





# **FUNDAMENTOS DE LA CULTURA FANG, SU TRADICIÓN Y SU ESTÉTICA**

Trabajo Final de Máster  
Tipología 1

Presentado por: Nieves Galán Moreno  
Dirigido por: José Enrique Tormo Fayos

Valencia, julio 2015

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Máster Oficial en Producción Artística





*A mi madre*



## AGRADECIMIENTOS

A mis padres Eloy y Arcadia sencillamente por todo, a mis hermanos Marisol, Carmen, Arcadia y Eloy por compartirlo, a mis amigos Mario y Alfonso por su gran ayuda incondicional, a mi amiga Carmen y su familia que siempre cooperan, a Aurora por la aportación de su experiencia en África, a toda mi familia y amigos que, con su paciencia y comprensión, han sabido respetar mi aislamiento en el transcurso de esta tarea.

A mis profesores por su labor docente, con un especial reconocimiento a Eva Marín por su apoyo, a Carmen Marcos por su firmeza, a Sara Álvarez que ha animado mi trabajo, a David Pérez por mostrarme una razón a la sinrazón y sobre todo, a mi tutor Enrique Tormo por su valiosa ayuda y porque, con sus conocimientos y su gran capacidad comunicativa, ha sido el artífice de mi interés por descubrir la belleza del arte africano.

Un agradecimiento muy especial merecen mis compañeros del máster por su amistad y colaboración, especialmente Ignacio Meneu y Gil Gijón por su generosidad y predisposición.

A África y sus gentes, a los que con su esfuerzo y estudio han hecho posible la confección de este trabajo y a todos los que con su ánimo y confianza han contribuido directa o indirectamente a su realización.

A todos ellos, muchas gracias.





## **Resumen**

En África, las sociedades tradicionales constituyen un complejo entramado de etnias y pueblos, cada uno con su religión, su culto y su estilo artístico, cuyas prácticas animistas tienen en común que todas muestran una profunda espiritualidad.

En este trabajo nos ocupamos de una de sus culturas, la fang. Pretendemos hacer un análisis de su arte, que engloba varios aspectos: humano, histórico, social, mítico, metafísico, cosmogónico y religioso.

Pese a que este pueblo ha estado sometido a procesos de aculturación y mestizaje, sus creencias, conservadas por la tradición oral, están basadas en un orden cosmológico ancestral que se deja ver, tanto en sus costumbres, como en sus diferentes expresiones artísticas.

Para los fang las fuerzas que mueven el universo son sobrenaturales y éstas actúan sobre los seres vivos y los fenómenos naturales. Esta afirmación se entiende sabiendo que el arte de los fang se refiere fundamentalmente a estas fuerzas y que sus objetos artísticos tienen como principal función servir de puente al hombre con un mundo espiritual alcanzable únicamente a través de los ancestros, matizando que, aunque el arte tenga esencialmente la función descrita, muchas de sus piezas tienen diferentes usos tanto simbólicos, como cotidianos.

## **Palabras clave**

África, arte, clan, ancestro, máscara, escultura, sociedad secreta, mito, ritual, religión, guardián de las reliquias.



## **Abstract**

In Africa, traditional societies are a complex mixture of ethnic groups and peoples, each with their own religion, worship and artistic styles, whose animistic practices have in common that they all show a deep spirituality.

In this paper we deal with one of their cultures, the Fang, and we intend to analyze their art that encompasses various aspects: human, historical, social, mythical, metaphysical, cosmological and religious.

Although these people have been subjected to processes of acculturation and miscegenation, their beliefs, preserved by oral tradition, are based on an ancient cosmological order which can be seen both in its customs and its various artistic expressions.

For Fang people the forces that move the universe are supernatural and they act on living beings and natural phenomena. This statement is meant knowing the art of the Fang refers primarily to these forces and their art objects whose main function is to help man achieve a spiritual world attainable only through their ancestors. Clarifying this, although the art essentially has the function described, many of its pieces have different symbolic and quotidian uses.

## **Keywords**

Africa, art, clan, ancestry, mask, sculpture, secret society, myth, ritual, religion, guardian of the relics.



# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
1.1. Hipótesis	3
1.2. Objetivos	3
a) Objetivos generales	3
b) Objetivos específicos	4
1.3 Metodología	4
1.4. Justificación	6
<b>2. CULTURA FANG</b>	<b>7</b>
2.1. Origen	9
2.2. Extensión demografía y geográfica	13
2.3. Etimología. Lengua	14
2.4. Estructura social	17
2.5. Adaptación	19
2.5.1. La selva. Hábitat geográfico	19
2.5.2. El poblado	22
2.5.3. La casa de la palabra	23
2.6. Aspectos culturales	26
2.6.1. Sociedad. Economía	26
2.6.1.1. La agricultura, la caza y la pesca	27
2.6.1.2. La alimentación	29
2.6.2. El matrimonio	30
2.6.2.1. La dote	31
2.6.2.2. El rapto	31
2.6.3. La infancia	31
2.6.4. Deportes y pasatiempos	32
2.7. Fundamentos religiosos	34
2.7.1. Mitología	35
2.7.2. Sociedades secretas	37
a) Sociedad <i>Só</i>	38
b) Sociedad <i>Ngí</i>	38

2.7.3. Brujería fang	40
2.7.4. Ritos	41
2.7.4.1. El rito del <i>Só</i>	42
2.7.4.2. Culto a los ancestros	44
2.7.4.3. El <i>Ngi</i>	47
<b>3. ARTE FANG</b>	<b>49</b>
3.1. Artesanía. Materiales y utensilios	51
3.1.1. Objetos de uso cotidiano y su fabricación	51
3.1.1.1. La corteza	51
3.1.1.2. La cestería	52
3.1.1.3. La madera	53
3.1.1.4. El metal	55
3.1.1.5. La cerámica	57
3.1.2. Las armas. La guerra y la caza	58
3.2. Artes del cuerpo	61
3.2.1. Vestimenta	61
3.2.2. Los cuidados del cuerpo	63
3.2.2.1. Peinados y aderezos	64
3.2.2.2. Ornamentación del cuerpo	66
a) Pintura corporal	71
b) Marcas corporales	72
c) Mutilación dentaria	76
3.3. Música, literatura y danza	76
3.3.1. Instrumentos musicales	78
a) Percusión	78
b) Cuerda	82
c) Viento	87
3.3.2. Las epopeyas del <i>Mvet</i>	89
3.4. Artes plásticas	91
3.4.1. El <i>byeri</i>	91
3.4.1.1. Función del <i>byeri</i>	93
3.4.1.2. El escultor	94
3.4.1.3. Procedimiento, materiales y herramientas	96

3.4.1.4. Tipología	100
a) Los grupos septentrionales	101
b) Los grupos meridionales	104
3.4.1.5. Análisis descriptivo	107
3.4.1.6. Autenticidad	111
3.4.2 Máscaras	115
3.4.2.1. Función de las máscaras	115
3.4.2.2. La máscara en las sociedades secretas	115
3.4.2.3. El portador de la máscara	117
3.4.2.4. Materiales	117
3.4.2.5. Tipología	118
3.4.2.6. Descripción de las máscaras	120
a) Máscaras faciales	120
b) Máscaras yelmo	123
<b>4. CONCLUSIÓN</b>	<b>127</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>131</b>
<b>6. ANEXOS</b>	<b>145</b>
6.1. Índice de imágenes	147
6.2. Fichas de los principales tipos de escultura <i>byeri</i>	159





## **1. INTRODUCCIÓN**



Fig. 2. Conjunto de relicario con figura masculina portando un recipiente.  
Fang, Gabón. Grupo *Betsi*. 99 cm. Alt. total. Museo de Etnología. Ginebra.

El desarrollo de un estudio sobre la cultura fang pretende contribuir a la comprensión del arte africano en general y a discernir que, la identidad artística cristalizada en una obra de arte africana, requiere el esfuerzo de situarla en su lugar de origen, de imbricarla con su sociedad, y sobre todo de vincularla a su función religiosa y política.

Pretendemos enfocar nuestro análisis desde una visión estética, relacionando arte y tradición y sirviéndonos de una selección de fuentes bibliográficas e iconográficas basadas en estudios antropológicos y etnológicos que, en su mayoría, investigadores del arte africano han realizado sobre el terreno.

## **1.1. Hipótesis**

La condición simbólica de toda expresión artística incluye necesariamente su contexto social.

Los fang creen en los poderes que mueven el universo y piensan que los más importantes son las fuerzas sobrenaturales que residen en los ancestros.

Para conocer en profundidad el arte fang creemos necesario considerar esta idea y descubrir que, gran parte de la energía y expresividad que transmiten sus creaciones, en particular sus máscaras y esculturas, reside en la convicción de que están poseídas por fuerzas sobrehumanas.

Sin obviar los objetos meramente decorativos, de uso cotidiano y otras manifestaciones artísticas de esta cultura, se trata de conocer la belleza y analizar estas obras consideradas objetos sagrados por los fang, teniendo en cuenta el origen y la vigencia social de lo que representan y descubrir su carácter simbólico como un recurso expresivo de sus propias creencias.

## **1.2. Objetivos**

Los objetivos de este trabajo se cimentan en poder recabar dentro de un marco teórico de tipo descriptivo, una estructura cognitiva adecuada, que profundice en el conocimiento de la cultura fang y facilite la interpretación de su legado artístico contribuyendo a su divulgación.

Nos interesa el cómo y el por qué se hicieron estas figuras, los principios técnicos que las rigen y el mensaje conceptual que encierran.

### **a) Objetivos generales**

- Conocer las bases que conforman la sociedad fang para una mejor comprensión de su tradición y su arte.

- Estudiar y comprender los valores consuetudinarios y artísticos dándolos a conocer.
- Difundir la cultura asociada a sus modelos estéticos, entendiéndolos como parte de su idiosincrasia y dentro de la diversidad cultural universal.

#### **b) Objetivos específicos**

- Realizar una búsqueda de conceptos, términos y significados a través de diversas fuentes que converjan en un trabajo de recopilación y divulgación, relacionados con la tradición y el arte de los fang.
- Examinar los orígenes del pueblo fang para conocer los elementos que le confieren homogeneidad, que son aquellos que los diferencian de otras culturas africanas.
- Manejar los aspectos básicos de su geografía, demografía e historia, así como su legado artístico, cultural y lingüístico.
- Averiguar las diferentes funciones de sus expresiones culturales y artísticas, con el fin de comprender su utilidad.
- Realizar una descripción de los distintos objetos artísticos, seleccionando los más relevantes dentro de su estatuaria y sus máscaras, para lograr reconocer sus variadas formas y distinguirlos de otras culturas.

### **1.3. Metodología**

Este trabajo de tipología 1, de "Pensamiento contemporáneo y cultura visual", promueve principalmente el desarrollo de un estudio dentro de un marco teórico.

Sin el apoyo de un trabajo de campo, prima establecer un método estructurado de recopilación de fuentes relativas a la cultura africana y más concretamente a la fang, tomando su arte como punto de partida.

Sin excluir diversas publicaciones que se refieren al arte africano en general, nos centraremos en las que son específicas de esta cultura, bien de autores que forman parte de ella, o bien de los que viajaron al continente compartiendo hábitat geográfico y descubriendo por sí mismos el "modus vivendi" de estos pueblos y por ende, sus formas de expresión cultural y artística.

La utilización de diversos métodos científicos como la antropología, la etnología o la filosofía, refuerza la comprensión del arte como medio de expresión. Nos centraremos en el estudio de diversos autores, tanto autóctonos, como foráneos, Ocha'a Mve, Joaquín Mbana, Nguema-Obam, Panyella, Perrois, Einstein, Fernández J. W., Sabater, De Aranzadi, etc. que, desde el ámbito de diversas disciplinas, han contribuido al conocimiento de este grupo étnico. Una

mención especial merece la tesis doctoral de Víctor Borrego Nadal<sup>1</sup> sobre el arte fang de Guinea Ecuatorial y Enrique Martino<sup>2</sup>, cuyo trabajo recopilado en la web<sup>3</sup> durante los años de investigación para su doctorado, nos ha sido de gran ayuda. Pero, sobre todo, hemos de referirnos al trabajo de Günter Tessmann<sup>4</sup>, cuya monografía en dos volúmenes sobre los fang, incluyendo aspectos de su cultura, su historia, su religión y su arte publicada en 1913, nos ha aportado un inestimable apoyo, tanto por sus textos, como por sus valiosas imágenes.

Considerando esta aclaración y con el propósito de desarrollar un método de trabajo, seguiremos una serie de premisas básicas:

- Planificación del trabajo final desarrollando preguntas de estudio.
- Creación de un listado ordenado con las actividades o tareas a realizar.
- Reflexión de un título que integre el contenido del texto.
- Elaboración de un índice general que sirva de hilo conductor, cuyo compendio abarque el marco teórico dentro de un orden que facilite su comprensión.
- Recopilación y revisión de documentación básica: textos de libros especializados, catálogos de exposiciones, manuales, páginas web, referencias, estudios o informes, tesis, publicaciones periódicas, obras de referencias generales, enciclopedias, diccionarios, audiovisuales, etc.
- Selección de las fuentes de información, documentos e imágenes que se van a incluir en el trabajo.
- Clasificación de imágenes con pie de foto que refuercen la comprensión del texto escrito.
- Descripción de las obras de arte indicando sus características formales y funcionales.
- Utilización de diversas aplicaciones web 2.0 (blog, pinterest, wikispace, etc.) como método de apoyo divulgativo.
- Desglose de fuentes para especificar las referencias bibliográficas.
- Inclusión de anexos con índice de imágenes y fichas de obras especialmente representativas.

---

<sup>1</sup> Borrego Nadal, Víctor, *“Visión” y conocimiento: el arte fang de Guinea Ecuatorial*, Universidad Complutense de Madrid, 1994. Disponible en: <http://eprints.ucm.es>.

<sup>2</sup> Martino, Enrique, "Historia de África, el estructuralismo/post-estructuralismo, Bruno Latour, Guinea Ecuatorial, Nigeria, Bahía de Biafra y 7 más", en *Estudios sobre África*, Berlín, Universidad Humboldt, s.f. Disponible en <https://hu-berlin.academia.edu/EnriqueMartino>

<sup>3</sup> Martino, Enrique [en línea], <http://www.opensourceguinea.org>

<sup>4</sup> Tessmann, Günter, *Die Pangwe: Völkerkundliche Monographie eines west-afrikanischen Negerstammes : Ergebnisse der Lübecker Pangwe-Expedition 1907-1909 und früherer Forschungen 1904-1907*, Berlin, Wasmuth, 1913. Disponible en: <http://catalogo.bne.es>.

## **1.4 Justificación**

El arte tradicional africano no ha dejado indiferente al mundo occidental y el legado de su historia, aunque es de transmisión principalmente oral, se ha mantenido vivo y muy influyente, de ahí que la divulgación de uno de los grupos que lo integran es el propósito de este trabajo fin de máster.

El arte del pueblo fang es un ejemplo representativo de arte africano y el estudio de sus costumbres, el análisis de sus formas y la estética de sus manifestaciones artísticas, permite comprobar que, como cualquier otra sociedad, no ha renunciado a la búsqueda del saber, ni a la creación de su particular manera de actuar o de pensar adaptada a su propia individualidad como pueblo.

Intentamos su estudio, con una mirada analítica y ecuánime, que contribuya a evidenciar el vínculo entre tradición y arte que fundamentan su cultura. Por medio de un trabajo recopilatorio y descriptivo, pretendemos mostrar este nexo de unión que hace de la cultura fang un ejemplo de universalidad.

## **2. CULTURA FANG**

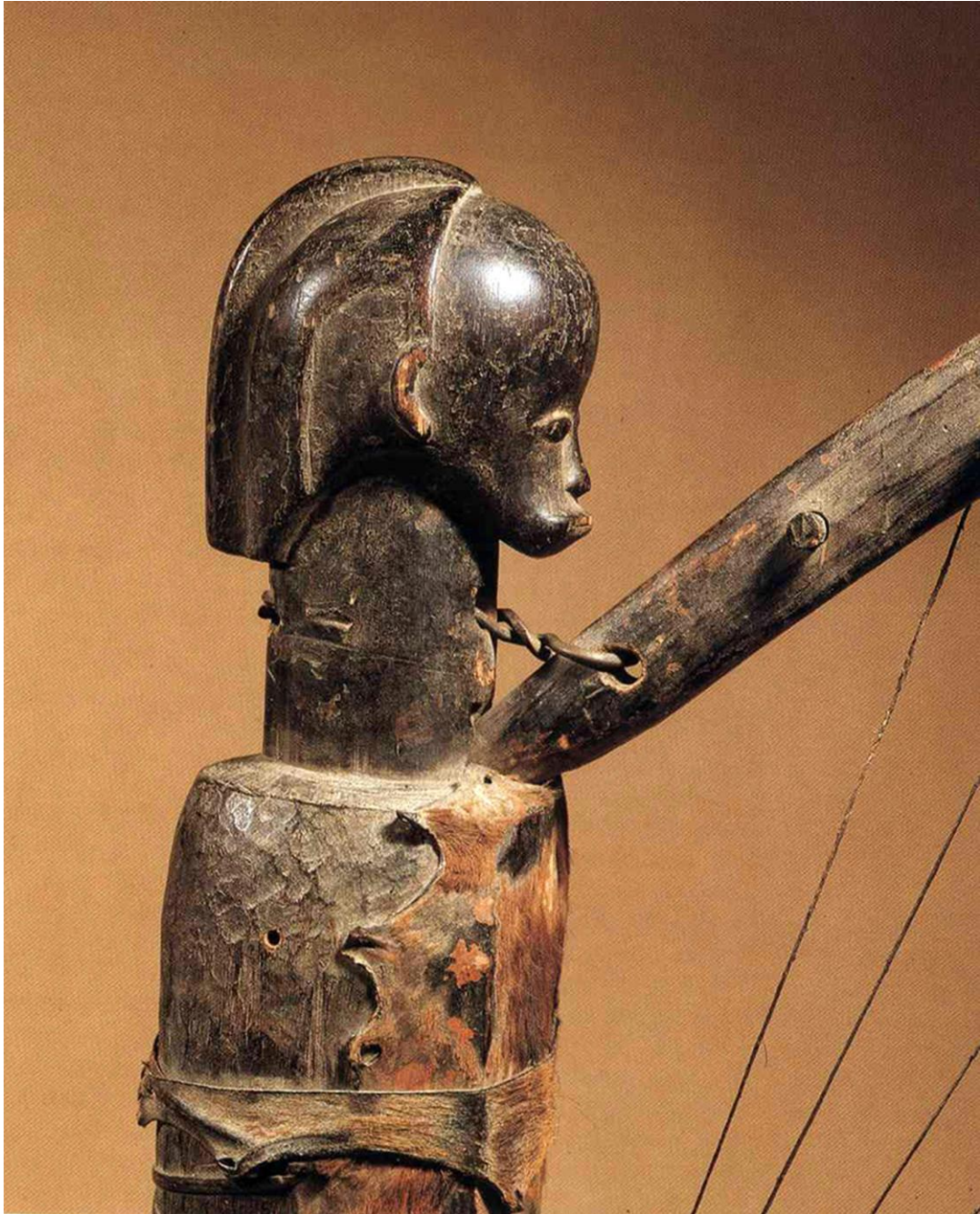


Fig. 3. Arpa. Guinea Ecuatorial. Fundación Folch Barcelona.



## 2.1. Origen

Los antiguos relatos de los fang coinciden en afirmar que procedían de algún lugar al este de la sabana africana, en el mítico País de las Nubes o *Mvog-etanga*<sup>5</sup>.

Algunos estudios afirman que proceden de la meseta sur de Sudán. Desde allí, movidos por la presión musulmana, tuvieron que emigrar hacia el suroeste, atravesando la zona norte del Congo.



Fig. 4. *Africae Tabula Nova*, 1570, Abraham Ortelius.

La principal leyenda literaria fang referida a su origen, "La Peregrinación de los hijos de *Afiri Kara*" escrita en bulu por Ondua Engutu<sup>6</sup> en 1948, (*Dulu Bon be Afri Kara*) narra que el patriarca Afiri Kara (de donde procede el nombre de "África"), tuvo siete hijos: Fang Afiri (fundador de los *Fang*), Okak Afiri (progenitor de los *okak*), los gemelos Mevú y Nden Afiri (padre de los *mevu-mé-nden*), Bulu Afiri (padre de los *bulu*), Ngue Afiri (madre de Ogwono Afiri, padre de los *yaundé o ogwono*) y Ntumu Afiri (padre de los *ntumu*). Este mito relata la "huída al bosque" de los fang para conquistar las poblaciones de los pigmeos, análoga a la historia sagrada de los cristianos referente a la "huída al desierto" de los israelitas para conquistar la tierra prometida.

Existen muchas hipótesis sobre el comienzo de su expansión demográfica por el bosque ecuatorial; a partir del estudio de sus genealogías, la opinión más generalizada es que el proceso migratorio hacia la costa, comenzó tempranamente. Procedentes de la sabana, partieron hacia el sur a causa de la fuerte presión de los pueblos islámicos que forzaron su huida y les hicieron penetrar en el temido bosque. A comienzos del siglo XX, los exploradores Tessmann y Trilles<sup>7</sup> estimaron que su origen se debía situar en la región del río Bahr al-Ghazal, afluente del Nilo Blanco que discurre en el actual Sudán del Sur. Otros consideraron que en esta zona fue donde se desarrolló una etapa importante de la historia de este pueblo. Más tarde se impuso su itinerario hacia el oeste, hacia

---

<sup>5</sup> Sabater Pi, Jordi, *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica Occidental*, Barcelona, Museu Etnològic, Ajuntament de Barcelona., 1992, p. 18.

<sup>6</sup> Bibian Oyee, Julian, *La migración fang* (Textos originales en lengua, *Según Dulu Bon Be Afri Kara*), Búlu, Malabo, Malamba, 1995, p. 82.

<sup>7</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en AAVV, *Fang*, París, Dapper, 1991, p.182.

donde se fueron desplazando siguiendo el curso de los ríos Ubangui y Mbomou, hasta que sus constantes desplazamientos fueron detenidos a mediados del siglo XIX por la dominación colonial europea que los encontró asentados en su ubicación actual.

Conocidos por su carácter fuerte y guerrero, supieron utilizar su combatividad para abrirse paso y asentarse en aquellas zonas por las que se vieron obligados a pasar.

Sin perder sus orígenes, el grupo primigenio, en el transcurso del largo trayecto recorrido, asimiló biológica y culturalmente otras muchas etnias que fue encontrando a su paso.

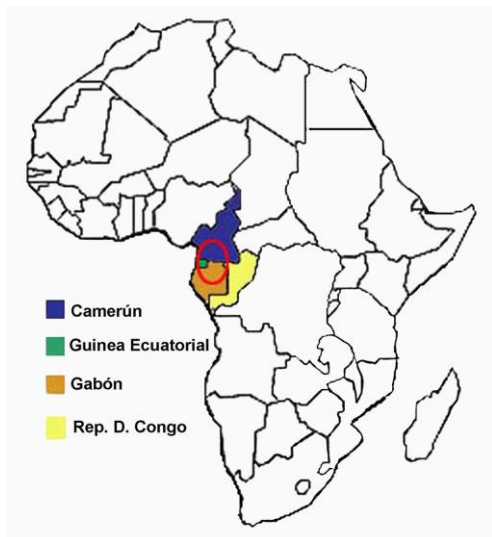


Fig. 5. Mapa de África señalando el territorio fang.

