografía citada:

- Alexandre, Pierre (1974): "Introduction to a Fang oral art genre: Gabon and Cameroon *mvet*". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 37 (1), 1974:1-7.
- Aranzadi, Iñigo de (1962): *En el bosque fang*. Madrid: Plaza y Janés.
- (1998): *Cosas del bosque fang*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Junta Municipal de Retiro.
- Aranzadi, Isabela de (2009): *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadana.
- Assoumu Ndoutoume, Daniel (1986): *Du Mvett. I: Essai sur la dynastie Ekang (ou Etsang) Nna*. Paris: L'Harmattan.
- (1993): *Du Mvett: II: L'Orage. Processus de démocratisation conté par un diseur de Mvett*. Paris: L'Harmattan.
- Biyogo, Gregoire (2002a): *Encyclopédie du Mvett. Du Haut Nil en Afrique central. Vol.I: La quête de l'éternité et la conquête du Logos solaire..* Paris: CIRIF/ICAD. Reedición: Ménaibuc.
- (2002b): *Encyclopédie du Mvett. Vol.II: La conquête de la science et l'esperance*. Paris: CIREF/ICAD. Reedición: Ménaibuc.
- (2006): *Adieu à Tsira Ndong Ndoutoume. Hommage à l'inventeur de la raison graphique du Mvett*. Paris: L'Harmattan.
- Boyer, Pascal (1988): *Barricades mystérieuses & pièges à pensé: Introduction à l'analyse des epopees fang*. Paris: Societé d'ethnologie.
- Crespo Prieto, Teodoro (1962): "El juglar fang, primera figura literaria: Los más diversos y fantásticos hechos guerreros adquieren en el relato de este verdadero artista la expresión más subyugada", *La Guinea Española* (15 de julio) 1558: 195-199.
- Crespo Prieto, Teodoro & Juan Nguema (1962): "Iniciación del juglar fang: El cantor de los hechos heroicos del pueblo fang tiene que ser consagrado mediante ceremonias terribles", *La Guinea Española* (15 de diciembre) 1563.
- Creus Boixaderas, Jacint (2004): "Funciones del griot y del *mbom nvet* en la épica oral africana", en Sales Encinas, ed., págs..37-59.
- Eno Belinga, Samuel-Martín (1965): *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*. Paris: Éditions Cujas.
- (1970): *Découverte des chantefables: Beti-Bulu-Fang du Cameroun*.
- (1978): *L'épopée camerounaise-mvet: Moneblum ou l'homme bleu*. Yaoundé.

- (1981): *La civilisation du fer et l'épopée orale du mvét des Bulu du Cameroun*. Yaoundé: Université du Cameroun.
- Elloue-Engoune, Allain (2008): *Du Sphinx au Mvett: Connaissance et sagesse de l'Afrique*. Paris: L'Harmattan.
- Elvis Ella, Steeve (2011): *Mvett ékang et le projet bikalik: Essai sur la condition humaine*. Paris: L'Harmattan.
- Essone Atome Ongoane, Dominique (1975): *Anthropologie du Mvett*. Paris. EHESS.
- Fernández, James W. (1982): *Bwiti: An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*. Pinceton: Princeton University Press.
- González Echegaray, Carlos (1995): "Un poema épico de los bujebas", *Africa*, 163: 328 y ss.
- Mallart Guimerá, Lluís (1981): *Ni dos ni ventre: Religion, magie et sorcellerie Evuzok*. Paris: Societé d'Ethnographie.
- (1992): *Ser hombre, ser alguien: Ritos e iniciaciones en el sur de Camerún*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2009): "Los interludios del mvét de Zwè Nguéma", *Oráfrica* 5: 39-70.
- Mba Abessole, Paul (2011): *Comprendre le mevet: À partir du récit de Zong Midzi Mi'obame*. Paris: L'Harmattan.
- Mdija, Essindi (2009): *Le Mvet: La Guerre du Fer*. Paris: L'Harmattan.
- Minko Bengone, Laurent (2008): *Comprendre autrement le mvét*. Paris: L'Harmattan.
- Ndong Ntoutoume, Tsira (1970/1975): *Le Mvett*, 2 vols. Paris, Présence Africaine.
- (1993) *Le Mvett: L'homme, la mort et l'immortalité*. Paris: L'Harmattan.
- Nguema Bindang, Verónica Ñengono (2012): *Nze Ekere Ening. El leopardo al acecho del mundo. En versión de Eyi Moan Ndong*, Tesis Doctoral (inérita), Universidad de La Laguna, Facultad de Filología.
- Nkanga, Mbala D. (2010): "Mvett Performance: Retention, Reinvention and Exaggeration in Remembering the Past", *Theatre History Studies*. 30: 83-101.
- Ollomo Ella Ngyema Ebang'a, Régis (2011): *Un Mvet d'Akue Obiang*. Paris: L'Harmattan.
- Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2004): "La epopeya nvet del pueblo fang: tradición, poética, simbolismo". En Sales Encinas, págs.: 13-35.
- Sales Encinas, Ramón (2004): *En busca de los inmortales. Epopeyas de Eyi Moan Ndong*. Vic (Barcelona): Ceiba Ediciones.

- (2007): *Eyom Ndong, el buscaproblemas y Mondú Messeng*. Epopeyas de Eyí Moan Ndong. Vic (Barcelona): Ceiba Ediciones.
- Towo Atangana, Gaspard (1965): “Le *mvét*, genre majeur de la littérature orale des populations pahouines (Bulu, Beti, Fang-Ntumu)”, *Abbia*, 9-10: 163-179.
- Wolf, Paul & Paule de, eds. (1972): *Un mvét de Zwé Nguéma*. Paris: Armand Colin.