Así pues, su trayectoria fue en principio hacia el sur, para girar posteriormente hacia el oeste acercándose a tierras menos pobladas, llegando al mar o gran río de los fang (*mang*). En su recorrido realizaron cambios de dirección, bifurcaciones y retrocesos que provocaron tanto fisuras como fusiones entre las pequeñas unidades familiares formando la estructura social de este pueblo. Estos cambios favorecieron una dinámica que provocó un complejo proceso de integración racial y cultural que les caracteriza y que se refleja en sus numerosas manifestaciones estéticas.

Los grandes grupos pigmoides o pigmeos con los que los fang se toparon en su largo camino, especialmente los *babinga* y *bibaya* en el este y en menor grado los *bayele* o *gieli* en el norte, tuvieron sobre este grupo una influencia mucho más relevante que la que sugerían los primeros exploradores<sup>8</sup>.

Estos movimientos migratorios fueron comunes en la mayor parte de los pueblos de la selva ecuatorial africana, tales como el *azande* o el *mangbetu*, entre otros.

La asimilación cultural con otras tradiciones, el contacto y la simbiosis con otros pueblos también de origen sudanés (*duala*, *balengui*, *djimu*, *ndjem*, *baseke*, *benga*, etc.) que les precedieron en su éxodo y que ya se encontraban adaptados relativamente a la vida del bosque, contribuyeron a su adecuación a la vida forestal en un entorno que era difícil y hostil para un pueblo procedente de la sabana.

Esta disgregación produce una gran permeabilidad entre los grupos fang: "[...] mis padres eran *ntumu*, pero mis hijos, nacidos aquí, serán *mvai* [...]". Así, por ejemplo, en el centro y el sur de

---

<sup>8</sup> Aranzadi, Juan, "Conquistadores y fugitivos", en *Oráfrica*, nº 9, Barcelona, Ceiba, 2013, pp. 11 - 36. Disponible en <http://www.ceibabotiga.com>.

Guinea Ecuatorial, los *okak* son mayoría; mientras en el norte, ubicados en el sur de Camerún, dominan los *ntumu*.

Los fang, a pesar de ser un pueblo selvático, entraron pronto en contacto con los blancos. Se calcula que antes de 1840, entre los primeros visitantes, irrumpieron misioneros norteamericanos, militares y exploradores franceses. Es seguro que en estas fechas su adaptación a la selva estaba ya consolidada y su dominio militar sobre otras tribus les permitía vivir con cierta tranquilidad.

En 1859, un aventurero francés, Paul du Chaillu<sup>9</sup>, remontó el estuario del Ogooue y en 1863 publicó un libro sobre sus andanzas en tierras de los fang. Algunas de las frases con que describe a los indígenas causaron sensación entre los lectores. Contaba que los fang eran muy supersticiosos y en su relato los describía como salvajes belicosos y antropófagos, que se comían a sus muertos y cazaban elefantes con flechas envenenadas y trampas.

“[...] se trataba de verdaderos caníbales, sin duda. Los hombres iban casi enteramente desnudos y llevaban los dientes limados en punta, lo que daba a sus rostros un aire terrible y feroz [...] Peinaban sus cabellos, más bien lanas, con largas y finas trenzas, a las que ataban perlas blancas o anillos de cobre o hierro. Algunos lucían tocados de plumas y otros formaban largas colas con sus lanas formando como una estopa teñida de negro y enmarañada, lo que proporcionaba a los personajes así peinados la apariencia más grotesca [...]”.

Según Tessmann<sup>10</sup>, éste fue el primer viajero que los descubrió, un aventurero de dudosa reputación que exageró sus informes transformando la realidad y tachando a los fang de "infalibles caníbales".

Con la firma en París del Tratado de Muni en 1901, se decidió enviar una expedición franco-española para establecer los límites territoriales entre las colonias de ambos países, y a su vez desarrollar un estudio científico de la fauna, la flora, la geología y naturalmente, de los pueblos indígenas de estas regiones.

Uno de los participantes, el entomólogo Manuel Martínez de la Escalera, recogió algunas de las más bellas estatuas que se conservan hoy en el Museo Arqueológico de Madrid, pero fue el alemán Günter Tessmann quien realizó el trabajo más minucioso entre los fang del sur del Camerún y de Guinea Ecuatorial. Tras dos años de estancia entre este grupo, que se encontraba ya en su crepúsculo cultural, publicó en 1913 *Die Pangwe*<sup>11</sup>, una presentación completa de la cultura fang.

---

<sup>9</sup> Du Chaillu, Paul Belloni, *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale; moeurs et coutumes des habitants*, Paris, Inlco, Aupelf, 1975. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr>

<sup>10</sup> Tessmann, Günter, *op. cit.*, p. 169

<sup>11</sup> Tessmann, Günter, *Die Pangwe: Völkerkundliche Monographie eines west-afrikanischen Negerstammes : Ergebnisse der Lübecker Pangwe-Expedition 1907-1909 und früherer Forschungen 1904-1907*, Berlin, Wasmuth, 1913. Disponible en: <http://catalogo.bne.es>.

Algunas de las esculturas que reunió y que muestran ya una clara decadencia, fueron depositadas en el museo de su ciudad natal Lubeck, desafortunadamente destruidas parcialmente a consecuencia de los bombardeos de la segunda guerra mundial.

Sus estudios fueron concluyentes para el conocimiento de la cultura, aunque también fue duramente criticado. Alberto Costa<sup>12</sup> refiere que en 1976 un anciano escultor, Ntutumu Binkono, recordaba desde su pueblo de Guinea las aficiones sexuales y los métodos brutales de Tessmann, “el dios alemán”, de los que fue testigo en su infancia.

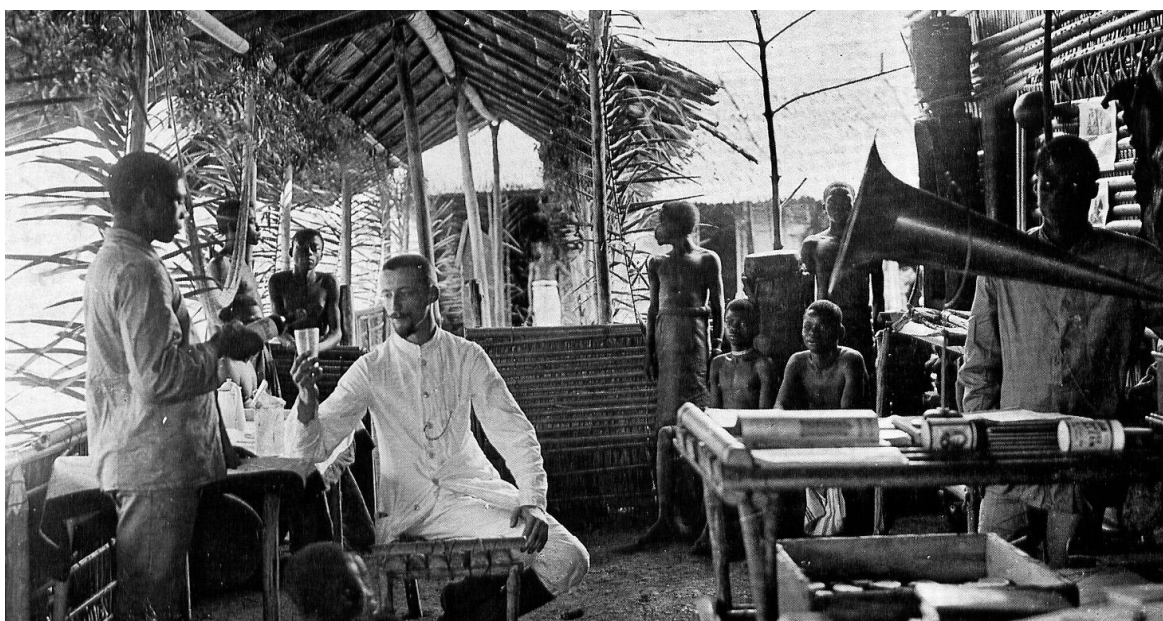


Fig. 6. Günter Tessmann. Fotografía tomada en su campamento en Nkolentangan (Guinea Ecuatorial).

---

<sup>12</sup> Costa, Alberto, "Guardianes de reliquias: esculturas fang y kota de África ecuatorial", en AAVV, *África. La figura imaginada*, (Catálogo de exposición), Fundación 'La Caixa', 2004, pp. 37 - 39.

## 2.2. Extensión demográfica y geográfica

Hablar de los fang como unidad es algo muy relativo, ya que se encuentran dispersos en cuatro países, cuya población suma más de un millón de personas. Tal como exponemos en la tabla<sup>9</sup>, (fig. 7) los componentes de esta cultura pertenecen políticamente a las republicas del Camerún, donde en la parte sur el 23% de la población es fang, Guinea Ecuatorial tiene el 75%, incluido Santo Tomé con el 10%, en la mayor parte de la mitad norte de Gabón el 33% y el 38% en una pequeña región al noroeste del actual República del Congo.

<b>Países</b>	<b>Población</b>	<b>%</b>
<b>CAMERUN</b>	2.400.000	23 %
<b>REPÚBLICA DEL CONGO</b>	950.000	38 %
<b>GABÓN</b>	480.000	33 %
<b>GUINEA ECUATORIAL</b>	390.000	75 %
<b>SANTO TOMÉ</b>	13.500	10 %

Fig. 7. Esquema demográfico del pueblo fang. -

El territorio fang ocupa una superficie de cerca de 180.000 km<sup>2</sup>. Sus límites septentrionales son el río Sanaga en Camerún, los meridionales son la desembocadura del Ogoué en Gabón; en el este el curso medio y el inferior del Dja en Camerún y el Congo y en el oeste limita con el océano atlántico.

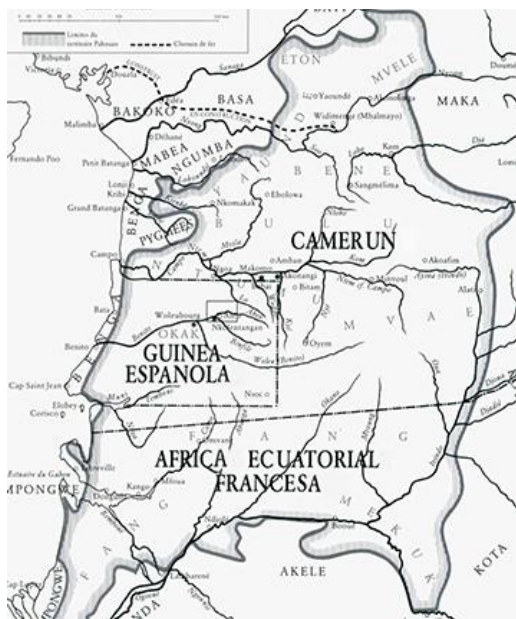


Fig. 8. Mapa de territorio fang.

La herencia colonial los ha dispersado entre estos cuatro países. En Camerún se asientan en la mayor parte del centro y en todo el sur. En Gabón se encuentran en las provincias del Estuario, en el noroeste y en la provincia de Woleu-Ntem. En La República del Congo se ubican en un área reducida al noroeste del país. En Guinea Ecuatorial, están en su mayoría asentados en el continente y un escaso número de ellos en la isla de Santo Tomé.

<sup>9</sup> <http://ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/index.htm/>, [en línea].

## 2.3. Etimología. Lengua

La palabra es lazo de unión entre generaciones, expresión suprema de la vida de los antepasados.

Ndongo Mba-Nnegue

Como no existía una denominación africana que abarcara a toda la población de este grupo, ciertos autores se refirieron a ellos con el término "fang" o "fan", nombre que tenía el inconveniente de confundirse con unos de sus subgrupos, también llamado *fang*. Otros autores prefirieron utilizar los términos "pahouin", "pangwe" o "pamue", usados por los antiguos colonizadores. Para no extendernos no vamos a mencionar el origen de estos nombres, pero si puntualizaremos que de los tres el más antiguo, desde 1819, era "pahouin", procedente de la época del viajero inglés Thomas Edward Bowdich, que los alemanes, transcribieron por "pangwe" y que a su vez los españoles tradujeron como "pamue".

Sobre el etnónimo "fang", con el que se conoce universalmente en la actualidad, conviene remarcar que tiene un significado bastante confuso y que prácticamente no era utilizado por los autóctonos, que preferían usar sus propias denominaciones<sup>10</sup>.

Bantú es el nombre que se utiliza para designar un conjunto de culturas que comparten una misma raíz lingüística. El territorio fang es muy amplio y sus variedades dialectales, (fig. 9) aunque muy numerosas y complejas de clasificar, comparten los mismos rasgos característicos que conforman su idioma como lengua vehicular interétnica de raíz bantú, de la familia Níger-Congo situada en la zona A<sup>11</sup> (fig. 10). Casi dos millones de habitantes hablan fang, aunque hace relativamente poco tiempo que se escribe.

Los fang, adoptaron y asimilaron esta lengua durante su proceso migratorio, penetrando progresivamente por territorios de grupos autóctonos de poblaciones pertenecientes al grupo lingüístico bantú, con los que gradualmente fueron mezclándose e incorporando su lenguaje del que Oscar Baumann y Diedrich Westermann<sup>12</sup>, entre otros, explican sus características fundamentales y específicas, que conforman el idioma del pueblo fang dentro de este campo semántico. Por ejemplo, el plural de los sustantivos se forma con el prefijo "ba", de manera que *ntu* que significa "ser humano" con *ba* delante, significa "los seres humanos" con el artículo delante, ya que este idioma carece de ellos.

---

<sup>10</sup> Alexandre, Pierre y Binet, Jacques, "Le groupe dit pahouin (fang, boulou, beti)", en *Monographies Ethnologiques Africaines*, Presses Universitaires de France, 1958, pp. 4 - 5.

<sup>11</sup> Bibang Oyee, Julián, *Curso de lengua fang*, Madrid, Uned, 2007, pp. 19 - 20.

<sup>12</sup> Childs, George Tucker, *An Introduction to African Languages*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 2003.

Países	Idioma	Dialectos
CAMERUN	beti	bebelebebil, buluetonewondofangmengisa
REPÚBLICA DEL CONGO	fang (pamue)	make, ntumuogowe
GABÓN	fang (pamue)	make, ntumuogowe
GUINEA ECUATORIAL	fang (pamue)	makentumu, ogowe
SANTO TOMÉ	fang (pamue)	makentumuogowe

Fig. 9. Esquema del lenguaje hablado en el territorio fang.

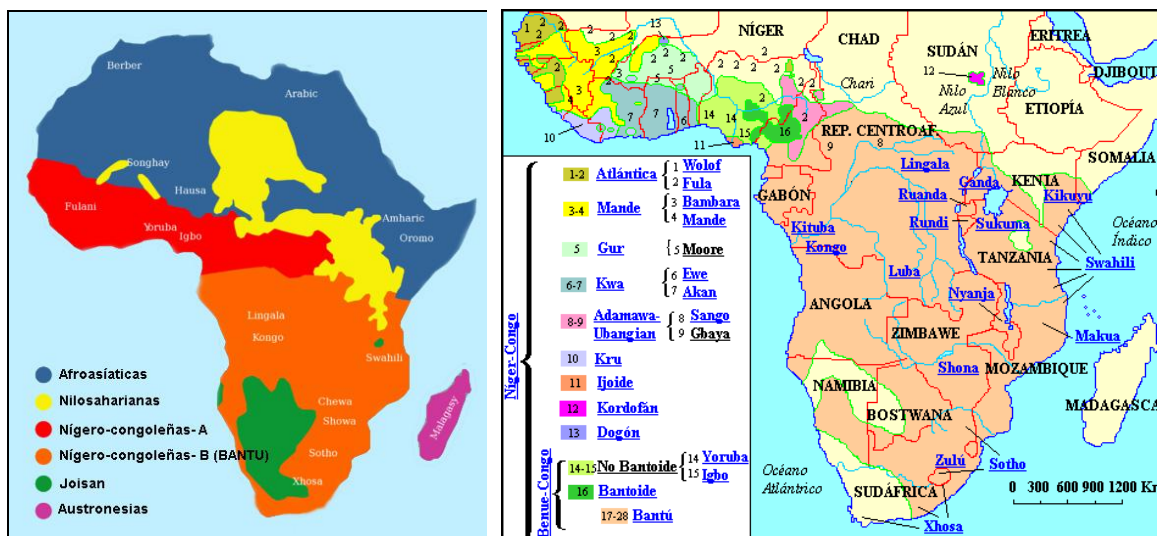


Fig. 10. Izquierda: Mapa de las principales familias de lenguas africanas. Derecha: Distribución de lenguas nígero-congoleñas.

No hay dudas sobre sus raíces y la riqueza literaria de esta lengua, aunque se coincide en reconocer que en su proceso y evolución han influido otros idiomas, particularmente los coloniales, sin olvidarnos que los fang tuvieron en su desarrollo como cultura el influjo de pueblos sudaneses, etíopes y congoleños.

Con el avance de la civilización europea y la emigración a las ciudades, han ido perdiendo su patrimonio cultural, si bien han sabido conservar buena parte de su legado que en la actualidad está presente en algunos textos constitucionales<sup>13</sup>. A través de la lengua hablada la sociedad fang, ha preservado su tradición y se ha resistido a este proceso de aculturación. La custodia de su literatura con la transmisión oral ha sido el gran medio de expresión, sobre todo de las personas mayores, a través de los cantos, los cuentos<sup>14</sup>, los trabalenguas, los mitos, etc. que tradicionalmente se han ido transfiriendo oralmente de generación en generación<sup>15</sup>. Los niños, a

<sup>13</sup> En Guinea Ecuatorial las lenguas autóctonas están actualmente protegidas constitucionalmente, lo que, según comenta Carlos Oná Boriesá, parece garantizar su supervivencia. Véase "Lengua e identidad", en *atanga* nº 2, Abril-Junio 2010, pp. 58-59. Disponible en : [http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga\\_2](http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga_2)

<sup>14</sup> Abaga Envó, María Teresa, *Una aportación al estudio del cuento fang de Guinea Ecuatorial en lengua española*, Junta de Extremadura, Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2009.

<sup>15</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *Tradiciones del pueblo fang*, Madrid, Rialp, 1981, pp. 113 - 153.

quienes se facilitaba el aprendizaje mediante recursos literarios instructivos, también se aplicaron en cultivar el lenguaje.

Panyella<sup>16</sup>, afirma que lo más conocido de la literatura fang son las colecciones de dichos, utilizados en la educación de las jóvenes generaciones. Pero hay que matizar que la riqueza de esta cultura es conocida a través de distintos géneros narrativos de transmisión oral, tales como las epopeyas relatadas por los músicos, los cuentos, las adivinanzas<sup>17</sup> o las canciones de cuna entre otros. Todos han contribuido a preservar la tradición. Las nanas, por ejemplo, son la primera fuente de información de que dispone el recién nacido acerca del código sociocultural de su comunidad. Las canciones de cuna fang, arraigan e integran firmemente al niño en un sistema de pensamiento y en un modo específico de sentir y no disponen de más instrumento que la propia voz de la mujer.

En lo referente a la cuestión de autor, nos encontramos ante uno de tantos ejemplos de lírica anónima. En general, son las mujeres quienes cantan las nanas, normalmente la madre, aunque también los hombres, excepcionalmente, las podían cantar. Cualquier fang, hombre o mujer, por muy europeizado que esté, puede acordarse de un buen número de ellas.

La literatura fang es una literatura ancestral, de transmisión oral que aún se mantiene viva, inseparable de las necesidades y vivencias del colectivo, a través del canto o la recitación, practicada sobre todo por las personas de edad, que son quienes mejor conservan la pureza de la lengua. Se atesora pues una gran producción literaria que requiere ser recopilada y estudiada aunque lamentablemente ha sido durante mucho tiempo un campo trabajado, casi en exclusividad, por los extranjeros.

---

<sup>16</sup> Panyella, Augusto, *Esquema de etnología de los fang ntumu de la Guinea Española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Africanos, 1959, p. 59. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.wordpress.com/biblioteca-virtual/>

<sup>17</sup> De Aranzadi, Iñigo, *La adivinanza en la zona de los Ntumu. Tradiciones orales del bosque Fang*, Madrid, Casa de África, 1999.



## 2.4. Estructura social

Los fang nunca han alcanzado una unidad política. Alexandre y Binet<sup>18</sup> dividieron el grupo en tres grandes subgrupos: *Beti*, *Bulu* y *Fang*, otros autores, como Balandier o Fernández, agruparon la subdivisión de este último subgrupo en grupos aún más pequeños: *Ntumu*, *Okak*, *Mabea*, *Mvai*, *Fang-Fang*, etc., estos subdivididos a su vez en clanes. Observamos pues que en la década de los cincuenta del siglo XX la estructura social de los fang se encuentra dividida en clanes y subclanes, fragmentados a su vez en otros grados hasta llegar a la unidad familiar básica.

El clan o *ayong*, entidad que se ha definido como el grupo de familias en sentido amplio, ostenta un nombre común relacionado con un antepasado.

La sociedad tradicional fang es una sociedad patrilineal<sup>19</sup> que se rige por dos leyes: la exogamia (prohibición de casarse entre ellos) y la poligamia (régimen familiar en que se permite al varón tener pluralidad de esposas), que partiendo del individuo (*bot*), establece su estructura social clasificada en cuatro unidades sociales inferiores al clan o *ayong*:

- a) *Nda-bot* o familia. Es la unidad familiar menor, básica y plenamente vigente de la cual forman parte el padre (*esa-bot*), las esposas y los hijos y personas dependientes
- b) *Nvogo-bot* o “gran familia” compuesta por gentes de linaje común, agrupando varias familias dentro de un mismo poblado. Cada *nvogo-bot* posee un jefe, *nkukuma*, y una casa de reunión, conocida por casa de la palabra, *aba'a*.
- c) *Avom-bot* o linaje. Es la unión de diversas familias que conservan el nombre del antepasado común que fue su fundador.
- d) *Etunga-bot* o stirpe. Agrupamiento de todos los linajes que reconocen un antepasado común.

Según este esquema distinguimos entre: familia, gran familia, linaje, y stirpe cuya identidad como grupo se mantiene por la observación del matrimonio exogámico, la procedencia de un antepasado común y por el culto a los ancestros divinizados.

Dos personas del mismo clan no deben formalizar un vínculo matrimonial. Esto es, los miembros consanguíneos patrilineales de cada familia, de cada "gran familia", de cada linaje y de cada stirpe, tienen prohibido casarse entre ellos, cualquiera que sea el grado de parentesco.

Como ejemplo de esta diversidad, diremos que el grupo *ntumu* se denominaba inicialmente *mobum* y que esta unidad estaba integrada por diez clanes: *asok*, *ebà*, *efak*, *essàkoran*,

---

<sup>18</sup> Alexandre, Pierre, Binet, Jacques, *op.cit.*, pp. 5 - 6.

<sup>19</sup> Organización social en la que predomina la línea paterna. Esto es, desde un ascendiente varón, se establece la descendencia formándose el linaje siguiendo exclusivamente la línea de los varones.

*essàkunan, essamangon, essàmbira, essandon, essanguac y esseng*. Suponemos que se trataba de una agrupación multiclánica antigua de gran prestigio entre los fang por su cuantiosa demografía. El clan *esseng*,<sup>20</sup> por ejemplo, en los años sesenta tenía 68 poblados en el territorio continental del río Muni, de manera que todas las familias comprendidas en la estirpe de *nsué azeme (etunga-bot)* pertenecían al clan *esseng*, por vía paterna. Éste es el más importante del grupo *ntumu* de la Guinea española y del sur de Camerún y fue el clan básico del antiguo subgrupo *mobum*, absorbido junto con otros clanes, por la actual denominación de *ntumu*.

La permanencia de esta estructura se mantiene gracias al canto de las genealogías (*ndán-ayong*), aunque con la progresiva desaparición del culto a los ancestros (*melan*) se está descuidando.

Uno de los indicios del declinar de esta cultura tradicional es la continua y progresiva disminución de la memoria genealógica. A finales de los cincuenta, James Fernández dice textualmente que “las genealogías Fang ofrecen una media de profundidad de quince generaciones, y en la década de los noventa ya era difícil, en Guinea Ecuatorial, encontrar a alguien que fuera capaz de remontarse más allá de cuatro o cinco generaciones”.

En Guinea Ecuatorial, por ejemplo, el estado colonial intentó, con variable éxito, reducir la identidad personal de los fang a un solo nombre y los misioneros españoles impusieron con el bautismo un nombre cristiano antepuesto a los nombres fang, sustituyendo la interminable pluralidad de nombres que conservaban en su memoria genealógica.



Fig. 11. Principales grupos fang

Como es enrevesado establecer subdivisiones entre los grupos locales debido a esta pluralidad de nombres<sup>21</sup> y a que éstos permanecían relativamente aislados en el bosque, para describir los diferentes estilos y basándonos en algunos de los planteamientos de autores como Louis Perrois<sup>22</sup>, hemos establecido una distinción entre los principales grupos de la zona norte: *mabea* y *ngumba*, establecidos en el sur de Camerún y los de la zona meridional: *ntumu*, *okak*, *mvai*, *betsi*, *nzaman/betsi*, que se extienden entre Guinea Ecuatorial y el norte de Gabón.

<sup>20</sup> Panyella, Augusto, Sabater Pi, Jordi, *Los Cuatro Grados de la Familia en los Fang de la Guinea Española, Camerún y Gabón*, Madrid, Archivos del Instituto de Estudios Africanos, 1957, p. 7-17. Disponible en:

<sup>21</sup> Costa Romero de Tejada, Alberto, "Artes etnológicas. El arte en África", en *Historia del arte universal. Ars Magna. Tomo II*, Barcelona, Planeta, 2006, p. 230.

<sup>22</sup> Perrois, Louis, "Patrimoines du Sud. Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)", en *Journal des africanistes*, nº 68-1-2, Vol. 14, 1974. pp. 325 - 327. Disponible en: <http://www.persee.fr>.

## 2.5. Adaptación

### 2.5.1. La selva. Hábitat geográfico

El país de los fang está situado en la costa occidental de África. Esta vasta región abarca una meseta con una altitud media de 600 a 800 metros de altitud sobre el nivel del mar, formada en su gran mayoría por llanuras con algunas colinas y cuyas montañas no sobrepasan los 1500 metros. Toda la región del extremo norte está cubierta por una espesa selva virgen de maleza abundante e impenetrable, surcada por numerosos cursos de agua, en su mayoría, largos y profundos, con frecuentes rápidos. Es una zona que carece de lagos y otras reservas de agua, pero tiene abundantes y húmedos pantanos, que alternan llanos y elevaciones de niveles muy altos con medianas y pequeñas cuevas cuyo suelo, compuesto de arcilla roja y amarilla, es muy fértil, zona con una gran humedad del aire y numerosas precipitaciones que se reparten en cuatro estaciones: dos de lluvias y dos secas.

El ritmo de estas varía según las zonas, así, por ejemplo Tessmann<sup>23</sup> aclara que en la zona central el ciclo anual se presenta de la siguiente forma:

1. De diciembre a febrero, gran estación seca, *vien essep*.
2. De marzo a mayo, pequeña estación de lluvias, *sugú essep*.
3. De junio a agosto, pequeña estación seca, *vien oyen*.
4. De septiembre a noviembre, gran estación de lluvias, *sugú oyen*.

Lo que distingue los periodos del año son las diferencias pluviométricas, puesto que al no haber contraste térmico no hay grandes diferencias de temperatura que puedan marcar divisiones estacionales. Así por ejemplo, en el interior de la provincia del Rio Muni, los meses de marzo a mayo se distinguen de la zona central por su carácter huracanado, donde se registran fuertes vientos de gran intensidad que no siempre van acompañados de lluvias, pero si de un alto grado de humedad relativa, aunque también en ocasiones surgen lluvias con grandes descargas eléctricas<sup>24</sup>.

El único ejemplo que encontramos en África de perfecto arraigo a la selva es el de los pigmeos. El pueblo fang mostró una inadaptación a la vida y a la frondosidad del bosque puesto que no logró mantenerse únicamente con la caza y la recolección que este hábitat le proporcionaba.

---

<sup>23</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p.177.

<sup>24</sup> Mbana, Joaquín, *Brujería fang en Guinea Ecuatorial. El Mbwo*, Madrid, Casa de África, 2004, p, 47.

Procedentes de la gran sabana, los fang, contemplaban la densa jungla africana como un lugar oculto e interminable, lleno de peligros y misterio donde se establecían los espíritus de los antepasados transformados en árboles o animales. Subsistieron en condiciones nómadas hasta que alcanzaron la costa atlántica, donde se establecieron a principios del siglo XIX. En sus leyendas representaban la jungla como un gran árbol gigante, *adzap*, que les impedía el paso durante su proceso migratorio hasta que, tras varias lunas y muchas dificultades, perforaban un largo túnel en su gigantesco tronco y la lograban atravesar.

La selva o *afan*, con sus árboles inmensos, su sombra y su humedad, les impuso un género de vida nómada, ya que el suelo se gastaba con rapidez provocando el desplazamiento de los cultivos que fue transformándola gradualmente.

Jordi Sabater<sup>25</sup> explica cómo más de 200 años de contacto con la frondosa jungla, con la fauna y con importantes grupos pigmeos y su mestizaje, condicionaron el mundo sensorial de los fang y sus esquemas mentales, cuyas creencias quedaron plasmadas de manera simbólica en sus diferentes patrones artísticos.

La gran selva presentaba una tipología muy diversa debido a este proceso de adaptación del hombre, en su constante migración fue modificándola drásticamente, degradando unas áreas y eliminando otras. Numerosos estudios han explicado cómo los pueblos de esta zona abrían claros en la espesura y realizaban sus plantaciones hasta que la tierra quedaba agotada y se trasladaban a otro lugar.

Sabater<sup>26</sup> publicó un trabajo en el que detallaba cuatro tipos de terreno:

1. Bosque denso primario, *ngorm afán*.

Es el bosque estable totalmente virgen no talado por el hombre en los últimos siglos y raramente alterado por los meteoros o los elefantes.

En el siglo XIX, antes de la penetración masiva de los fang, representaba más de las tres cuartas partes del territorio. Tiene una altura de cuarenta a sesenta metros que corresponde a los árboles adultos y de treinta a treinta y cinco metros que corresponde a los árboles más jóvenes en proceso de crecimiento. Puede haber más de 50 especies distintas. Es un bosque oscuro, silencioso, lleno de misterio y poblado de espíritus temidos por los fang. Su fauna es de una riqueza extraordinaria por ser una región ecuatorial completamente inmersa en la selva, además de ser una de las pocas áreas de refugio estable de fauna y flora durante las grandes oscilaciones climáticas. Algunos animales, particularmente los primates, que son los más admirados por los fang, han influido sobre su mundo cultural y mágico sirviendo de modelo para sus manifestaciones estéticas, especialmente las máscaras.

---

<sup>25</sup> Sabater Pi, Jordi, *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica Occidental*, Barcelona, 1992, Treballs del Museu Etnològic, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. p. 22.

<sup>26</sup> Sabater Pi, Jordi, *op. cit.*, pp. 22 - 24.

## 2. Formaciones secundarias, *olelé afán*.

Se desarrolla en una zona antiguamente talada que tiende a parecerse cada vez más a la selva virgen. Se trata de árboles altos y de crecimiento lento. Esta parte del bosque es muy rico en palmeras y plantas de grandes hojas muy utilizadas por los fang para la confección de sus viviendas, cestas, trampas y otros utensilios.

## 3. Bosques terciarios o agrológicos, *chi-afán*.

Antiguo campo de cultivo abandonado. Son superficies formadas después de la recolección, cuando disminuye la producción de plátanos y bananas al cabo de tres o cuatro años. En estos terrenos se ha desarrollado la vegetación espontánea a través de una gradación muy curiosa, de manera que crecen una buena variedad de hierbas y plantas, cuyas hojas y frutos sirven de alimento a los gorilas, un animal, al igual que las plantas, muy vinculado al mundo mágico y simbólico de la vida cotidiana y al universo místico y simbólico de los fang. En esta banda aparecen unos árboles de la especie *Musanga ceptropioides* (*aseng*), cuya vida no supera los 20 años, que pueden llegar a tener 15 metros de altura. Por su maleabilidad, debida a la escasa dureza de su madera, es una de las primeras materias básicas destinadas a la fabricación de las tallas fang.



Fig. 12. Dibujo Perfil vegetal esquemático de la selva ecuatorial que recubre el país fang.

## 4. Fincas indígenas.

Zona donde se encuentra el poblado bantú, que surge en estos claros de la selva como una gran ventana al cielo, al aire y a la luz. Lugar en que siembran la yuca, el plátano, la banana, el cacahuete, etc. Los orígenes de la más grandes importantes explotaciones territoriales agrícolas practicadas por los fang se remontan a épocas muy anteriores a la colonización europea. El

pueblo fang no vivía de los productos espontáneos que proporcionaba el bosque, pues conocía sobradamente la técnica del cultivo de la tierra, que suponía la base de su economía alimentaria. Además de la pradera (*kumu*) y del manglar, los fang también distinguían el bosque llamado *ongogora afán* (en general secundario por haber recibido la acción humana) que se formaba en los márgenes de los ríos y el *okang*, bosquecillo salvaguardado en las cercanías del poblado, que contenía toda clase de frutos comestibles y se mantenía siempre vivo.

Las especies animales y vegetales que constituían la fauna y la flora de Camerún y Gabón presentaban las formas características del norte de la selva tropical. Sólo había sabana en algunas zonas del extremo norte.

El conjunto de animales reunía, entre otros muchos, grandes mamíferos como el gorila, el chimpancé, el elefante, el leopardo, diferentes especies de antílopes y el hipopótamo. También existían pájaros que eran particularmente típicos del lugar, reptiles, tales como cocodrilos y serpientes muy venenosas, aunque poco frecuentes y que representaban un peligro mortal.

### 2.5.2. El poblado

En plena selva o *afan*, el profesor Mbaná<sup>27</sup> distingue entre el poblado, *dzâ o dzal*, como asentamiento de los humanos y las instalaciones provisionales (*nvan*) que los fang construían en la selva durante sus expediciones para la caza o pesca, que no tenían la categoría de poblado ni se realizaban las mismas ceremonias fundacionales.

Los fang, que eran solidarios y hospitalarios, se desenvolvían en el ámbito del poblado que servía de emplazamiento para albergar a la gran familia y desarrollar su modo de vida conforme a las leyes africanas, reforzando los lazos de unión entre ellos a través del conocimiento de su historia.

El *dzal* era un pequeño núcleo en un universo natural y salvaje donde, como explica Akomo-Zoghe,<sup>28</sup> "[...] las plantas y los animales conviven en armonía, diariamente, con los seres humanos y todo lo que existe tiene un sentido. Lugar donde los ancianos son venerados, respetándose escrupulosamente las costumbres de los antepasados que se transmiten de generación en generación. "

Günter Tessmann<sup>29</sup> describía hacia 1913 el alineamiento de un lado a otro de bajas casas rectangulares, formando un paseo central o *abang*. En ambos lados se situaban las casas del jefe, las casas cocina de las mujeres, las de los familiares y en los dos extremos, colocadas

---

<sup>27</sup> Mbaná, Joaquín, *op. cit.*, p. 47.

<sup>28</sup> Akomo-Zoghe, Cyriaque Simón Pierre, "La Simbología del Poblado O Dzal, Dzâ entre los Fang del África Central: Visión de los Cantantes Gaboneses André Pépé Nze y Pierre Claver Zeng Ebome", en *Revista Justicia*, nº12, Barranquilla, Colombia, Universidad Simón Bolívar, 2007, pp. 64 - 76.

<sup>29</sup> Tessmann, Günter, *op. cit.*, pp. 185 - 187.

estratégicamente como punto de vigilancia y de defensa, las casas de reunión. Pequeñas viviendas con una sola estancia, sin ventanas, de paredes construidas con corteza y hojas de nipa, entretejidas sobre una estructura de madera, con techos muy inclinados formados con ramas y hojas, cuya estructura estaba cubierta con esteras de rafia montadas a la manera de las tejas, que protegían de las lluvias tropicales.

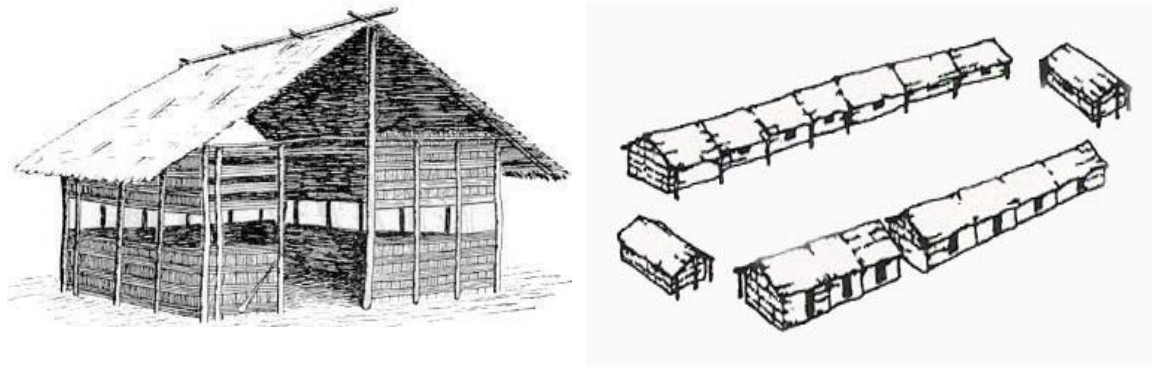


Fig.13. Izquierda: Dibujo de la casa de reunión. Derecha: Dibujo de la distribución de casas en el poblado.

En definitiva el *dzâ* o *dzal* era el lugar donde se direccionaba la vida de sus habitantes a través de una serie de condiciones y en el que se rememoraba a los ancestros y se respetaban las tradiciones.

### 2.5.3. La casa de la palabra

Cuando una familia se establecía en el poblado, construía, la casa cocina o habitación, cuyo espacio era de la mujer, donde trabajaba, estaba con sus hijos y donde se encontraba el espacio dormitorio, al que rara vez acudía el hombre durante el día, pues éste ejercía sus actividades diarias en la casa de reunión o *aba'a*, conocida en español por la casa de la palabra, donde recibía todas sus visitas. Mañana y tarde, antes y después de su trabajo en la selva, todos los hombres se reunían en el *aba'a* y se programaba el funcionamiento de la sociedad convirtiéndose éste en el centro de la vida socio-política del pueblo.

El *aba'a* se diferencia del resto de las casas por la apertura que, a la altura de la vista de un hombre sentado, se extiende por las cuatro paredes. Presenta un espacio prácticamente vacío, rara vez ornamentado en el interior o el exterior, donde apenas había unos taburetes y frecuentemente se encontraban cráneos de animales conservados como trofeos de caza.

En muchas casas de reunión se podía observar también un fuelle de forja y unos troncos que mantenían el fuego durante el día e incluso la noche. Sujeta a la pared, solía colocarse la famosa pipa y diversos utensilios para la caza.

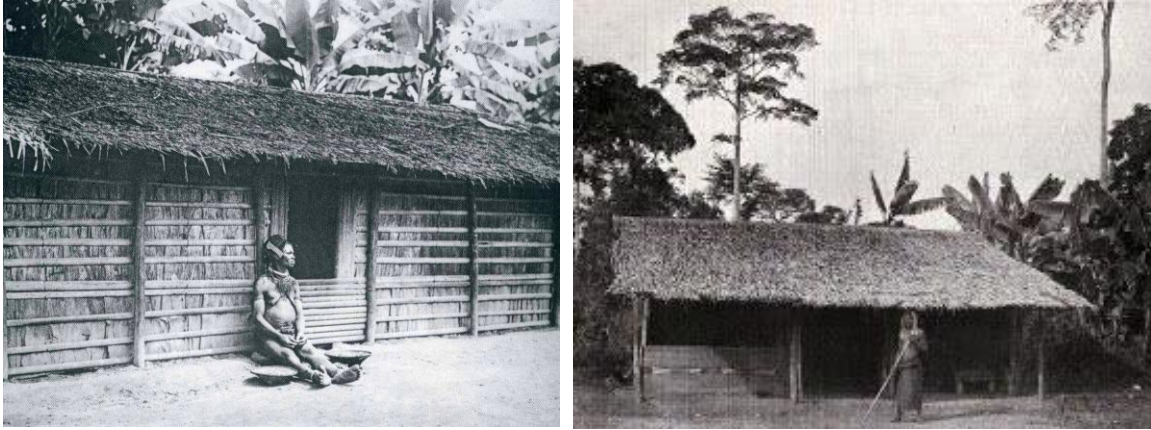


Fig.14 Izquierda: Mujer en la puerta de la casa habitación. Derecha: *Aba'a*. Casa de reunión o de la palabra.

Tradicionalmente, en épocas de guerra, la función que se ejercía en el *aba'a* era sobretodo vigilar y proteger al poblado de los peligros. Era el centro de la política cotidiana y núcleo del poder económico del poblado, donde residía el conocimiento, se tomaban todas las decisiones y se resolvían los conflictos. Como comenta el profesor guineano Joaquín Mbana<sup>30</sup>, era el lugar dónde se podía expresar cualquier opinión sin temor a represalias:

"[...] todo hombre tiene derecho a la palabra, independientemente de su condición social. Aquí reina la igualdad entre los hombres y la verdadera libertad de expresión. [...] El *aba'a* es sin duda, una de las instituciones más representativas de la "democracia tradicional" fang. En el *aba'a* se practica la solidaridad y hospitalidad. Antes de la crisis de la identidad fang, los hombres comían solidariamente en el *aba'a*."



Fig. 15. Dibujos de la casa de Fernand Grèbert.

En la casa de la palabra, los hombres recibían la sabiduría ancestral. Se les enseñaba cómo cazar animales, cómo pescar, cómo cuidar a su mujer y cómo desempeñar el papel de jefe de familia. Era la supervivencia de la identidad cultural patrimonial que se transmitía a los descendientes a través de la oralidad.

Los venerables ancianos poseían el conocimiento de la genealogía cuyo origen se remitía a veces de 50 a 60 generaciones atrás; representaban la sabiduría, detentaban el don de la ubicuidad y podían bendecir o maldecir siendo respetados por los jóvenes que les honraban y obedecían.

<sup>30</sup> Mbana, Joaquín, *op.cit.*, p. 19.



Simbolizaban sus privilegios rodeándose de objetos de poder, como los espantamoscas, de los que conocemos dos tipos procedentes de Gabón (fig. 16): uno, más antiguo, con una cabeza *byeri* tallada en una de las extremidades del mango que termina en el otro extremo con un manojo de pelos; el otro, del siglo XIX, tiene un mango fabricado en madera dura con un disco piel de elefante. Este tipo de espantamoscas circular era bastante corriente. El mango tallado solía tener un decorado geométrico o terminar en una estatuilla antropomorfa. Se parecía mucho a un abanico, también fabricado en cobre, cuero y marfil (fig. 17 izda.). Aunque el mismo objeto probablemente podría tener un doble uso.



Fig. 16. Izquierda: Espantamoscas. Gabón de madera y pelos. Derecha: Espantamoscas fang.de Gabón de madera dura y piel de elefante.

También los bastones de mando tallados en madera a veces con incrustaciones de metal (fig. 17 dcha.), se contaban entre estos objetos símbolos de poder. Tenían un diámetro bastante regular que se ensanchaba en su vértice para servir de apoyo a la figura semisentada, que a menudo se ubicaba en su extremo en la misma posición de los *byeri*, a los que se también asemejaba en sus rasgos.

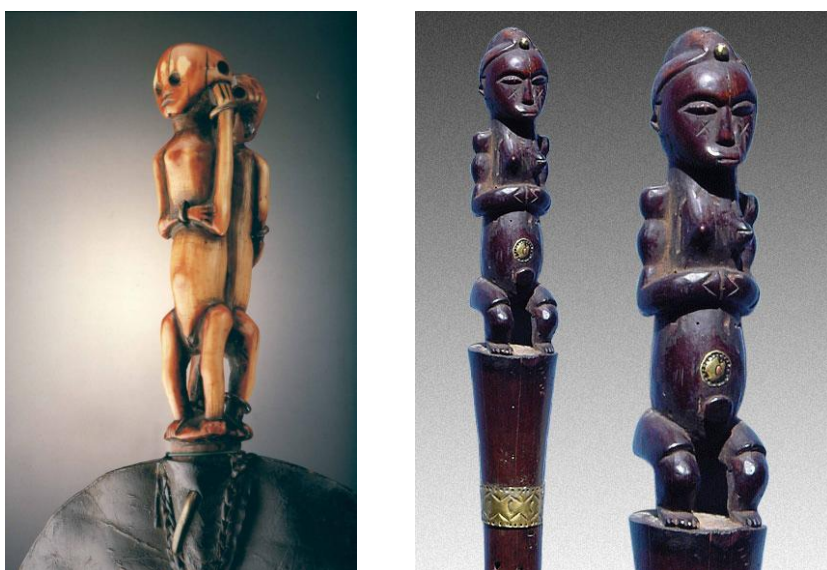


Fig. 17. Izquierda: Abanico. Gabón. Marfil, cobre, cuero. Derecha: Bastón. Gabón.

## 2.6. Aspectos culturales

Se puede afirmar que el conjunto de la cultura fang constituye uno de los grandes legados que ha hecho África a la cultura universal, aunque muchos objetos se destruyeron o quedaron dispersos en paraderos desconocidos.<sup>31</sup>.



Fig. .18. Imágenes del Fondo claretiano.

Para su tesis doctoral sobre el arte fang en Guinea Ecuatorial, Borrego Nadal<sup>32</sup> realiza un trabajo de campo en el que describe con detalle y documenta con fotografías y dibujos, las técnicas artesanales más significativas de esta cultura tradicional ecuatoguineana. Detalla los materiales y la forma en que se fabrican, la cestería, los tejidos, la madera, el hierro o la fragua, etc. Menciona también las herramientas de trabajo usadas en cada ocupación y es muy ilustrativo el estudio que realiza sobre la elaboración de trampas.

### 2.6.1. Sociedad. Economía

Se extendería demasiado este trabajo y se alejaría de nuestro objetivo, si entráramos a enumerar y detallar estas prácticas, por lo que vamos a limitarnos a dar un breve repaso a la economía doméstica más ancestral de la cultura fang y a sus costumbres sociales más significativas.

---

<sup>31</sup> Erika Reuss Galindo, menciona en sus memorias cómo el Museo Claretiano de Santa Isabel, creado en 1956 para conservar la extensa colección de objetos africanos recopilada por los misioneros claretianos (particularmente por el padre Prerramón), fue cerrado durante el gobierno de Macías. La casi totalidad de sus fondos, que constituían un original y estimable ejemplo, tanto del arte como de la artesanía propia de este territorio, se perdieron Véase “Memorias de una ‘colonial’ en Guinea Ecuatorial” en *Culturas Populares*, Revista Electrónica 6, (enero-junio 2008), [en línea] <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/reuss>.

<sup>32</sup> Borrego Nadal, Víctor, “*Visión*” y *conocimiento: el arte fang de Guinea Ecuatorial*, Universidad Complutense de Madrid, 1994. Disponible en: <http://eprints.ucm.es>, pp. 199 - 243.

### 2.6.1.1. La agricultura, la caza y la pesca

Como ya hemos explicado, su riqueza se basaba fundamentalmente en la agricultura que ha llegado a mantenerse hasta nuestros días. Aunque también en el pasado se beneficiaron de la caza trampera y la recolección.

El bosque ecuatorial y su densa vegetación supusieron una gran dificultad para desarrollar un intercambio comercial regular entre los distintos poblados, cuya actividad económica se reducía a prácticas muy simples, realizadas aisladamente en cada pequeño núcleo humano.

Estas causas naturales aclaran, en parte, la condición de la economía primitiva de este pueblo, que no pudo desarrollar más que una actividad económica de pura subsistencia.

Las condiciones sanitarias también eran muy deficientes, como en el resto del área tropical; donde el paludismo, la disentería, las enfermedades de la piel, entre otras enfermedades, eran endémicas.

El trabajo ocupaba un lugar importante en la escala de valores de la sociedad fang. Sus actividades básicas, desaparecida la guerra, eran la tala y desbroce de un sector de selva para establecer los campos de cultivo (*chii*), pero atendían otras muchas ocupaciones como la cada vez más escasa caza trampera, la pesca en varias formas, la recolección en forma residual, la cría de la cabra indígena y de la gallina europea, la cestería siempre en plena vigencia, la cerámica y la forja; remotamente también conocieron la fundición (que pronto fue olvidada), el mallado de redes, las artes de la talla en madera con la que realizaban los cayucos para navegar y los instrumentos de música, el batanado de cortezas, la construcción de viviendas, el pulimiento de piedras y otros muchos quehaceres que formaban parte de su cotidianidad.

Las actividades propias de los campos de cultivo (*chii*) significaban para los fang, además de un beneficio, una importante medida del tiempo que calculaba su edad y controlaba los ciclos de producción. Describe textualmente Ocha'a Mve<sup>33</sup>:

"[...] de un ciclo del *chii* al siguiente transcurría aproximadamente el espacio de tiempo correspondiente a la duración, al menos parcial, del giro de la Tierra alrededor del Sol, esto es, al año natural que los fang llaman *mbú*."

Los trabajos se repartían entre los miembros del poblado, siendo algunas ocupaciones propias del género masculino y otras realizadas por las mujeres.

La caza y la desforestación eran competencia del hombre, que primero destruía la maleza y todo el conglomerado vegetal que constituía el bosque y lo quemaba, para posteriormente derribar los árboles gigantes.

---

<sup>33</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *Tradiciones del Pueblo Fang*, Madrid, Rialp, 1981, p. 85.



Fig. 19. Arrastre de un tronco en el bosque. Foto J. Nosti.



Fig. 20. Cultivo de plátano de Guinea Ecuatorial.

La siembra y recolección correspondía a la mujer, en cuyos cultivos, realizados en pequeñas parcelas, no faltaban la yuca (*mbong*), la calabaza (*nguán*) o el ñame (*andiá*), alimentos básicos utilizados en distintas variedades culinarias.

Además de plantaciones como el platanero, el aguacatero, la malanga y la banana, la mujer fang conocía y practicaba otros cultivos y gran variedad de verduras y horticultura de consumo frecuente que sembraba en pequeñas huertas (*abeng*) que tenían ubicadas detrás de sus casas.

También la caza, practicada por el hombre, era una fuente de abastecimiento alimenticio que proporcionaba carne fresca para el consumo familiar.

Se diferenciaba entre caza aérea y terrenal, que comprendían muchas modalidades, aunque para no extendernos, destacaremos la caza aérea con flecha (*mban*), en la que se empleaba un veneno (*enii*) untado en las puntas de lanzas de bambú y la caza con diferentes técnicas tramperas, alguna de ellas utilizada por los niños que practicaban la cacería infantil para habituarse a la vida del bosque.

También practicaban la caza colectiva (*nsom*), en la que un grupo de personas organizaba la persecución de animales del bosque armados con lanzas y ayudados de perros adiestrados.

Los informes de Tessmann fueron los primeros textos que publicaron una descripción de la pesca tradicional del pueblo fang, cuya pesca fluvial era un medio importante de proveerse de alimento que también practicaban las mujeres y niños mediante trampas, nasas, redes, anzuelos y técnicas de embalse, sistema, este último, que consistía en contaminar las aguas con grandes hojas impregnadas de la planta *wolo* para drogar a los peces y poder capturarlos en sus redes.

En la pesca masculina, en la femenina y en la infantil existían variadas modalidades. Refiriéndonos a los hombres, capturaban los peces sobre todo individualmente empleando la nasa (*aya*) o anzuelos, aunque también pescaban con redes gigantes (*etetdáan*) practicando la pesca de grupo (*m'bona*).

El empleo del cayuco como medio de transporte fluvial era necesario, tanto como medio de transporte en sus desplazamientos a los largo del río, como para servirse de él en sus jornadas

pesqueras, donde al final de éstas, todas las piezas obtenidas se entregaban al patriarca, para que hiciera el reparto entre las mujeres del poblado.



Fig. 21. Varios fang sobre un cayuco atravesando un río.

La economía pecuaria apenas era importante para el consumo directo de las familias, puesto que la ganadería no se usaba para el consumo familiar doméstico, sino que servía para intercambio comercial o para sacrificios rituales.

Como bantúes que habitaban la selva virgen, la posesión de animales domésticos era muy escasa y los fang se limitaban a tener alguna cabra u oveja y gallos o patos que utilizaban en sus ceremonias.

También eran recolectores, dado que el gran entorno natural de la selva proporcionaba al consumo familiar nutritivos frutos espontáneos.

Del bosque se extraían una enorme variedad de productos alimenticios así como, miel silvestre. La extensa vegetación ofrecía además una inmensa riqueza de especies, que los fang utilizaban para diferentes propósitos.

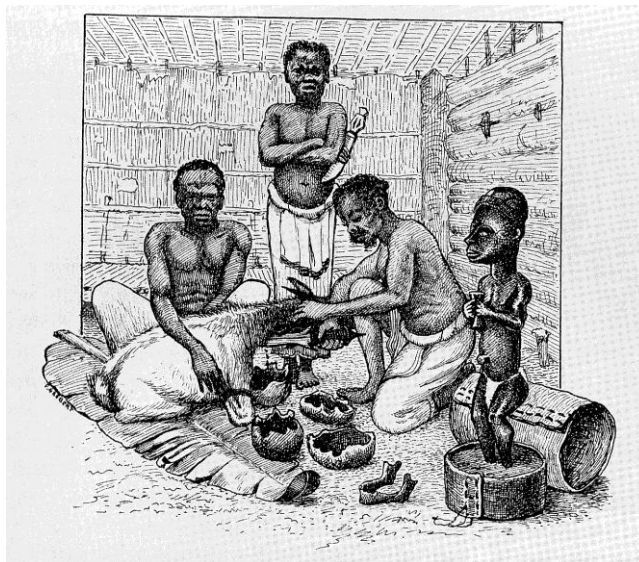


Fig. 22. Dibujo de Fernand Grèbert de sacrificio de animal.

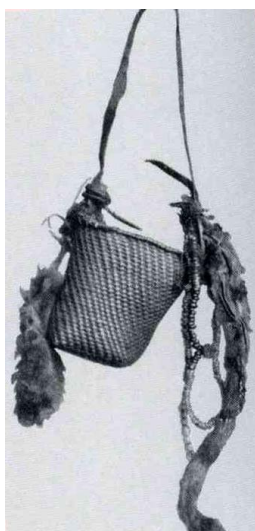
### 2.6.1.2. La alimentación

La alimentación básica de los fang, era a base de yuca, que equivaldría a nuestro pan diario, maíz, ñame, verdura y otros cultivos extraídos de la plantación. Comían todo tipo de carnes y pescados y bebían el agua de las fuentes naturales y bebidas a base de zumos y diferentes

variedades de bebidas fermentadas o aguardientes, como el de mango, el de banana o el obtenido por la fermentación del jugo de palma.

También la selva les aportaba una gran variedad de sustancias, drogas, alucinógenos y venenos que usaban para sus medicinas, sus rituales o para unguir sus armas.

En la comunidad del poblado el alimento se compartía, pues una característica muy común de los fang, era su hospitalidad, su solidaridad y la protección que se ejercían entre ellos, aunque, según sus costumbres, los hombres comían en el *aba'a* y las mujeres en la casa cocina.



Joaquín Mbana<sup>34</sup> relata que el desayuno era la primera comida y más tarde, durante el día, hacían una segunda ingesta que solía estar compuesta por los restos de la cena, cuyas raciones las mujeres habían guardado al comienzo de la mañana en la mochila de trabajo (*ebara*) de sus maridos, para que más tarde las comieran en el bosque. La comida principal, que se realizaba al atardecer, era a base de carne o pescado cocinado con hierbas o especias y se acompañaba con plátanos o yuca. No ingerían alimentos crudos salvo que estuvieran secos o curados y utilizaban la lumbre no sólo para cocinar, sino también para protegerse de la humedad en la estación de invierno.

Fig. 23. Cesta portátil de hombre con ornamentos de piel y de perlas.

### 2.6.2. El matrimonio

Como ya hemos mencionado, la sociedad fang era patrilineal y su organización se basaba en la exogamia y en la poligamia.

A diferencia de los occidentales, en que la consanguineidad e incestuosa se limita a las líneas directas de padres, hijos, nietos, etc. y la excepcional de tíos y sobrinos; la práctica de la exogamia en los fang alcanzaba a todos los miembros del clan, cualquiera que sea su grado de afinidad. La construcción de su árbol genealógico era pues muy importante para conocer la filiación de una persona dentro del clan y para la identificación de consanguinidad y, de este modo, evitar la endogamia.

Por otro lado, en la sociedad fang, el afán de perpetuidad y el interés por asegurarse la sucesión y crear una prole lo más numerosa posible, era uno de los motivos que daban sentido a la poligamia, que les autorizaba a tomar tantas esposas como les permitía su patrimonio.

---

<sup>34</sup> Mbana, Joaquín, *Brujería fang en Guinea Ecuatorial. El Mbwo*, Casa de África, 2004.

### **2.6.2.1. La dote**

Cuando se habla de las costumbres tradicionales de los fang, el matrimonio y la cuestión de la dote (*n'sud*) constituía uno de los componentes más significativos e importantes de las relaciones tribales, pues era uno de los elementos que intervenían en la iniciación y en la culminación de los tratados matrimoniales que legitimaban al matrimonio.

Tradicionalmente, antes de la aparición de la moneda tradicional fang (*ekuelé*), este sentido de legalidad consistía en la aportación del varón de una cantidad de bienes materiales que depositaba en manos de la tribu de la mujer, otorgando formalidad legítima a la unión, representando un nexo entre clanes y una forma ritual de legalizar la descendencia, costumbre que se perdió con la aparición del dinero europeo.

### **2.6.2.2. El rapto**

El escritor Ocha'a Mve Bengobesama<sup>35</sup> señala una de las costumbres que ha resistido en parte al paso del tiempo, la de raptar a las mujeres. Según el autor, aunque haya perdido su carácter más primitivo, su sentido típico y tradicional ha subsistido a lo largo del siglo XX.

El rapto de una mujer soltera se consideraba legítimo si la fuga de la pareja se culminaba con éxito y después de un tiempo, se convertía en esposa del raptor e integrante del clan a través de las ceremonias matrimoniales. En este sentido, el rapto tradicional de los fang se considera una costumbre y un rito convencionales.

En lo que respecta a la fecundidad, la mujer estéril constituía una desgracia familiar en tanto que la esterilidad masculina no existía, salvo en casos demostrados de impotencia total, lo que suponía un gran desprecio hacia el sujeto que la padecía.

El amor libre existía entre los hombres, pero el adulterio (*ebuan*) era una de las faltas más graves que podía cometer una esposa, a la que por este motivo se le infringían crueles castigos. En cambio, la promiscuidad del hombre con el fin de procrear era aceptada y el varón casado podía tener relaciones amorosas con otra mujer no desposada.

### **2.6.3. La infancia**

Nada más producirse el nacimiento del niño se comprobaba su sexo para anunciarlo al poblado a través de un canto solemne y se le aplicaba un masaje ritual al recién nacido y a la madre.

Como parte importante de la ceremonia de nacimiento, se le daba nombre al recién nacido y se recitaba su genealogía con los cantos tradicionales.

---

<sup>35</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, *op.cit.*, pp. 50 - 54.



Fig. 24. Mujer con su hijo en la puerta de una casa habitación.

Los niños convivían con la madre en la casa cocina. Pescaban y cazaban para distraerse y poder cultivar con la práctica los quehaceres masculinos. Esta actividad infantil, en muchas ocasiones y particularmente en las familias muy numerosas, era de gran ayuda para su sostén.

Cuando los varones llegaban al uso de razón compartían la vida con los mayores en el *aba'a* donde aprendían a coser la nipa para la construcción, a tejer las nasas y cestas de pesca, a preparar los trabajos artesanales y cuando alcanzaban a la pubertad, con una edad entre los diez y los trece años, se les hacía la circuncisión y se practicaban las ceremonias y los rituales de su paso a adultos.

La niña adolescente púber también recibía ciertos tratamientos rituales que le facilitaban la contención de sus instintos primarios. Cuando se convertía en mujer, estos métodos le conferían útiles enseñanzas que reforzaban la aceptación de su sexo y los conocimientos necesarios para aplicar en su posterior vida matrimonial.

#### **2.6.4. Deportes y pasatiempos**

En África los juegos son numerosos y variados. Ocha'a Mve<sup>36</sup> apunta que, según fuentes tradicionales los fang practicaban el deporte, no como una mera diversión, sino como una necesidad espiritual y social.

El más popular era la lucha libre (*messing*), que se anunciaba en el poblado de modo ritual, convocando a los espectadores que acudían a ovacionar a sus participantes favoritos, tanto hombres como mujeres, que competían entre las tribus, las familias o individualmente, para demostrar su hegemonía.

---

<sup>36</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *op. cit.*, pp. 195-197.



En Guinea Ecuatorial este deporte continuó durante años, aunque en los albores de la colonización la tradición quedó desprovista de sus formalidades rituales.

Otro deporte practicado únicamente por los hombres fue el *ngak*, nombre de un disco de tamaño variado fabricado con madera del árbol aseng o de platanero, con el que los participantes alineados exhibían su puntería arrojando una lanza de bambú o madera de *mbang* para hacer diana en este círculo, que se mantenía en movimiento.

Los fang desplegaban su ingenio también para sus actividades lúdicas, que practicaban en sus ratos de ocio desarrollando diferentes juegos o pasatiempos que integraban en sus actividades cotidianas y que, en el caso de los niños, servían de aprendizaje de las costumbres y los valores del grupo social.

Son diversos los juegos que se practican en la actualidad que conservan sus raíces africanas. Víctor Borrego<sup>37</sup> los detalla con sus respectivas reglas en sus cuadernos de campo. Sirviéndose de dibujos o fotografías y fundamentándose en sus encuestas, afirma que prácticamente muchos de ellos se han perdido con el paso del tiempo y debido al enorme influjo de la cultura occidental.

Describimos aquí un juego del que Tessmann<sup>38</sup> expresó ser testigo una sola vez: se trataba de un juego de azar llamado *abia*, experimentado en las proximidades del territorio *ntumu* del norte, cuyo número de jugadores era ilimitado aunque se necesitaban al menos cuatro participantes para practicarlos.

Se jugaba con siete arandelas talladas de la corteza de calabaza y cada jugador tenía su ficha, elaborada de huesos de fruta decorados con diferentes motivos, cuidadosamente esculpidos con una especie de cuchillo. Se apostaba con dinero que cada jugador debía depositar antes de empezar la partida. Para atraer a la suerte, los participantes fabricaban toda clase de talismanes con la misma planta que hacían las fichas.



Fig. 25. Fichas de juego decoradas

La pasión por el juego provocó venganzas e incluso guerras y fue prohibido en el territorio colonizado por los alemanes, aunque se sabía que pese a su interdicción se seguía jugando en secreto.

---

<sup>37</sup> Borrego Nadal, Víctor, *op.cit.*, pp. 260-283.

<sup>38</sup> Tessmann, Günter, "Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest", en AAVV, *Fang*, París, Dapper, 1991, p. 306.

## 2.7. Fundamentos religiosos

Es muy complejo concebir los ideales religiosos de una cultura sin conocer en profundidad su lengua. Ni los exploradores, desinteresados por la religión, ni los misioneros condicionados por sus propios dogmas de fe, lograron ser ecuanímenes al considerar las creencias de los fang y muchos de ellos desestimaron la espiritualidad de este pueblo, cuyo contacto con la naturaleza salvaje de la selva condicionaba todos sus ideales.

Si analizamos los dogmas de los pueblos bantúes desde una visión ontológica<sup>39</sup>, en el comienzo de los tiempos existió la materia original hacia donde toda forma de vida retornará. Esta causa inicial tiene tres direcciones: la tierra (*si*), el sol (*sa*) y la luna (*so*), cuyos representantes son tierra, fuego y agua.

Según las suposiciones de Tessmann<sup>40</sup> para los fang Dios construyó el mundo: la tierra, el sol y la luna y posteriormente creó a los seres vivos. Cuando concluyó su obra se fue al cielo y el personaje principal que quedó sobre la tierra fue el hombre, que se distingue del resto de los seres vivos porque está compuesto por dos partes: una visible y pasajera y otra invisible, que sobrevive a la muerte. Este concluye afirmando que los fang distinguían dos mundos: orgánico e inorgánico.

Los fang no creían en el azar, pensaban que todo tiene una causa y que el hombre tiene una parte visible temporal (cuerpo) y una parte invisible que sobrevive a la muerte (espíritu). La parte invisible acompaña al cuerpo en su vida material y a su muerte sigue existiendo como un espíritu inmaterial que tiene una función de intermediación con el Dios creador.

Para comprender en profundidad las creencias de éstos pueblos bantúes debemos separar la religión del concepto de brujería, que trataremos en un capítulo aparte, considerando que ésta última únicamente afecta al cuerpo y desaparece con la muerte.

Para el profesor de historia guineano Constantino Ocha'a Mvet<sup>41</sup> existe el *bekón*, cuyo significado sería "más allá del límite", que es un paraíso donde descansan los ancestros y *emo* que es el mundo terrenal. El nexo *bekón-emo* es una relación de dependencia que contribuye a la comunicación espiritual entre lo trascendente o sobrenatural y la existencia material del hombre. Los antepasados, desde el *bekón*, siguen las acciones de los vivos en el *emo* y sirven de mediadores para subsanar los males materiales que padecen (enfermedades, malas cosechas, enemigos, etc.). Son intermediarios entre lo temporal y lo atemporal; de ahí la necesidad de los fang de venerarlos y rendirles homenaje. El rito del *Melan* por ejemplo, que describiremos más

---

<sup>39</sup> Hackett, Rosalind y Rowland, Abiodun, *Art and Religion in Africa*, USA, Department of Fine Art Amherst College, 1998.

<sup>40</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en AAVV, *Fang*, París, Dapper, 1991, pp. 238 - 243.

<sup>41</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *Tradiciones del pueblo fang*, Madrid, Rialp, 1981, pp. 86 -87.

adelante, es un culto esencial, puesto que esta sociedad es inconcebible sin el *Byeri*. No hay realidad religiosa superior a él y su estatuaría, el guardián de las reliquias, intercedía entre el mundo terrenal y el divino.

### 2.7.1. Mitología

Las grandes narraciones mitológicas de los fang, situadas fuera del tiempo histórico, son protagonizadas por personajes de carácter divino o heroico, pero al igual que en los mitos grecorromanos, Dios no es un personaje mítico que aparezca en los relatos, sino para que lo entendamos es un concepto filosófico platónico.

Estos mitos interpretan grandes acontecimientos como los narrados en la tradición fang, que parten de la interpretación del principio del mundo, para continuar describiendo los grandes acontecimientos que constituían el marco común de las diferentes genealogías e historias de los distintos clanes, describiendo a través de fábulas su proceso migratorio a través de la selva.

El mito, como afirma Balandier,<sup>42</sup> en contraposición a la ciencia, no tiene comprobación. Su interpretación es inagotable y se liga con la memoria en cuanto que ésta es una revelación que permite acceder a realidades ocultas. Es un relato que devuelve mediante la simbolización los fenómenos originales, que remite a una realidad primordial, de una profundidad misteriosa que se traduce con signos, imágenes y reflejos en nuestro mundo.

El reconocimiento en la tradición fang de la existencia de un Ser superior, *Nsamá*, revela una actitud monoteísta: Dios no es un ser, Dios es el Ser, que está más allá de las nubes y de todo lo sensorialmente tangible. Sin embargo, en el devenir dinámico y cósmico de la realidad natural Dios no interviene de forma directa. Por tanto, la acción divina no actúa en la historia de la humanidad, sino que son otras las fuerzas benéficas o maléficas las que rigen los anales.

La vida natural está asistida por la influencia de energías ocultas que actúan invisiblemente para bien o para mal. Se trata de fuerzas de arrastran a los hombres a situaciones de bienestar o de dolor.

Existen diversas versiones de la creación del mundo en la mitología fang<sup>43</sup> todas ellas basadas en la trilogía de la divinidad que, con algunas variaciones según las fuentes, nos hablan básicamente, de un dios creador, de la tríada y del mito del hombre y la mujer primigenios y su expulsión del paraíso:<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Balandier, Georges, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1999.

<sup>43</sup> Nguema-Obam, Paulin, *Mythes et legendes fang*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>44</sup> Costa, Alberto, "Guardianes de reliquias: esculturas fang y kota de África ecuatorial", en AAVV, *África. La figura imaginada*, (Catálogo de exposición), Fundación 'La Caixa', 2004, p. 37.

“En los tiempos originales, un hilo se tendió desde el cielo hasta las aguas que formaban el horizonte. Por el hilo descendió la araña y depositó una bolsa con huevos. Las termitas, siempre diligentes, rompieron la bolsa y extendieron los huevos por la superficie de las aguas, formando la tierra. Entonces Mebere, el dios creador lejano, ordenador de todas las cosas, sin persona, sin mujer, sin niños, sin madre ni padre, único y origen de todas las generaciones, fabricó un lagarto de arcilla y lo depositó en un estanque. Después de siete días de gestación, de las aguas surgió Nsamá, el ancestro primordial (primer hombre y padre de todos los hombres), de cuyo dedo gordo del pie el dios Mebere, extrajo a Nyingono, la primera mujer y madre de todos los hombres. Ajenos al trabajo, a las enfermedades y a la muerte, la primera pareja fue expulsada del paraíso cuando Nsamá, incitado por Nyingono, mantuvo con ella relaciones sexuales, prohibidas por Mebere, cometiendo así el primer incesto (nsem). Mebere, condenó a los fang a las calamidades propias de los seres humanos. Nyingono, (la Pandora africana), había abierto la caja de todos los males, pero también en la caja estaba la variedad de lo viviente, pues de su semilla nacieron los linajes fang, los blancos, los pigmeos y los gorilas, los “hombres del bosque”. Pero el dios Mebere, con su bondad, no dejó indefensas a sus criaturas. Así, cuando murió Nsamá, le enseñó el secreto de todas las técnicas antes de devolverlo a la tierra. Le enseñó el fuego, la caza, la agricultura, la cerámica, la forja del hierro, el tatuaje y, por supuesto, la escultura. Le garantizó también un lugar donde acogerse, él y su pueblo, después de la muerte, de manera que la sombra, el espíritu del sueño, la imagen de las aguas cristalinas y el inquieto ser (el alma desconcertada) que actúa bajo los efectos del elan, pueda reunirse con las que la han precedido en el mundo de los antepasados. Cuando Nsamá muere por segunda vez, los fang son un pueblo integrado y con una cultura humana, pero al repartir sus riquezas los blancos, taimados y ladrones, se apoderan de todo. Los fang deben iniciar entonces la gran migración desde el poblado original, Odzamboga, hasta las nuevas tierras de acogida. Las penalidades del viaje se acumulan. Tienen que atravesar un río de enorme caudal, la serpiente pitón de grandes dimensiones y, sobre todo, el gigantesco árbol adzap. Su tamaño es tan grande, que debe ser perforado para abrir un túnel en su interior. Este gran árbol simboliza el bosque ecuatorial que deben atravesar y al que los fang, gentes de sabana, no están habituados. La fortuna se les aparece cuando se encuentran con los pigmeos, habitantes antiguos del bosque convertidos en servidores, que guían a los fang vagabundos hasta sus nuevos territorios”.

Otra versión del mito nos habla de los orígenes partiendo de una figura divina formada por tres partes que concibe el plan del mundo para convertirlo en materia.

"En el principio sólo existía Nzame, que tenía tres divinidades: Nzame, Mebere, y Nkwa. Nzame creó el universo y la tierra y le trajo vida. Las tres partes de Nzame estaban admirando esta creación y pensaron que había que crear quien gobernara la tierra y creó el elefante, el leopardo, el antílope y el mono, pero pensaron que había que crear un gobernante mejor. Entre los tres

hicieron una nueva criatura en su imagen, y le llamaron Fam (poder), y le dijeron que gobernara la tierra. [...]"<sup>45</sup>

Influenciado sin ninguna duda por las tradiciones cristianas, pero universal en su desarrollo, las distintas versiones del mito fang responden a las preguntas básicas que se ciernen sobre el hombre. El origen de lo existente, el nacimiento misterioso del primer ser que inició la familia humana, la muerte y la extrañeza ante la dificultad de la existencia, la cooperación forzosa con otros grupos para alcanzar un lugar seguro y la necesidad de un primer hombre civilizador y una primera mujer, nuestros primeros padres.

La realidad de Dios Nsamá, tal como explica Ocha'a Mve<sup>46</sup>, es simplemente, una consecuencia de la necesidad de conocimiento de un pueblo para dirigirse hacia lo trascendente. Puede que al rodearse de un entorno natural tan hostil y agresivo, la sabiduría popular no se quedó en lo material de la naturaleza siendo atrapada en ella, sino que para lograr sobrevivir, trascendió toda "apariencia" para indagar en el origen de la existencia.

Esta tendencia hacia lo metafísico conducía al reconocimiento general de una primera esfera de realidad no aparente, donde se encuentra el mundo de las fuerzas ocultas, lo que da sentido a la magia, a los poderes inmateriales y al espíritu colmado de tabúes del pueblo fang. Esta es la esfera donde se encuentran los antepasados que sirven de intermediarios entre el mundo de los dioses y el mundo material. Pero este ámbito de realidad oculta, según las creencias de los fang, no es el límite de la existencia, porque por encima de ella queda la verdad más trascendente, que es la Realidad Total: el Ser Superior, Creador de todo cuanto existe y la Tríada.

En definitiva, la actitud del pueblo fang ante la naturaleza y ante el cosmos postula ser analizada desde tres objetividades diferentes: una realidad fáctica que se refiere a todo lo material, una realidad cósmica que alude al mundo extrasensorial y una realidad divina, que trasciende toda existencia.

### **2.7.2. Sociedades secretas**

Las antiguas sociedades secretas eran organizaciones de poder encargadas de hacer cumplir las tradiciones y las leyes establecidas, garantizando la cohesión de un grupo, que debido a su trashumancia estaba tan disgregado. Se vinculaban materialmente a un objeto o animal totémico y los candidatos aspirantes a pertenecer a ellas debían someterse a duras pruebas de iniciación.

En la comunidad tradicional fang hay que destacar dos tipos generalizados de sociedades; por un lado las asociaciones de grupos profesionales (escultores, juglares, herreros, guerreros,

---

<sup>45</sup> "Mitología Fang" en *África*, [en línea], <http://ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/Fang/index.htm>.

<sup>46</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *Tradiciones del pueblo fang*, Rialp, Madrid, 1981, pp. 106-109.

curanderos, etc.) y por otro las asociaciones secretas relacionadas con la magia, defensoras del orden público y encargadas de erradicar el mal en cualquiera de sus manifestaciones. Todas ellas, con diferentes grados de conocimiento o jerarquía entre sus iniciados, garantizaban la continuidad de sus costumbres y la unión del grupo y se significaban a través de sus ritos en los que hombres no iniciados, mujeres y niños participaban cantando en las ceremonias públicas. Debido a su desaparición con el paso del tiempo, o a los cambios de nombre, es muy complejo describir con detalle cada una de estas sociedades y los diversos ritos que se practicaban en cada región. Nos referiremos en esta sección únicamente a las sociedades más tradicionales del *Só* y del *Ngi*, pasando por alto otro tipo de sociedades más recientes como la *Ndong-mba* (hija del blanco) u otras sociedades de prácticas supersticiosas o influenciadas por elementos cristianos. Tessmann<sup>47</sup>, partiendo de la cosmogonía fang que revela el origen de la vida, manifiesta que existían varios tipos de sociedades protectoras que incluían los ritos del bien y del mal, asociados a los cuatro elementos que forman los pares de opuestos: sol/luna, agua/fuego. En otro apartado expondremos una selección de los cultos más significativos de los fang, vinculados a estos principios, que enlazaban el mundo de la magia y de las creencias religiosas con el arte.

#### **a) Sociedad *Só*.**

De estas sociedades tradicionales, la más antigua hoy en día desaparecida, el *Só* (el antílope rojo), que como tótem tribal, practicaba un gran rito anual de paso, cuya ceremonia, presentaba aspectos lunares secretos y contaba con varias fases con exhibiciones de máscaras y esculturas. Esta agrupación, que se asemejaba a una escuela de la selva, era de las más frecuentes y difundidas entre los fang y se encargaba de la iniciación de los niños en las costumbres y tradiciones del grupo, los instruía en las artes de la guerra, en los misterios de los ancestros, en los mitos de los orígenes, etc., además de enseñarles a soportar el dolor y a enfrentarse sin miedo a lo desconocido, sometiéndolos a una dura disciplina.

La integración de los adolescentes en la sociedad *Só* era el paso previo al *Melan*, nivel máximo de este rito relacionado con la estatuaría, donde se efectuaba la más generalizada e importante ceremonia de paso entre los fang, que implicaba el ascenso a la edad adulta de los candidatos.

#### **b) Sociedad *Ngi*.**

Una asociación secreta que tuvo gran importancia entre los fang, el *Ngi* (que tiene como símbolo el gorila), era la principal y más temida de las sociedades de los fang, que se extendía desde las tierras del norte (de los *ntumu*) a la parte meridional (los *betsí*). Guardaba la paz y

---

<sup>47</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en AAVV, *Fang*, París, Dapper, 1991, p. 253.

ejercía un papel judicial a modo de tribunal cuya finalidad era perseguir a los criminales y a los brujos cargados con un *evú* o espíritu malvado.

En estas sociedades encontramos dos facetas, una privada, relacionada con la iniciación o el conocimiento, en la que sólo participan los iniciados y aspirantes, y otra pública en la que participaba la comunidad completa a través de las canciones y en las que un representante de máxima autoridad portaba una máscara cuando se celebraba el rito o danza.

Debido a su importancia en otro apartado explicaremos las máscaras usadas en el seno de estas sociedades

Por ejemplo, la máscara con cuernos de antílope simbolizaba al *Só*, en cuya ceremonia nocturna lunar se trataba de representar el reino de las sombras. De vientre blanco y negro, éste cérvido sugería los colores de la máscara, cuyos cuernos también tenían la forma de su cornamenta.

La máscara *Ngi*, cuyas apariciones en la aldea ocurrían de noche, tenía la función de castigar a los culpables de maleficios y a los criminales. Los rasgos antropomórficos del rostro, expresaban un carácter sobrehumano y terrible. Carácter que se enfatizaba por el blanco, color de los muertos y de los espíritus.



Fig. 26. Izquierda: Máscara de la antigua sociedad secreta *Só*. Derecha: Gran máscara *Ngi*.

La desaparecida sociedad *Só* de los fang influyó en la *Ngi*, ambas prohibidas y extinguidas. Con el influjo de éstas más tarde aparece la sociedad *Bwiti*,<sup>48</sup> adoptada por los fang de Gabón a comienzos del siglo XX, en la que introdujeron sus propios ritos del *Byeri* mezclados con elementos cristianos, que actualmente se practican también en Camerún, República del Congo y Guinea Ecuatorial.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Mallart i Guimerà, Luís, *Ser hombre, ser alguien. Ritos e iniciaciones en el sur del Camerún*, Barcelona, Publicacions d'Antropologia Cultural Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.

<sup>49</sup> Nziengui, Papé, *Rite Bwiti* (extracto de video), [en línea], Museo virtual gabonés ([www.gabonart.com](http://www.gabonart.com)). <https://vimeo.com/98758535>.

### 2.7.3. Brujería fang

El dualismo existencial distingue entre lo bueno y lo malo, lo visible y lo invisible. Desde una perspectiva epistemológica, la brujería (*Mbwo*), lleva intrínseco este antagonismo y como afirma Joaquín Mbana,<sup>50</sup> la existencia de ésta y de las prácticas ocultistas es muy común en todas las culturas ancestrales africanas; por otro lado el poder benéfico (*Biang*) según Ocha'a Mve<sup>51</sup> es de la misma naturaleza que el poder maléfico.

Según estas afirmaciones, los fang creían que todo hombre posee noción del bien y del mal y concebían que el egoísmo es un mal permanente en el hombre. Para no caer en este mal había que realizar constantes ceremonias de mediación y purificación dirigidas al más allá a través del culto a los ancestros.

La creencia en la brujería empezó con la aparición del *evú*<sup>52</sup>, y el poder que tiene un hombre brujo (*nyén*), de separar su esencia del cuerpo para servir a diversos fines tanto en su propio interés, como en perjuicio de otros. Según esta idea, lo que se entiende por brujería en la sociedad fang es un sistema simbólico que explica las causas del infortunio del hombre, atribuyendo el origen de todos los males a la acción voluntaria o involuntaria de otros seres humanos a través de fuerzas sobrenaturales.

Subrayamos que esta convicción de la magia nada tiene que ver con la religión y con la creencia en el espíritu. Aunque no hay ningún *evú* igual a otro, según las reseñas, para los fang éste origen del mal y la perversión es un ser vivo de tipo parasitario con boca y dientes con aspecto de reptil que generalmente vive en el vientre humano y puede nacerse con él o apoderarse de la persona en el transcurso de la vida. Hipotéticamente se deduce que con esta forma, se trataría de representar alteraciones anatómicas de órganos internos provocadas por enfermedades o por la ingesta de sustancias venenosas.

Existen distintas versiones mitológicas sobre el origen del *evú*, aunque la más popular, resumida por Aranzadi<sup>53</sup> y extraída de los estudios realizados por Lluís Mallart sobre el "origen del mal", atribuye a la mujer su introducción en la sociedad fang, en la que ésta (al igual que en el mito de Adán y Eva), tiene un papel de mediadora.

Para el hombre en contacto con la naturaleza existe el misterio de la magia y la existencia del *evú* forma parte de ella como la fuente de energía de la hechicería, no como una superstición,

---

<sup>50</sup> Mbana Nchama, Joaquín, *Brujería fang en Guinea Ecuatorial. El Mbwo*, Casa de África, 2004.

<sup>51</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *Tradiciones del Pueblo Fang*, Madrid, Rialp, 1981, p. 65

<sup>52</sup> La palabra *evú* proviene de la raíz "a vu" que significa "matar" y representa la fuente generadora de la energía mágica que precisan los trabajos de hechicería.

<sup>53</sup> Aranzadi, Juan, "Conquistadores y fugitivos (el Bosque y el Mal para Pigmeos y Fang)", en Aranzadi Martínez Juan y Moreno Feliú Paz, *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*, Madrid, Uned, 2014



sino como una realidad justificada por hechos, cuya maldad debe ser destruida para liberar a los hombres de esta siniestra pesadilla. El *evú* representa lo antisocial y para contrarrestar o eliminar la actuación negativa del brujo, existía la sociedad legal del *Ngi*, de carácter secreto que, tal como hemos apuntado, garantizaba a la población una seguridad tanto física como psicológica.

#### 2.7.4. Ritos

Como hemos venido afirmando, de la cosmología y la religión, surgen las costumbres, los símbolos y los significados que forman parte de la tradición ancestral fang. De los mitos y los preceptos religiosos derivan las leyes que hacen posible la cohesión del grupo. También los ritos se fundamentan en la religión y su existencia trasciende el aspecto sensible. La ceremonia visible es tan solo un símbolo externo que remite a la contemplación de lo oculto y lo sublime. En definitiva, el rito constituye una dicotomía de elementos dinámicos interconectados: la apariencia o el símbolo material y el significado oculto o el sentido último. Según esta idea lo natural no se concibe sin tener en cuenta lo sobrenatural y el arte, como explicaremos más adelante, tiene la función de mediar entre las fuerzas sobrenaturales y el hombre.

El repertorio de ceremonias del pueblo fang es muy variado y rico, lo que dificulta hacer una clasificación. Tessmann<sup>54</sup> por ejemplo, distingue entre los ritos masculinos y los femeninos, que a su vez ordena según la región relacionándolos con los cuatro elementos y distinguiendo entre ritos del mal (luna/agua) y ritos del bien (sol/fuego). Ocha'a Mve<sup>55</sup> enumera varios tipos de ritos tanto masculinos, mixtos, como los referentes exclusivamente a la mujer, considerando entre estos últimos, como más relevantes, los que se referían a su condición de madre, de viuda o de recién casada. Entre todos ellos hace una distinción entre los ritos de nacimiento, ritos de paso, funerarios, de purificación, de consagración, de culto y de homenaje. Existía pues una pluralidad de ritos en la cultura ancestral de los fang que propiciaban la realización de prácticas muy diversas y que incorporaban alguna fórmula material simbólica asociada a la magia o a la sabiduría oculta. Así por ejemplo, en el rito del *Só* a las mujeres y los niños no iniciados se les prohibía<sup>56</sup> comer carne de antílope, contrariamente a los cazadores del *Só* a los que se les obligaba a compartir de forma ritual el consumo de esta carne. Para conseguir notoriedad también se implantaban ritualmente algunos hábitos tales como iniciar a los tramperos y

---

<sup>54</sup> Tessmann, Günter, *Los bubis de Fernando Póo. Descripción monográfica etnológica de una tribu de negros del África occidental*, Madrid, Casa de África, 2009, p. 253.

<sup>55</sup> Ocha'a Mve Bengobesama, Constantino, *Tradiciones del pueblo fang*, Madrid, Rialp, 1981, pp. 157 - 186.

<sup>56</sup> En la sociedad fang los hábitos prohibidos eran considerados tabú (*eky*), y su incumplimiento constituía una falta (*nsem*).

cazadores con ritos especiales, como el llamado "lavado de manos" (*asob mmo*)<sup>57</sup>, para lograr el éxito en su caza; o a los artistas, que también se les consagraba de acuerdo a unos esquemas rituales, para ser recompensados en sus aprendizajes. El profesor Ocha'a Mve se refiere a estos ritos de consagración como las ceremonias en que se bendice, conforme a las tradiciones a los miembros de poblado que detentan un oficio sagrado, tales como el escultor, el trovador, el hechicero, el curandero, el cazador, el guerrero, el herrero, etc. Una de estas ceremonias de consagración era el *Mvet* conducida por el trovador (*mbom-mvet*) que narra los hechos heroicos del pueblo fang que, por su importancia en la tradición, comentaremos en otro capítulo.

Como describir todos estos ritos detalladamente es muy extenso vamos a resumir este asunto tan complejo considerando tres tipos de ceremonias que, atendiendo a su proyección final, son las más significativas y están relacionadas con el ciclo vital del nacimiento, la iniciación (que comentaremos en otros apartados) y la muerte.

El rito del nacimiento se practicaba en el momento de producirse el alumbramiento de un niño, cuando las asistentes al parto comprueban su sexo y lo anuncian al poblado a través de un solemne canto que da paso a unas ceremonias para proteger al recién nacido de los malos espíritus, en las que se entrega a la madre el hueso de algún antepasado que protegería al recién nacido y predeciría los signos de su muerte; señales naturales, tales como el determinado canto de un pájaro, la destrucción de un árbol o cualquier otro indicio que la madre le revelaría al niño al crecer, para que cuando lo viera o soñara supiera que comenzaba su proceso para dejar este mundo. La vida termina porque el mal oculto empuja constantemente hacia el fin, de ahí que la muerte era considerada por los fang como un mal ineludible.

Los ritos funerarios que duraban varios días poseían un carácter sagrado y además del canto del *Mvet*, que se entonaba al finalizar la inhumación, con la muerte de un fang se organizaban ceremonias de duelo, entre otras pompas que eran muy concurridas y estaban acompañadas de ofrendas y danzas típicas. Éstas concluían cuando el familiar más anciano bendecía a todos los familiares y a través de esa consagración, el fallecido comenzaba una nueva vida como mediador entre los dos mundos para dispensar ayuda a sus familiares.

#### **2.7.4.1. El rito del *Só***

El rito lunar del *Só* era un rito masculino de iniciación, cuya ceremonia, un tanto ocultista y misteriosa, no tenía un verdadero sentido sagrado, sino que se utilizaba para confrontar el valor de los neófitos a los que se sometía a duras pruebas.

---

<sup>57</sup> En la iniciación a los cazadores y tramperos, antes de una comida ritual, donde los principiantes ingerían determinados órganos de los animales cazados que eran considerados tabú para los no iniciados, se practicaba el "lavado de manos". Y en esta misma ceremonia, después de la comida, a los neófitos también se les realizaban incisiones en las manos.

Según las descripciones de Tessmann<sup>58</sup> estas pruebas comenzaban con la estación seca de octubre y su ceremonia variaba según las zonas, ya que en algunas regiones del sur (especialmente en Gabón o en la orilla del río Cross en Camerún) este rito lunar del *Só* se realizaba asociado al rito solar *Ndong-mba*, donde el sol era representado por el fuego, lo que la distinguía, entre otras causas, de zonas más septentrionales.

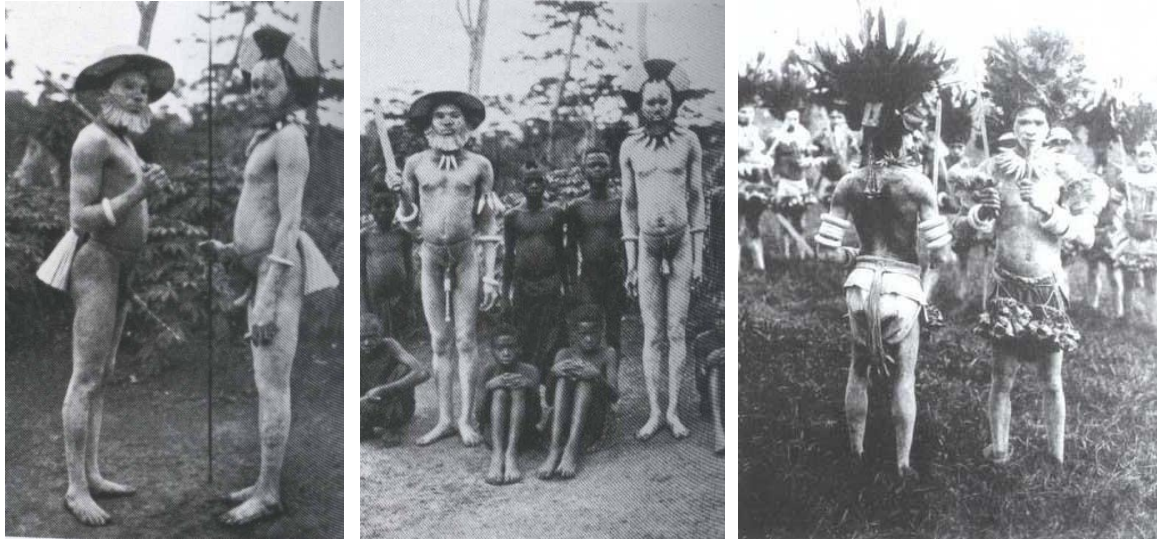


Fig. 27. Izquierda y centro: novicios del rito *Só* en Yaoundé. Foto. Derecha: Rito *Só*

Los niños comenzaban a ser iniciados en el *Só* entre los ocho y los doce años, lo que implicaba ser circuncidados y aprender de memoria la genealogía de los clanes que conformaban su tribu así como las reglas matrimoniales para evitar el incesto y la consanguinidad.

El árbol genealógico se construía encadenando el nombre que se daba al niño con el del padre, el del abuelo, el del bisabuelo, y así sucesivamente hasta llegar teóricamente al antepasado fundador del clan.

Entre los fang, la circuncisión es la primera iniciación que superaban los jóvenes del poblado, del que los hombres se apartaban durante una semana para proceder a este rito. El experto cortaba el prepucio con un cuchillo ritual y masticaba una hierba que aplicaba para detener la hemorragia. Con la circuncisión se limpiaba el cuerpo y el espíritu, pues entre los fang, el hombre que no estaba circuncidado era considerado impuro y no podía participar en las reuniones del clan.

Se cuenta que en estos antiguos ritos, los novicios (*mvon*) eran sometidos a duras pruebas, tales como penetrar en una choza poblada de hormigas, a reptar por un túnel espinoso, posible réplica del árbol mitológico *adzap* que los fang debieron atravesar en su migración. Eran también conducidos al interior de la selva, completamente desnudos y cubiertos de caolín blanco y en

---

<sup>58</sup> Tessmann, Günter, *op. cit.*, pp. 254 - 262.

este lugar inhóspito debían sobrevivir durante un mes, siendo autosuficientes y lejos del contacto con el poblado.

Serían los meses más duros en la vida de los jóvenes, pues a una edad aún muy temprana eran aislados en cabañas construidas para la ocasión y sometidos a privación del sueño y alimentos, a palizas, caminatas, trepa de árboles y finalmente, a la llamada “muerte del *Só*”.

En una de las ceremonias se realizaba una exhibición de máscaras junto con personajes ocultos tras un disfraz. El portador de la máscara representaba al antílope *Só*, es decir la luna y los personajes disfrazados simbolizaban el reino de las sombras o espíritus malignos. El acto concluía a media noche, cuando los enmascarados acompañados de las sombras (reptando y saltando a cuatro patas como animales salvajes al ritmo del tambor) desaparecían en la oscuridad cerca de la casa de reunión, entre los gritos de los asistentes, tras haber infundido miedo a los novicios, para en días sucesivos continuar con este y otros ritos.

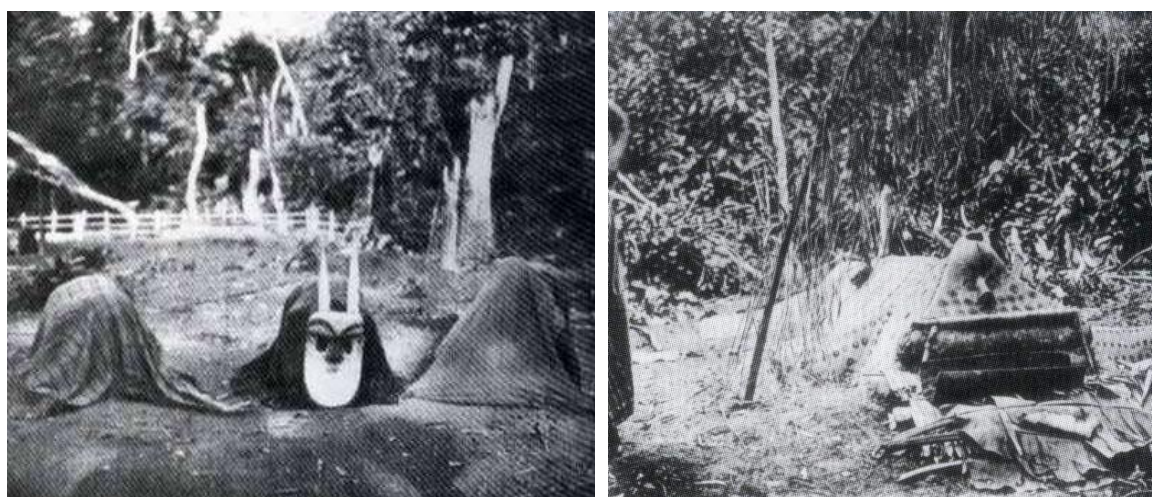


Fig. 28. Derecha: “Sombras” durante el rito *Só* en Debai (familia *esseng*). El del centro lleva la máscara *Só*. Izquierda: Figura del *Só* en Akonangi (familia *Essandun*). Camerún meridional.

Para los neófitos eran pruebas que marcaban una etapa de su existencia y que contribuían a su formación como hombres. Si los jóvenes superaban todas estas dificultades, daban un primer paso para adquirir el derecho a participar en las reuniones de la sociedad del *Só*, pero no serían miembros de pleno derecho hasta que no hubieran superado la iniciación al culto familiar del *Byeri*.

#### 2.7.4.2. Culto a los ancestros

Ocha'a Mve se refiere a los ritos de homenaje a los antepasados como los que constituían el de los ritos religiosos del pueblo fang, mediante los cuales se invocaba la intervención divina en los problemas humanos.

El *Melan* era el rito tradicional fang. Se construye alrededor del cráneo de uno varios antepasados que en vida poseía unas cualidades excepcionales, con una buena asimilación de las

tradiciones, que tenía *evú* no maligno, que nunca participó en actividades de brujería. Poco antes de morir el difunto convocaba a toda su familia para darles el testamento donde explicaba donde debía ser enterrado y nombraba a la persona que debía cuidar su cráneo una vez que pasado un tiempo fuera exhumado por el guardián de las reliquias.

En el ritual del culto a los ancestros, la figura sagrada del *byeri* (conjunto de cráneo, caja contenedor y figura sagrada), del que haremos una descripción más detallada, tenía una función social muy beneficiosa para el pueblo fang y en la ceremonia era percibido con gran tensión por los neófitos. A través de él, se comunicaban con los antepasados en un cuadro de iniciación llamado *nku melan*, donde se procedía a la absorción del *elan*, planta alucinógena introducida entre los fang por los pigmeos del bosque, que ingerían entre cantos y danzas.

En la ceremonia de iniciación a este culto los candidatos se reunían con el guardián de las reliquias conocido por el nombre de *nganga*, que era el varón más anciano y venerado de la familia, considerado casi como un antepasado, el cual actuaba como oficiante en la iniciación.



Fig. 29 "Culto a los ancestros" en Ebängon. (Familia *esseng*). Sur de Camerún.



En la foto derecha se aprecia la presentación de los cráneos sobre el lugar del ritual.

La ceremonia se desarrollaba en una casa construida en el bosque, un lugar retirado con al menos dos espacios. En unos de ellos se guardaban los *byeri* de la familia y en el otro se acogía a los jóvenes novicios, donde podrían encontrarse con los difuntos a través de una muerte simbólica. Allí eran purificados por medio de una infusión, con la que se les ungía la cabeza y el pecho a la altura del corazón; después ingerían el preparado que les provocaba un estado cataléptico y un sueño profundo que propiciaba que los iniciados se encontraran con los fantasmas de sus ancestros y recibieran sus consejos y enseñanzas, que posteriormente, una vez recuperados, contarían a sus mayores.

De esta manera, en la primera etapa del rito, el joven iniciado masticaba las hojas o bebía las hierbas alucinógenas que favorecían su especial estado y se ponía en los ojos un colirio especial preparado para la ocasión. Esta ingesta provocaba que las funciones de su cuerpo cesaran en apariencia y fuera considerado como un muerto, signo de su acceso al mundo de los difuntos. Su cuerpo era fustigado para que se mantuviera entre los dos estados y para que el viaje no fuera

sin retorno. Con las alucinaciones, se aparecían los antepasados que les hablaban para que pudieran seguir sus pasos, repetir sus gestos y conocer sus secretos<sup>59</sup>.



Fig. 30. Izquierda: Foto de arbusto florido del iboga. Derecha: Dibujo *Tabernanthe iboga*

Después de esta fase de encuentro con los ancestros, los jóvenes iniciados pasaban a la estancia en la que se encontraban los *byeri*, donde los cráneos, pintados con blanco de caolín y ocre de arcilla, habían sido extraídos de las cajas de corteza que los contenían y ungidos de sangre de animales sacrificados. Con las figuras que coronaban las cajas y el ruido de los tambores resonando en sus oídos, se presuponía que los niños recibirían un impacto para toda su vida, que originaría la asimilación de los tabúes con fe inquebrantable y guardarían sin olvidar jamás los secretos de los que serían depositarios.

Tanto los ritos del *Só* como los del *Melan* eran vividos como una muerte simbólica que permitían al joven devenir adulto y forjarse una nueva identidad. Esta experiencia metafísica de la muerte se encuentra en diferentes modelos de culturas africanas.

En la ceremonia del *Melan* podían participar los miembros iniciados de la gran familia y del linaje en un baile animado por un xilófono especial (*mendjang-mebian*) y se manejaban unas marionetas (*muane biang*) que animaban a los espectadores y daban fuerza al *Melan*.

---

<sup>59</sup> Posiblemente estas hierbas alucinógenas eran extraídas de la corteza de una raíz de *Tabernanthe iboga*, pequeño arbusto florido, pariente lejano del café en África y Sudamérica, que contiene la ibogaína, estupefaciente cuyo efecto deslumbra y llena de esperanza por sus virtudes curativas. Este alucinógeno, según sea su dosis, es sobre todo, un poderoso afrodisíaco. El alcaloide no se aisló hasta 1901 y con una cantidad determinada se convertía en sustancia visionaria. Tal vez ésta sea una de las pocas plantas, entre las múltiples que se proclaman afrodisíacas, que realmente tiene esos efectos y cura la impotencia masculina y la anorgasmia femenina.



Fig. 31. Gran escultura articulada de ancestro de hombre. Siglo XIX (Niämödo). Fang. Guinea Ecuatorial. Región del río Muni. Utilizada para las fiestas de culto a los ancestros.

### 2.7.4.3. El Ngi

En los ritos de purificación, el *nganga* o hechicero empleaba su sabiduría oculta mediante unos ritos que actuaban contra los males del hombre.

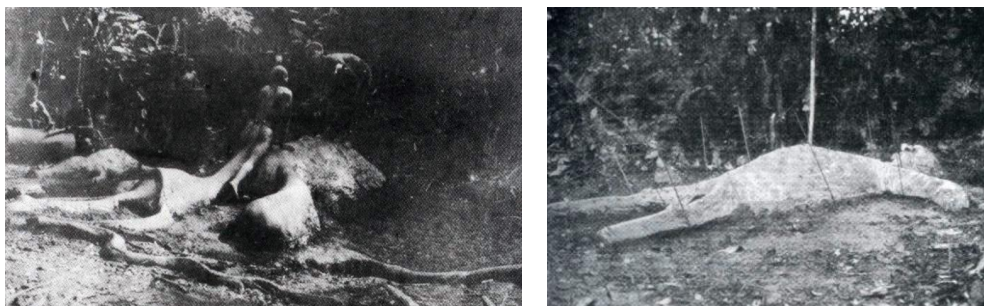


Fig. 32. Foto izquierda: Figura ritual de Elong durante el ritual *bokung* en Debai (familia esseng). Derecha: Ritual *Schok* en Bedäbedan. País *Ntumu*.

El más importante de estos ritos es el *Ngi* o gorila (rito de fuego), cuya fuerza oculta se representa simbólicamente a través de una gran figura de arcilla modelada en una posición tumbada.

Es un rito purificador que reprime los maleficios nocturnos persiguiendo a los brujos y defendiendo a la comunidad de sus efectos malignos mediante la venganza ritual del gran poder benéfico oculto del *Ngi*.

El *Ngi* está constituido por una estatua yacente con la espalda apoyada en la tierra que se situaba en un lugar elegido por el *nganga* según las costumbres de cada región. Al final de la ceremonia se quemaba junto con los objetos fetiches depositados en su vientre, mientras todo el poblado, incluidas mujeres y niños que en los actos preliminares no habían participado, se sumaban danzando y cantando alrededor del fuego.

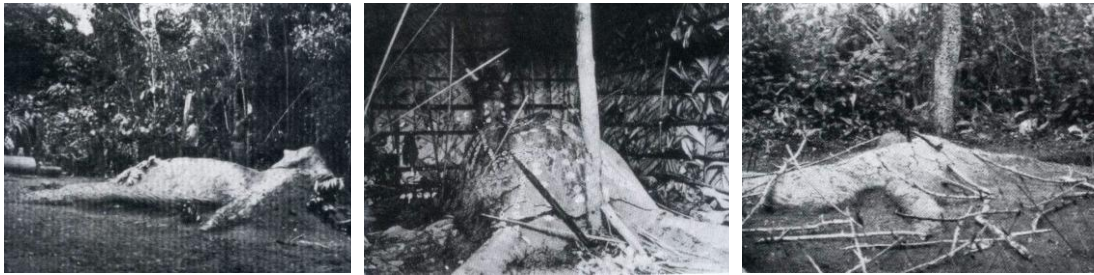


Fig. 33. Fotografías de figuras del rito Ngi.



### **3. ARTE FANG**



Fig. 34. Figura de relicario. Gabón. Madera, cuentas de cristal y semillas. 60 cm. Alt. Coleccionada antes de 1898. Museo del Hombre. París.

### **3.1. Artesanía. Materiales y utensilios**

En sus producciones artesanales, los fang emplearon los elementos de su entorno que decoraban con variedad de figuras representando a la naturaleza vegetal y animal en función de los materiales que utilizaban para cada creación.

Tessmann<sup>60</sup> describe los trabajos artesanales más significativos de los fang y las distintas marcas con las que ornamentaban la corteza, la madera, el metal, la cerámica, el cuero e incluso su propio cuerpo.

#### **3.1.1. Objetos de uso cotidiano y su fabricación**

En la sociedad fang existía todo lo necesario para la supervivencia de todo el grupo: comida, tabaco, algo de ganado y herramientas para la producción y conservación de los alimentos. Los fang elaboraban morteros, piedras de moler, calabazas (muy usadas en África), cucharas, machetes, cestas y cualquier utensilio necesario para el quehacer cotidiano.

Al igual que en la desforestación y el cultivo, en la artesanía existían trabajos propios masculinos y los que eran tarea de las mujeres. Todos conocían y practicaban con soltura las actividades manuales más simples, además de los trabajos propios de la cultura, tales como los ya mencionados de la agricultura, la caza trampera y la pesca, aunque cuando se trataba de hacer algo más especializado lo encargaban a quien tenía los conocimientos y la experiencia.

##### **3.1.1.1. La corteza**

Los hombres trabajaban la corteza tanto en bruto, creando distintas formas para recubrir los muros de la cabaña, como batida para transformarla en tejido. Para esta última, seleccionaban la parte interna de la corteza de los árboles jóvenes y la separaban en largas bandas que sumergían en agua para golpearlas con un mazo fabricado con cuerno de antílope o colmillo de elefante, antes de secarla a la sombra.

---

<sup>60</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en AAVV, *Fang*, París, Dapper, 1991, pp. 199 - 216.

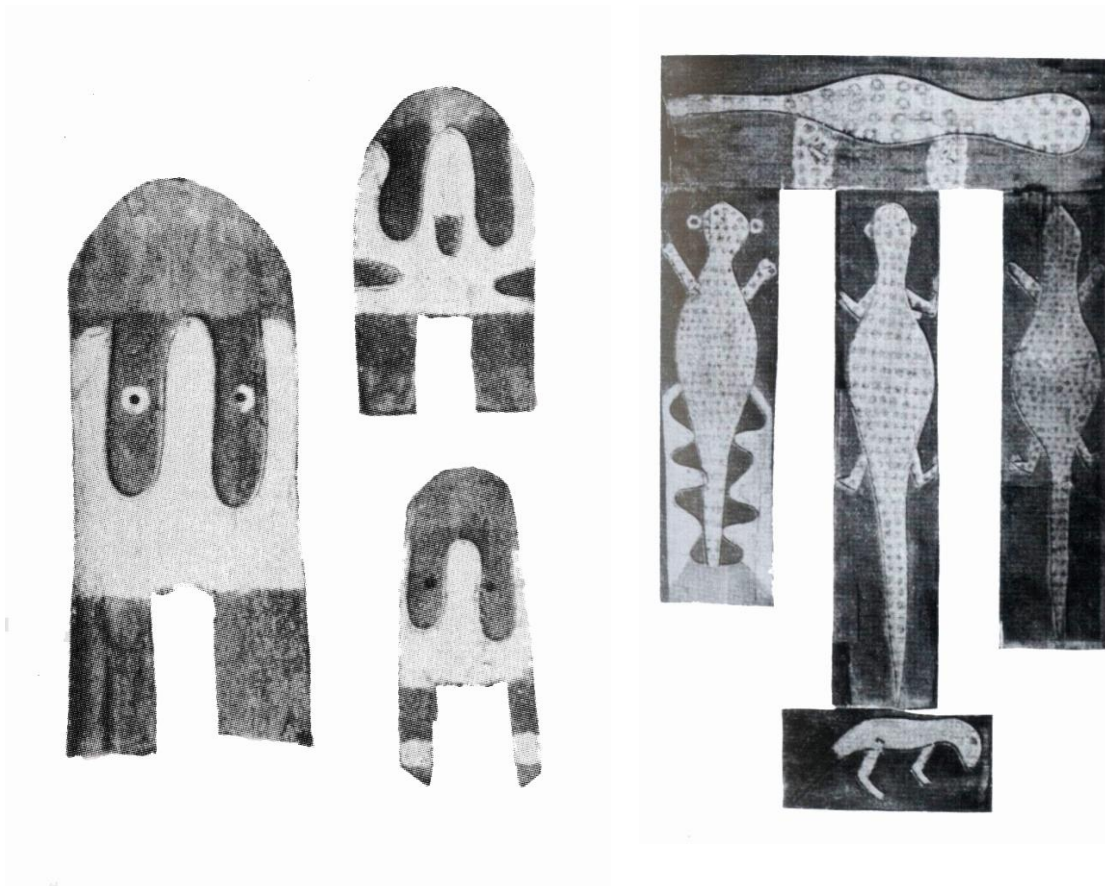


Fig. 35. Izquierda: Cortezas en forma de máscara Só. Derecha: Motivo decorativo de leopardo (abajo) y motivo de camaleón sobre placas de corteza.

### 3.1.1.2. La cestería

La cestería era una ocupación milenaria que los fang realizan con gran talento y cuya materia prima extraían de la selva utilizando hierbas, lianas, rafia y nervaduras de diferentes hojas para elaborar sus, a veces complejos, trenzados.

El hilo extraído de una planta trepadora era el material más elemental que utilizaban para coser. De las fibras vegetales, hacían cuerdas, cintas y sogas, con las que confeccionaban los entretejidos, componiendo los utensilios de cestería muy perfeccionada por los fang, tales como cestas, mochilas para cargar a los niños, diferentes tipos de cajas, recipientes, platos, cinturones, etc.



Fig. 36. Foto Izquierda: Mujer de Debai (familia *Esseng*), casa de los *Ntumu*. Derecha: Mujer con su hijo de Alen (Familia *Essauong*)

### 3.1.1.3. La madera

La madera era asimismo trabajada por los hombres, tanto para elaborar sus enseres, como para realizar esculturas y los objetos de culto que otorgaban autoridad a su poseedor.

Tallaban las figuras y muchos de sus objetos en maderas blandas, como el *aseng* o el *ekuk*. Decoraban en relieve sus cucharas (*epuas*), platos (*efela*) morteros, pipas, postes, cajas, instrumentos musicales, etc., incluso piezas menudas como las fichas empleadas para su juego de *abia* que labraban en huesos de fruta.

De los objetos cotidianos de madera, cabría destacar los que eran minuciosamente decorados, tales como el taburete, cuya ornamentación con marcas y muescas era probablemente de las más antiguas, los bastones de mando, los espantamoscas o abanicos y los cucharones utilizados para servir la comida, todos ellos piezas domésticas de lujo, que indican el rango de su poseedor.



Fig. 37. Izquierda: Taburete fang. Derecha: Dibujos de decoración de los taburetes

Laure Meyer<sup>61</sup> en su libro sobre los objetos africanos, comenta que en los relatos sobre las sociedades tradicionales se dice que los africanos comían comúnmente con la mano y preferentemente la derecha. Teniendo en cuenta esta costumbre, parece paradójico que en África existieran una enorme variedad de cucharas sugestivamente talladas por lo que se deduce que no se usaban habitualmente para comer y que su posesión mostraba el elevado nivel social de su propietario<sup>62</sup> o propietaria.



Fig. 38. Derecha: Cuchara de Camerún. 18x10 cm. Madera.

También en madera se fabricaban frascos, pipas para tabaco, postes, platos, brazaletes, campanillas, palos de lanzas, canoas, estanterías y otros menajes, además de los instrumentos musicales que, junto las máscaras y las esculturas, evidenciaban la maestría con que se tallaba la madera en la sociedad fang.

<sup>61</sup> Meyer, Laure, *Objetos africanos: vida cotidiana, ritos, artes palaciegas*, 2002, Barcelona, Lisma, 2001. pp. 57 - 59.

<sup>62</sup> *CT-scan of an enigmatic Fang spoon*, [en línea], <https://vimeo.com/111833308>.



Fig.39. De izquierda a derecha: 1ª fig. Dibujos de pipas para tabaco de Sabater. 2ª Fig. Poste fang, Las figuras de estos postes son similares a las figuras de los *byeri*. 3ª Fig. Dibujos de lanzas realizadas por Sabater. 4ª Fig. Mortero y mazo para machacar las hojas de uso ritual Gabón. Madera y patina negra. *Fang-Betsi*.

#### 3.1.1.4. El metal

El metal, según relata Tessmann<sup>63</sup>, era un trabajo que a causa de su dificultad, únicamente realizaban algunos grupos especializados de la zona de los *ntumu* y de la zona del sur del río Campo de donde se extraía el hierro, aunque también se encuentran restos de antiguas fundiciones en zonas al norte.

Debido a las dificultades inherentes a la extracción del hierro, las minas eran consideradas un bien común que cualquiera podía explotar, mientras que la fundición era propiedad del poblado que había extraído el mineral y tenían la prerrogativa de su fabricación.

El artesano que producía el hierro únicamente trabajaba cuando había necesidad usando herramientas muy rudimentarias y por sus habilidades, al igual que el escultor, era reconocido y respetado por la comunidad. Su taller consistía en un simple tejado sostenido por vigas de madera, con una altura de tres o cuatro metros, en cuyo centro se cavaba un foso donde se superponían las capas de mineral y de carbón. Los hornos se llamaban *akúa* y el procedimiento para la extracción del hierro es conocido y existen fotos en diversas publicaciones que recogen aspectos de las ferrerías fang. Por medio de toberas de tierra cocida el aire era conducido al horno u hogar cruciforme, donde se fundía el hierro que en los correspondientes regueros se convertía en lingotes, trabajados luego a martillo, sobre un yunque martillo, *ngono* (pl., *bongono*), por el herrero, (*nluing*)<sup>64</sup>.

Unos fuelles (*mikom*; sing., *ekom*) aseguraban la ventilación necesaria para mantener el fuego ininterrumpido producido por leña durante varios días. El resultado final de este proceso es el

---

<sup>63</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, pp. 207 - 214

<sup>64</sup>González Echegaray, Carlos, "La moneda Fang" en *Estudios guineos*, Vol. II. Etnología, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964. pp. 84 - 88.

hierro en bruto que luego trabajará el herrero en la forja. Los fuelles consistían en unas cajas de madera con dos membranas de pellejo movidas con ambas manos.

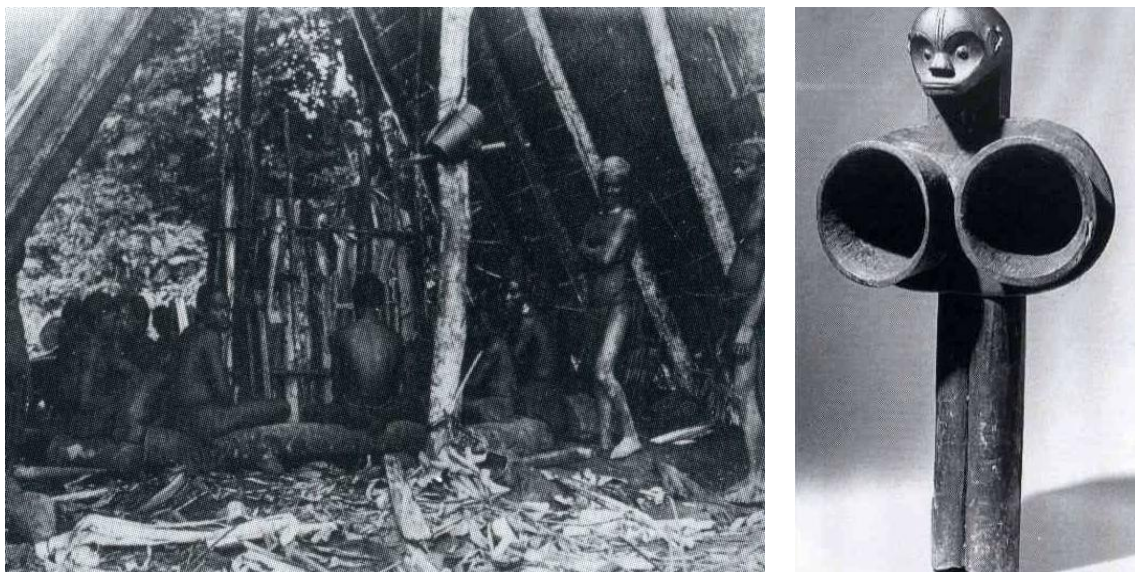


Fig. 40. Foto Izquierda: Alto horno en Debai (familia *Schumu*). Guinea española. Derecha. Fuelle de forja fang. Gabón. Madera

La fundición era un acontecimiento de gran importancia en la vida del poblado, en el que todos participaban con ceremonias que duraban todo el proceso.

En muchas ocasiones, el herrero concluía sus tareas en la casa de la palabra, lugar donde se realizaban los trabajos masculinos.



Fig. 41. Forja en Debai (familia *Esseng*). País de los Ntumu.

Los fang, al igual que otras culturas, intercambiaban el hierro bajo formas diferentes, hasta que surgió el *ekuele*<sup>65</sup> (pl. *bikuele*), que antiguamente se empleaba sólo en el intercambio matrimonial, que eran lanzas metálicas elaboradas por el herrero, que se agrupaban en paquetes de diversas unidades.

---

<sup>65</sup> Mbana Nchama, Joaquín, "El Ekuele y La Economía Tradicional Fang", en *África 2000*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1990





Fig. 42. Las lanzas metálicas se utilizaban en la economía tradicional fang como moneda en el intercambio matrimonial

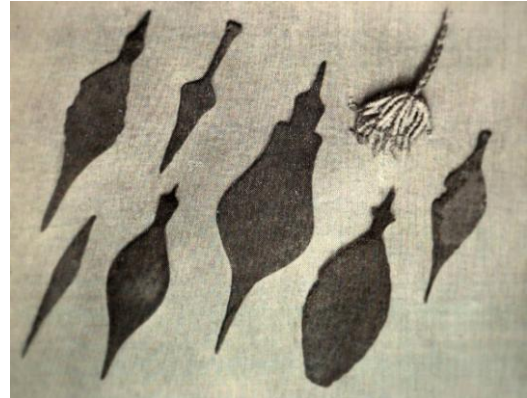


Fig. 43. Diversos tipos de monedas fang.

El *ekuele* se convirtió en la forma dominante y en moneda que sustituyó al trueque que consistía en una lámina metálica en forma de punta de lanza de unos diez centímetros de largo.

El latón llegó a la zona fang por la costa en forma de barras o hilos. Por su flexibilidad y facilidad para trabajarlo y dada la dificultad la obtención del hierro, desde tiempos remotos, fue casi por completo reemplazando al metal, sobre todo para la elaboración de sus joyas.

### 3.1.1.5. La cerámica

Sabater y Panyella<sup>66</sup> hacen un estudio sobre todo el proceso que siguen las mujeres fang para la elaboración de sus piezas. Al contrario que otras técnicas artesanales, la cerámica era un arte femenino poco desarrollado, en el que no se utilizaba horno y el barro era cocido lentamente sobre una hoguera, lo cual originaba objetos poco resistentes al paso del tiempo debido a las bajas temperaturas de cocción.

Las principales producciones eran cantimploras para el agua, grandes y pequeñas ollas (*nve*), embudos de forja para fuelles, pipas para el tabaco y recipientes para fundir el latón.

Las mujeres ponían a secar los objetos de arcilla sobre trozos de corteza y mientras se secaban las piezas las decoraban usando bastoncitos de rafia.

Solían vender su producción, sobre todo las botellas y ollas, cuyos precios variaban según el tamaño. Según Tessmann<sup>67</sup> las mujeres yaundé fabricaban una cerámica de más calidad que las mujeres *ntumu* y *fang*, que no decoraban sus piezas, salvo excepcionalmente las cantimploras para el agua.

---

<sup>66</sup> Panyella Augusto y Sabater, Jorge, *Estudio del proceso técnico de la cerámica fang (Guinea Española y Camarones) y su relación con la estructura social*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1955. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.wordpress.com/biblioteca-virtual/>

<sup>67</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.* pp. 214 - 215.



Fig. 44. Izquierda: Cantimplora *Fang-Betsi* utilizada para conservar aceite, incienso para la práctica de ciertos ritos. Centro: Cuenco de uso culinario *Fang-Betsi* de Gabón. Derecha: Pipa. Guinea Ecuatorial. Tierra cocida. Origen: Bata. *Fang-Betsi. Okay.*

### 3.1.2. Las armas. La guerra y la caza

Para el fang que vivió en la sabana y más tarde en la selva, el uso de las armas era una necesidad vital.

Para tener una idea general, entre los tipos de armas consideraremos la clasificación de Meyer<sup>68</sup>, diferenciando entre las armas de caza y las armas de guerra y de estas últimas diferenciando las armas de ataque y las de defensa. Entre las primeras distingue las armas de mano (espadas, puñales y cuchillos), las armas de tiro (arcos, flechas y cuchillos arrojadizos), las armas de asta (lanzas, picas, hachas) y las armas de choque (mazas).

Remotamente, en épocas de guerras, durante su proceso migratorio los fang utilizaron un gran arsenal de armas de ataque surgidas de la forja: hachas (*ovon*), machetes (*fa*) puñales, lanzas de guerra (*akong*), arcos y flechas, espadas, dagas y armas arrojadizas.

Para protegerse usaron escudos, realizados con oreja de elefante, con piel de búfalo y en madera. Por otro lado, como carecían de fortificaciones, basaron su estrategia de combate en ataques nocturnos y emboscadas. Sus luchas, que normalmente eran pequeñas guerras surgidas por disputas vecinales, les reputaron como valientes y crueles guerreros que practicaban la antropofagia ritual<sup>69</sup>, aunque a los niños los convertían en esclavos y a las niñas las integraban y desposaban.

Esta fama de crueles guerreros les venía precedida por los relatos de exploradores como el mencionado Du Chaillu, que dieron lugar a diversas especulaciones sobre las prácticas de los fang.

<sup>68</sup> Meyer, Laure, *op. cit.*, pp. 121 -138.

<sup>69</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 305.

Las armas de mano que utilizaron eran la espada de doble filo con un mango de madera y el hacha de combate (hacha pigmea), usada tan solo por los fang de la zona sur.



Fig.45. Espadas con funda fang de Gabón.-



Fig. 46. Hacha de Camerún.



Fig. 47. Puñal fang con su funda de Gabón.-

El puñal fang, tenía una lámina alargada, de doble filo decorada con motivos delicadamente labrados. Los cuchillos eran forjados por ellos mismos, podían tener doble filo o filo sencillo y los llevaban en su cintura en fundas de latón, cuero o piel.

Es de destacar el cuchillo arrojadizo de los fang, similar al de sus vecinos los *kota*, de donde probablemente procede, que era un arma tanto de combate como de prestigio. Este célebre cuchillo con forma de pico de pájaro, llamado "pico de tucán", se utilizaba también en ciertos rituales de iniciación en los que el maestro de ceremonias se arrastraba por el suelo blandiendo el cuchillo que los iniciados debían evitar.



Fig. 48. Cuchillo arrojadizo ritual fang de Gabón. Posiblemente es de hierro Kota



Fig. 49. Izquierda: Cuchillo de lanzamiento fang de Gabón con su funda. Derecha: Cuchillo de lanzamiento de Gabón. Posiblemente son los dos de hierro Kota.

Todas estas antiguas armas de mano cesaron de fabricarlas con el paso del tiempo y a finales del siglo XIX, la principal arma de los fang era el fusil de pólvora, fabricado por ellos mismos copiando los modelos occidentales, aunque dejó de serlo en la primera década del siglo XX debido a que los países colonizadores prohibieron la importación de pólvora.

La lanza, compuesta por un palo de madera y una punta de hierro, volvió a ser el arma principal de los fang que, con la desaparición de la guerra entre los grupos, junto con las ballestas (*mbang*), las flechas y el arco (que también manejaban los niños en sus juegos), se emplearon para la caza con la ayuda de perros adiestrados; aunque con el paso del tiempo, los fang conservaron sobre todo su afición a la caza trampera (trampa, *olong*) que los niños del poblado también practicaron habilidosamente.



Fig. 50. De Izquierda a derecha: 1ª Foto. Tirador rio Benito. 2ª Foto Cazador Fang con ballesta.- 3ª y 4ª Foto Hombres Fang con lanza

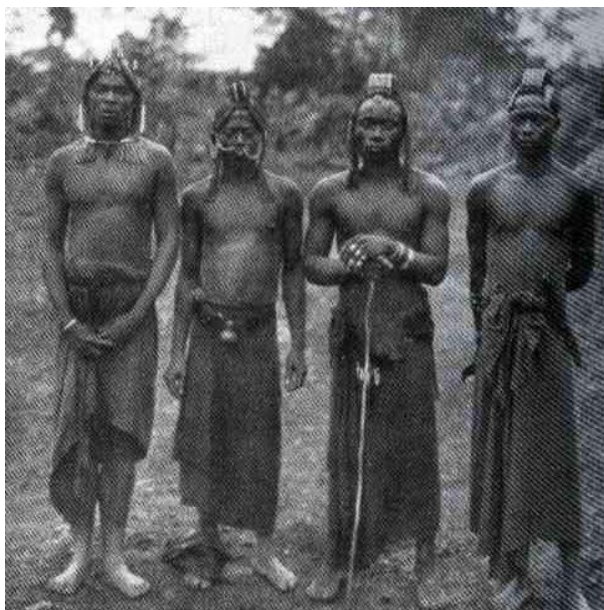
## 3.2. Artes del cuerpo

Para introducirnos en este apartado, nuevamente recurriremos a la monografía de Günter Tessmann<sup>70</sup> que describe minuciosamente qué materiales vestían y cómo los fang engalanaban su cuerpo.

### 3.2.1 Vestimenta

Para cubrirse, los hombres utilizaban un material extraído de corteza interna de higuera, que es flexible y manejable, con el que fabricaban faldones de 90 centímetros de largo y 70 centímetros de ancho que se pasaban entre las piernas y doblaban sobre su cintura.

Este material podía conservar su color natural o teñirse del color rojo escarlata de la madera de padouk. Posteriormente, fueron reemplazados por tejidos europeos que se llevaban a veces enrollados, con o sin cinturón, a la altura de los riñones. Cuando no los usaban se cubrían con unos pequeños taparrabos de piel de mono. Los cinturones eran cuerdas de fibras con o sin ornamentos, confeccionados con hojas de palma trenzadas o de piel. Estos últimos, los más corrientes, estaban cosidos con estrechas tiras de piel de mono o de antflope. Las mujeres lucían más de una cuerda enhebrada con cuentas, mientras los cinturones en los hombres eran de una sola cuerda también con cuentas; únicamente los jóvenes o los más descuidados llevaban cuerdas simples de calidad



inferior, sin ninguna ornamentación y elaboradas generalmente con tallos de enredadera. La vestimenta femenina era muy diferente de la masculina tanto por su forma como por los materiales empleados. Se componía de dos trozos de tela, uno cubriendo la parte delantera y otro las nalgas. Estaban sujetos a las caderas por un cinturón de tiras de piel, fibras y cuentas enhebradas en un cordón o en tejidos europeos.

Fig.51. Jóvenes fang (familia *essauong* y *omwang*). Guinea española

---

<sup>70</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en Laburthe-Toldra, Ph.,Falgayrettes.Leveau, Ch., *Fang*, París, Dapper,1991, pp.188 - 198.



Fig. 52. Gabón/Camerún, Fang. Archivos Museo Dapper. Paris. "Afrique secrète". Christiane Falgayrettes-Leveau.

En los fang del norte, la parte delantera era una larga y estrecha hoja seca de bananero que cubría el pubis y se replegaba por delante en forma de triángulo, sobre un ceñidor sujeto a cadera. En el grupo de los fang del sur, la ropa que cubría las nalgas era una modesta pieza de corteza, mientras que otros grupos usaban una tira de rafia que colgaba como una cola de caballo recortada.

Mientras las mujeres trabajan en la plantación o pescaban, se quitaban la cinta de rafia o la corteza sustituyéndola por unas hojas blancas de *Brillantaisia*<sup>71</sup> o de helecho que los hombres nunca utilizaban. Asimismo los niños pasaban sus primeros años desnudos, los varones hasta los siete años y las niñas hasta los cinco aunque, excepcionalmente, a éstas se las cubría con una pieza de tela desde que empezaban a andar. Por otro lado, la circuncisión no fijaba el límite preciso para cubrir la desnudez de los niños, se podían observar niños circuncidados desnudos y sin circuncidar, vestidos<sup>72</sup>.

### 3.2.2. Los cuidados del cuerpo

En general los fang eran pulcros y cuidadosos con su cuerpo. Los hombres eran tan vanidosos como las mujeres y adornaban también su cuerpo con diversos abalorios. Ambos sexos se lavaban a menudo y se untaban el cuerpo, particularmente los cabellos, con una mezcla de aceite de palma y polvos perfumados (elementos indispensables para su aseo), fabricado por las mujeres, que guardaban en pequeños botes de varios formatos decorados con diferentes trazos en relieves formando cenefas tal como se aprecia en la figura 53.

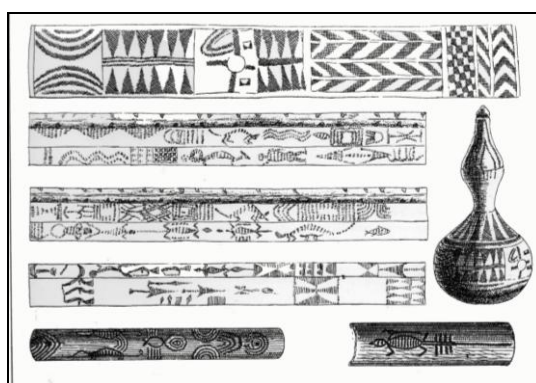


Fig. 53. Motivos de decoración

---

<sup>71</sup> . Género de plantas con flores naturales de las regiones tropicales de África y Madagascar.

<sup>72</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 188.

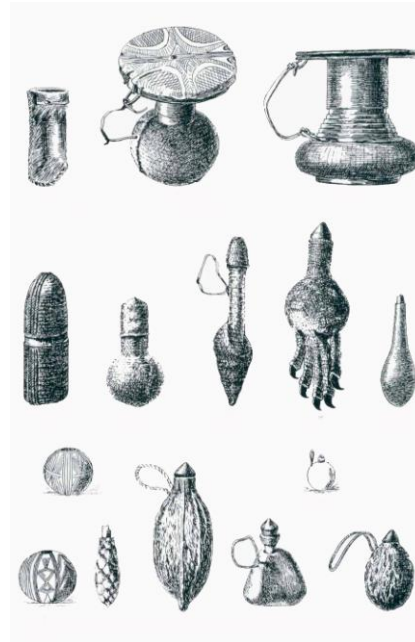


Fig. 54. Foto Izquierda: Caja de polvos. Gabón. 17 cm. Alt. Fig. Derecha. Dibujos de pequeños recipientes.

### 3.2.2.1. Peinados y aderezos

No existía homogeneidad en los peinados fang, sino una cantidad de formas diferentes que les confería utilizar su cabello como adorno. Los adultos y adolescentes, lucían cabellos rasurados, dibujando figuras geométricas o media melena cuidadosamente desenredada y peinada, aunque también los había que tenían melenas largas y descuidadas. Lo más común era rasurar parcialmente el cráneo de los jóvenes, reservando por arriba o detrás una especie de bonete o casco.

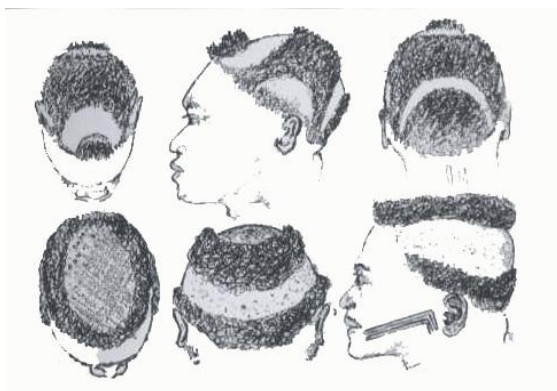


Fig. 55. Dibujos de peinados.



Fig. 56.: Dibujos de adornos del cabello

Elaboraban sus peines con trozos de madera y bastoncillos con peciolos entrelazados de rafia creando diferentes formas. Aparte de lucir sus cabellos naturales untados con aceite, también componían pelucas acicaladas con formas parecidas al pelo original, aunque no eran frecuentes



pues únicamente las fabricaban los *ntumu* y algunos *okak*. En el norte, nunca se alcanzó la perfección del sur y pronto se abandonó esta moda debido a la influencia europea.



Fig. 57. *Ntumu* fabricando un tocado-casco. Assoko de Alen (familia *essauong*) Guinea española. Akonangi. Sur del Camerún.



Fig. 58. Modelos de peinado-casco.

El más popular de los peinados era una composición en forma de casco, ricamente adornado con cuentas, caurís, botones y clavos de latón, que distinguía a los *fang* del resto de pueblos del África Ecuatorial. El arte de los peinados-casco prosperó sobre todo entre los grupos *ntumu* y los *fang*, cuyos cabellos se unían con tiras de rafia o cintas de hoja de palma y sus bucles se transformaban en trenzas entrelazadas formando un acolchado.

La confección de estos complicados peinados podía durar más de un mes. Entre los grupos *fang* del sur generalmente se asemejaban los tocados masculinos y los femeninos, a diferencia de los *ntumu* que si distinguían los peinados entre ellos. Günter Tessmann<sup>73</sup> describió detalladamente cómo el *ntumu* fabricaba estos peinados con piel de mono, de antílope, de cabra o de cordero y contó veinticinco modelos diferentes de peinados-casco, cada uno con un nombre, de los cuales la mitad se usaban indistintamente por los dos sexos y la otra mitad eran exclusivos de hombre o de mujer.

Los peinados eran ornamentados con cuentas, caurís o botones blancos, si bien las personas de más edad no llevan estos adornos, sino unos tocados más sencillos con bonetes y se fabricaban con piel de mono, de gato o de mangosta. Los más simples confeccionados con hierbas *paspalum*<sup>74</sup>, se asemejaban en su forma a nuestros sombreros de paja. Más tarde, con la llegada de los europeos, se implantaron los gorros de importación de color rojo, que denotaban distinción y se reservaban a los jefes o personas de más edad.

---

<sup>73</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 189.

<sup>74</sup> Género de plantas herbáceas que se distribuyen por las regiones templadas.



Fig. 59. Izquierda: Peinado-casco Antigua colección CH. Ratton. Derecha: Peinado-casco. Guinea Ecuatorial. *ntumu u okay*. Traída por G. Tessmann.

### 3.2.2.2. Ornamentación del cuerpo

Tessmann<sup>75</sup> también relata sus recurrencias para engalanarse, explicando minuciosamente los abalorios que utilizaban. Explica cómo lucían en sus cabellos, plumas recortadas en formas variadas, penachos en forma de cepillo realizados con púas de erizo, flechas de madera, huesos, latón retorcido, peinetas confeccionadas con flores de *costus*<sup>76</sup> o con hojas aromáticas como los *crystosepalum*<sup>77</sup>. Las mujeres se reservaban el uso de hojas de plantas medicinales o finas hierbas que se colocaban en forma de ramillete por detrás de las orejas.

Los adornos de la nariz eran muy populares, se fijaban en el tabique nasal perforados a la edad de siete u ocho años. Es imposible citar todos los objetos que usaban como adornos: hojas, flores, plumas de gallo, de papagayo, de papel rulado, bastoncitos de madera sobre los que se pasaban las perlas, bastoncitos de rafia, huesos con hilo de latón rodeado en espiral, anillos de latón que solían llevar incrustada una cuenta gruesa en forma de perla que colgaba sobre su labio superior y además

<sup>75</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 190.

<sup>76</sup> Son plantas perennes tropicales que se distinguen por sus tallos en espiral

<sup>77</sup> *Crystosepalum staudtii*. Especie de árbol forestal de Camerún. "Conservación in situ de recursos genéticos forestales en Camerún", en *Recursos genéticos y forestales*, FAO, en línea <http://www.fao.org>

todos los cordones de cuentas cuyas extremos se fijaban al peinado por detrás de las orejas adornando también las mejillas. En el sur se ornamentan la frente con tiras y cintas de cuentas o con piel de cordero negro. También era muy común ver a las mujeres luciendo en sus rostros cintas de fibras estéticamente cruzadas y montadas en un penacho.



Fig. 60. Adornos de la nariz

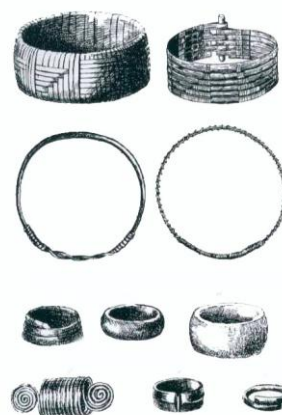


Fig. 61. Aderezos varios

Tanto hombres como mujeres lo adornaban con toda suerte de objetos: flores, frutos, dientes de animales, huesos, etc. Las mujeres *ntumu* fabricaban racimos con flores de *trymatococcus*<sup>78</sup> y antes de que se importaran las cuentas de vidrio, lucían todo tipo de frutas como la de una planta llamada comúnmente *lágrimas de Job*<sup>79</sup>, empleada como joya en muchas partes del mundo, que se enhebraba como las cuentas con tallos de un helecho llamado *lygodium smithian*. También se engalanaban con los frutos de *mucuna flagellipes*<sup>80</sup>, símbolo de fidelidad, para ganarse la confianza del otro sexo. Se colgaban a su vez incisivos de mono, de perro, de leopardo, de cerdo salvaje o huesos de dátil emulando trozos de hueso.

Los adornos de hierro sobre el cuello eran extremadamente raros, contrariamente a los anillos de latón fundido, tanto macizo como hueco. Se conocían dos tipos de collares macizos, normalmente lisos para los hombres y ornamentados para las mujeres. Unos con aristas muy salientes que no estaban cincelados y otros triangulares con motivos geométricos decorados en el centro o en el borde superior.

<sup>78</sup> Género con trece especies de plantas de flores pertenecientes a la familia *Moraceae*.

<sup>79</sup> Hierba anual de zonas templadas que alcanza entre 1 y 2 m. de altura usada como planta medicinal

<sup>80</sup> Arbusto que se encuentra en los bosques de las zonas tropicales.

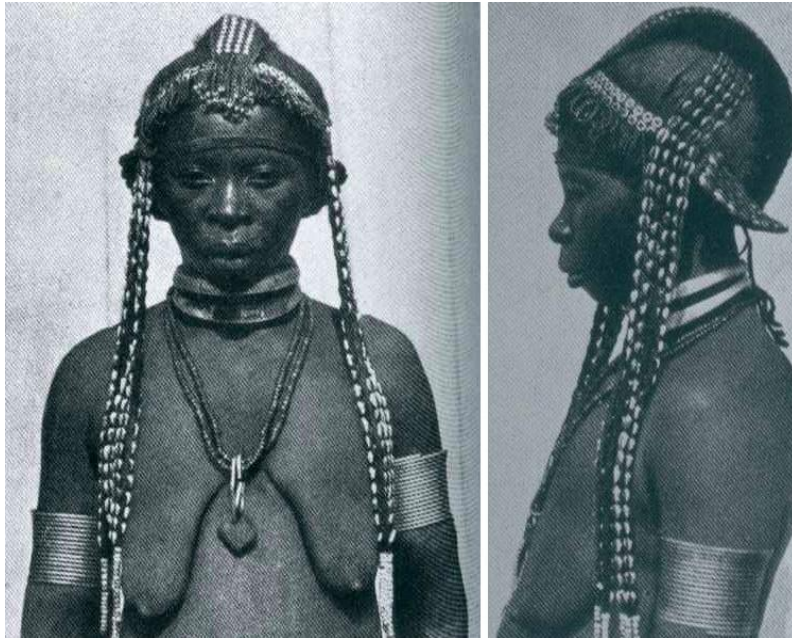


Fig. 62. Mujer fang con aderezos familia de Aleb (familia *Essauong*)

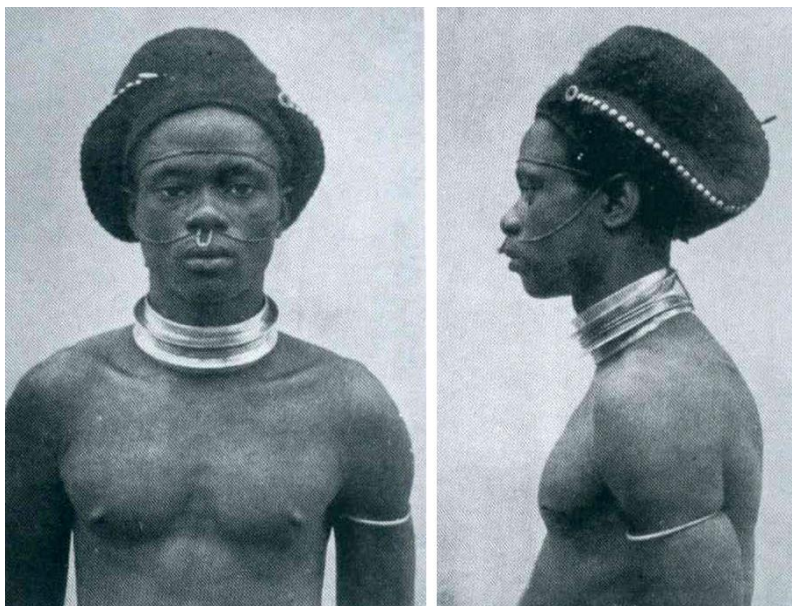


Fig. 63. Hombre fang con aderezos (familia *Omvang*). Guinea española

El peso no era una traba particularmente para los fang de Camerún y Guinea Ecuatorial, que se engalanaban permanentemente con collares, pulseras, brazaletes y anillos. En Gabón, los aros de latón eran muy macizos, de casi dos kilos y al no ser articulados muy difíciles de adaptar. Para poder introducirlo en el cuello se necesitaba del herrero que primero ponía el objeto al fuego para hacerlo flexible y después, se lo cerraba a golpe de martillo a la persona que se lo iba a colocar, arrodillaba ante él, apoyando su cabeza sobre un yunque.



Fig. 64. Foto Izquierda: Collar y brazalete. Fang. Gabón Museo Barbier-Mueller. Ginebra (los dos adquiridos antes de 1942). Centro: Collares de latón. Gabón. Derecha: Brazaletes de latón.

Si era complicado de poner, aun lo era más de extraer. Se afirmaba que aquel que llevaba un collar o brazalete indicando su grupo social y su lugar de procedencia, tenía prohibido quitárselo. Los autóctonos que estuvieron en contacto con los europeos sustituyeron estos anillos de latón por otros fabricados con latas de conserva que, al ser menos pesadas y más maleables, eran más sencillas de llevar.

Volviendo a las descripciones de Tessmann,<sup>81</sup> los aderezos del pecho, casi exclusividad de las mujeres, eran largos collares de cuentas o de latón cincelados. También ellas engalanaban sus brazos y piernas con espirales de hilo de latón importado. Las vueltas con que ornamentaban los brazos eran más cortas que en los antebrazos que solían estar enrollados por completo.

En general todos los adultos, tanto hombres como mujeres, se adornaban con brazaletes elaborados con distintos materiales: de tallos de liana, de hojas de palmera trenzada, de piel de cola de elefante, de latón moldeado o retorcido, de hilo de latón muy fino enroscado sobre sí mismo o simplemente con tiras de plantas trenzadas.

Los brazaletes de las mujeres eran confeccionados con hojas de diferentes plantas. Únicamente los hombres se adornaban los brazos con correas de piel de cordero negro. Pulseras y cintas eran los abalorios más preciados para los brazos. Incluso los niños llevaban en los antebrazos tiras de rubiáceas llamadas *megalopus manii*.

Sus anillos eran de marfil, de cuerno untado con aceite de palma de rafia y de latón, estos últimos formando una espiral. En los aros más simples y finos colgaban cordones o añadían anillos más largos cincelados. Los jefes se reservaban grandes anillos de colmillo de elefante o su imitación realizada en madera. En Yaundé se fabricaban también finos brazaletes de marfil delicadamente trabajados. Al igual que en las manos, también se adornaban con anillos los dedos de los pies.

Los adornos de las piernas y brazos eran similares. Hombres y mujeres se colocaban aros o anillos de latón macizo o hueco, apoyados sobre los tobillos, ligeramente cincelados.

---

<sup>81</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 191.

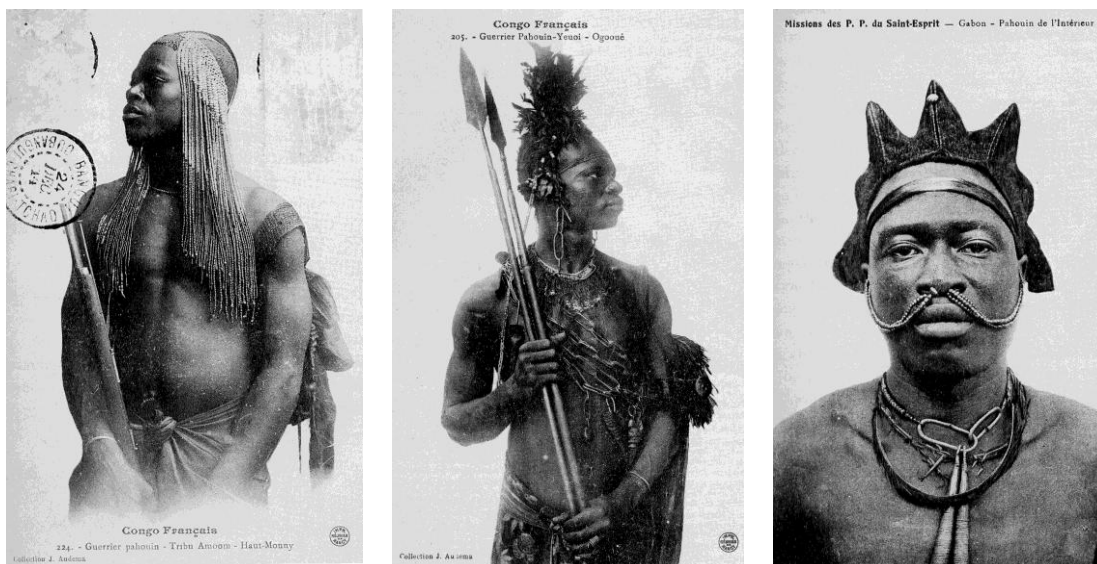


Fig.65. Diferentes tipos de estética: Izquierda. Guerrero pahouin. Tribu *Amoon*. Congo francés. Centro. Guerrero pahouin del Congo francés. Derecha Pahouin del interior. Gabón. Misiones de los Padres del Santo Espíritu

En opinión de Tessmann,<sup>82</sup> los adornos resultaban tan pesados que incluso resultaban antiestéticos y proporcionaban a sus andares una apariencia torpe, particularmente en las mujeres, que anunciaban su llegada de lejos por el familiar ruido que producían. Todo este lastre de abolorios suponía una enorme carga, ardua y pesada.



Fig.66. Foto Izquierda: Mujer *ntumu* de Akonangi (familia *Essandun*). Derecha: Mujer de *ntumu* de la región del río Campo.

<sup>82</sup> Tessmann, Günter, op.cit., p. 193.

Indudablemente, estas joyas eran muy molestas, particularmente en los tobillos y en la tibia donde ejercían tal rozadura sobre el mismo hueso, que dejaban la piel en carne viva, lo que les obligaba a acolcharlas para poder lucirlas.

#### a) Pintura corporal

Las pinturas eran utilizadas por los fang, aunque, a diferencia de las marcas corporales, eran efímeras y se usaban en determinadas ocasiones para anunciar sus estados emocionales, en fiestas y rituales, se teñían el cuerpo de pies a cabeza de color rojo, blanco y excepcionalmente el negro.

El rojo era el color de la alegría, el blanco de la muerte o la calamidad y estos significados determinaban su uso. Para las ocasiones solemnes, celebraciones, danzas, casamientos, nacimientos, etc., se usaba el rojo que podía ser intensificado dibujando sobre él círculos blancos y más inusualmente negros. También se pintaban rombos o se reservaban manchas del color de su piel sobre el maquillaje escarlata aplicado sobre su cuerpo con la ayuda de hojas recortadas. Esta tonalidad se extraía del palo rojo, padouk, de los árboles más viejos cuya corteza en descomposición se rallaba más fácilmente, convirtiéndola en un polvo fino que conservaban, guardado en recipientes con formas diversas. El color blanco lo hacían con arcilla o caolín, mezclado con agua y el negro con carbón de leña, aplastado y mezclado con agua y con negro humo.

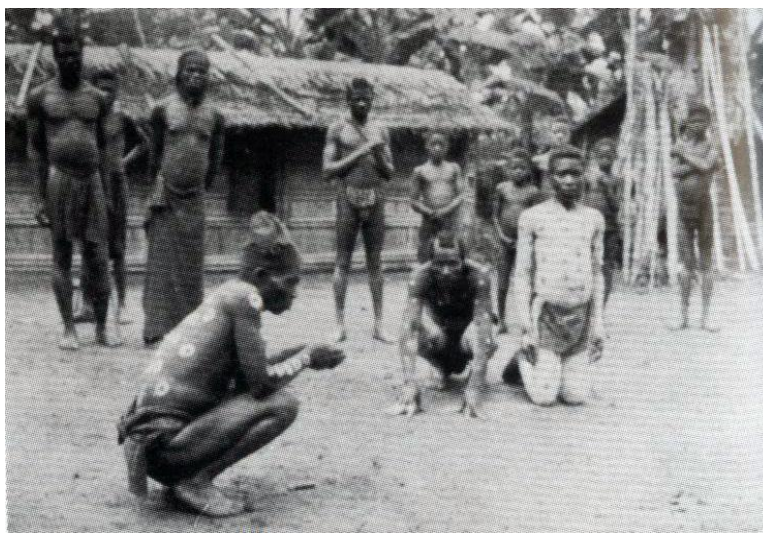


Fig.67. Foto izquierda: Mujer fang con pintura corporal. Foto derecha: Danza del chimpancé. Durante el ritual *Bokung* en Debai (familia *Esseng*).

## b) Marcas corporales

En el territorio fang, por orden cronológico y conforme a su evolución, existían tres tipos de ornamentación grabada en el cuerpo: las marcas producidas por el fuego, las escarificaciones, y los tatuajes.

Las marcas de fuego eran las más antiguas y su origen ancestral fue accidental debido al uso del fuego, hasta que colocar brasas sobre la piel acabó convirtiéndose en una práctica intencionada. Esta costumbre se reemplazó posteriormente por las escarificaciones que son incisiones que trazaban líneas más finas y artísticas.

Para escarificar se usaba un pequeño gancho (*ham ndong*) con el que se subía la epidermis y un cuchillo (*okengeng*), con el que se incidía verticalmente en la piel levantada. Se dejaba curar sin untar el corte con aceite ni vendarlo para entorpecer la cicatrización y conseguir que surgiera un abultamiento donde estaba la herida. Estas cicatrices decorativas se realizaban sobre el tórax y el brazo, rara vez en el rostro, salvo alguna vez en la frente. Cada grupo le daba un nombre a estas marcas ornamentales, indistintamente exhibidas por hombres o por mujeres.

Tanto por tratados de arte africano, como por estudios de antropología, se sabe que en la sociedad tradicional fang se conocían las escarificaciones (*mamvan*) que predominaban antes de su contacto con los europeos, que se pueden observar en decoraciones del pecho y abdomen de algunas de las esculturas antropomorfas dedicadas al culto de los ancestros.

Con el paso del tiempo, y posiblemente por rechazo al dolor, generaciones posteriores las simulaban tiznando la piel con carbón que más tarde evoluciona con la práctica del tatuaje corporal, perfeccionado con el tiempo gracias al uso de mejores utensilios.

A comienzos del siglo XIX cuando los colonizadores entraron en contacto con los fang, Günter Tessmann,<sup>83</sup> advierte que únicamente los adolescentes o los niños mostraban en sus antebrazos simples estigmas de fuego. Se aplicaban sobre la piel con una pequeña astilla de cáscara de peciolo de rafia, que carbonizaban por un extremo y encendían por el otro, hasta que se consumía lentamente produciendo una marca ligeramente en relieve en la piel

En el norte, a principios del siglo XX, aún se veían a menudo en los *ntumu* y alguna vez también se observaban en algunas personas de edad en los *bulu* o en los *bene*, pero jamás en los *yaundé* que desconocían esta costumbre debido, según aclara Tessmann, a que en este territorio no existía el árbol llamado *randia malleifera*, de donde se extraía el color para su aplicación bajo la piel.

---

<sup>83</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 196.



Cuando los europeos entraron en contacto con los fang, el tatuaje ya se había introducido hacia unos veinte años, retomando la tradición de la pintura corporal. La desaparición de la escarificación se inició por esta misma época en las comarcas del sur, donde se sometían voluntariamente al tatuaje, que era bastante menos doloroso hasta que finalmente este uso fue expandiéndose por todo el territorio.

En los fang, la práctica del tatuaje entró por el norte en la última década del siglo XVIII, en los *Bene*, solo los jóvenes eran tatuados y probablemente se introdujo por el este, Tessmann<sup>84</sup> deduce que esta costumbre era posible que se expandiera por las guerras, tras observar los tatuajes en los cadáveres enemigos o de los mismos prisioneros tatuados que probablemente iniciarían a los fang en este arte.

Esta práctica es posible que se debiera, no únicamente a una expresión evolucionada de la necesidad universal de decorar el cuerpo, sino también a una necesidad de identificación individual, tribal o de integración en una comunidad o sociedad determinada.

Con respecto a su función, el misionero Henry Trilles sugirió que los fang tenían tres clases de tatuajes:

1. Los curativos, dedicados a eliminar dolencias.
2. Los tatuajes totémicos o marcas distintivas del clan que simbolizaban al animal protector. Estas figuras permitían el reconocimiento de los individuos pertenecientes al mismo clan, sociedad o grupo y servían igualmente para reconciliarse con el animal protector.
3. Existían finalmente los tatuajes de tipo puramente ornamental o decorativo.

El etnólogo catalán Jordi Sabater<sup>85</sup>, en su monografía sobre los tatuajes fang, afirma que los tatuajes corporales y más concretamente los faciales, podrían tener un origen biológico inspirado en las máscaras o en las manchas cromáticas que tenían en sus rostros algunos mamíferos. El uso de las máscaras no supuso la eliminación de los tatuajes faciales, sino que ambas expresiones coexistieron a lo largo del tiempo. Por otro lado Tessmann<sup>86</sup> menciona que el tatuaje era para los jóvenes, como la pintura en el pasado, un modo de embellecerse y de flirteo en sus cuestiones amorosas.

El tatuaje se realizaba durante la infancia, entre los 5 y los 10 años. Los niños eran conducidos por sus progenitores al tatuador, que actuaba normalmente según su inspiración, salvo que los padres sugirieran figuras (medias lunas, círculos, etc.), que tuvieran funciones protectoras o mágicas

---

<sup>84</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en Laburthe-Toldra, Ph., Falgayrettes-Leveau, Ch., en *Fang*, París, Dapper, 1991, p.196.

<sup>85</sup> Sabater Pi, Jordi, *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica Occidental*, Treballs del Museu Etnològic, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992, p.27.

<sup>86</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 196.

relacionadas con el grupo social al que pertenecían. Estos dibujos se marcaban muy sutilmente, con incisiones casi invisibles, para superponer otros tatuajes realizados a partir de la pubertad y más tarde en la edad adulta.

El arte del tatuaje actualmente está considerado como un “arte menor” y no quedan personas tatuadas. Los fang consideraban los tatuajes esencialmente un signo de elegancia y de belleza. Se tatuaban generalmente el rostro, los hombros, el pecho, el vientre; a menudo también la parte superior de la espalda y rara vez las manos, los antebrazos y el bajo vientre. Excepcionalmente sólo ciertas mujeres *yaundé*, *bulu* y *mvai* de las regiones costeras se tatuaban las piernas, puesto que la ética popular tenía cierto pudor en ornamentar ciertas partes del cuerpo.

La ejecución del tatuaje era bastante molesta, pero mucho menos que la escarificación y se practicaba sin ningún preámbulo formal. El paciente se tumbaba para que el artista que realizaba el tatuaje, (*nkeele-kut*), diseñara el dibujo sobre su cuerpo o cara, marcando las líneas curvas con un trozo de paja muy ligera pringada con ceniza o caolín (*nkabà*) y las líneas rectas con un bastoncillo de rafia también impregnado de *nkabà*. Sobre las líneas abocetadas en la piel, el dibujante procedía a pinchar reiteradamente con el cuchillo de tatuar pequeñas incisiones oblicuas una al lado de otra. Se concluía con la aplicación de pintura (*nviriot*) elaborada con polvo de resina rayado, limpiando a su vez la sangre supurada que incomodaba para la ejecución del dibujo. Después untaban las heridas con esa especie de hollín que se introducía con el pulgar y el índice, se procedía a lavar el cuerpo recién tatuado y a retirar los restos de sangre y hollín. Como resultado final quedaban unos pequeños surcos en el borde que afeaban el motivo pero que en poco tiempo se cerraban y se allanaban.



Fig. 68. Artista tatuador trabajando. Nkolentangan. Guinea Ecuatorial.

Los tatuajes fang de tipo plano monocromático, especialmente los faciales, expresaban una tendencia estética de singular belleza, cualidad que no se ha podido encontrar en otros de la misma tipología. Es probable que alguna cultura de África Central u Occidental llegara a tatuarse con una

minuciosidad parecida, pero al no tener constancia bibliográfica, es justo atribuirle al pueblo fang la primacía.

La monografía de Jordi Sabater<sup>87</sup> surge de un estudio de campo en pleno territorio *ntumu* en la que desarrolla un conjunto insólito de 162 dibujos que documentan un patrimonio percedero e irrecuperable y lo da a conocer.

Se trata de una manifestación artística que está prácticamente desaparecida, ya que en los años cincuenta únicamente los adultos de más de 35 años tenían tatuajes. También habría que aclarar que es el arte ignorado de un pueblo, más conocido por sus máscaras y sus tallas antropomórficas.

Los fang lucían unos tatuajes, a veces muy esquematizados, basados en la naturaleza: marcas de animales, caras de determinados primates, signos que simbolizan la selva o elementos de la vida cotidiana, tales como saetas, puntas de lanza, pipas, etc.

Los dibujos de Sabater son auténticos retratos, mostrando estos tatuajes faciales o corporales, que constituyen un relevante exponente del alto grado de sensibilidad y capacidad de plasmación estética del pueblo fang en un marco tan singular como es el cuerpo humano.

Además, el autor documenta la procedencia del individuo mostrando el tatuaje por separado, indicando su significado y la fuente de inspiración.

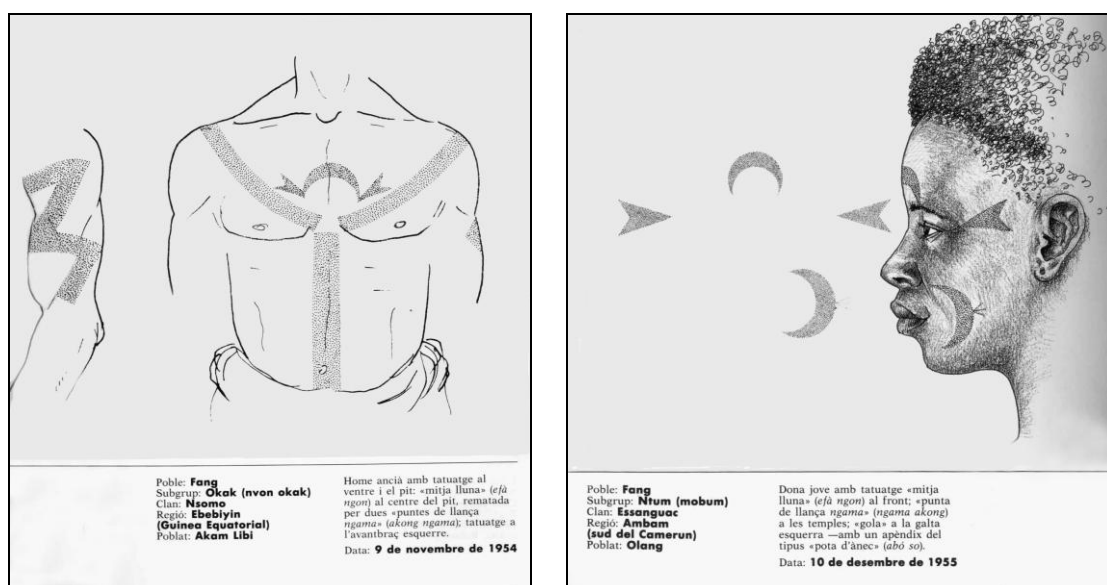


Fig. 69. Dibujos de Sabater. Izquierda: Tatuaje corporal. Pueblo Fang, subgrupo *Okay (nvoon okay)*, clan *Nsomo*, región *Ebebiyin* (Guinea Ecuatorial), poblado *Akam Libi*. Año 1954. Derecha: Tatuaje facial. Pueblo fang, subgrupo *Ntum (mobum)* clan *Essanguac*, región *Amban* (sur de Camerún), poblado *Olano*. Año 1955.

<sup>87</sup> Sabater Pi, Jordi, *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica Occidental*, Treballs del Museu Etnològic, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. 1992.

### **c) Mutilación dentaria**

Hombres y mujeres se sometían también a una mutilación de los dientes, más concretamente de los cuatro incisivos superiores, tanto por estética como por motivos religiosos.

Los testimonios de los primeros exploradores sostienen que los dientes eran biselados. Los incisivos superiores se limaban en punta, mientras los inferiores se tallaban suprimiendo la mitad del diente, doble mutilación que posiblemente evocara la boca de un animal. El artista que los tallaba colocaba un buril de hierro sobre el diente y con la ayuda de un trozo de madera lo martilleaba hasta romperlo.

Esta tradición se conoce por los vestigios que quedaban cuando llegaron los primeros descubridores de la cultura a comienzos del siglo XIX y se remonta a una época muy lejana, puesto que es una práctica, que por el sufrimiento que causaba, se abandonó mucho antes de que los fang contactaran con los europeos, que a su vez influyeron para acelerar su completa desaparición.

## **3.3. Música, literatura y danza**

Como en el conjunto de territorios africanos, la música, íntimamente ligada a la danza y la literatura, tiene un papel relevante en África Occidental.

Isabela De Aranzadi,<sup>88</sup> en su estudio sobre las culturas musicales africanas, destaca su naturaleza polifacética, en la que se integran melodía, ritmo, textura y timbre obteniendo, a partir de materiales vegetales o minerales, diversos planos sonoros que se suceden alternativamente, entrelazándose y produciendo sonidos multifacéticos, que en sus diferentes manifestaciones, además de lograr ser un elemento de cohesión, refuerza el uso de la palabra hablada y tiene una labor de mediadora con el mundo espiritual.

En las tradiciones orales de los fang, los cantos formaban parte de la memoria colectiva y en su mayoría estaban acompañados de instrumentos musicales. La expresión verbal de la tradición a través de las canciones era un asunto de toda la comunidad incluidos los niños que memorizaban las cantinelas estimulados por la música. Combinada con el empleo de diferentes lenguajes literarios, formaba parte indispensable de la oralidad, contribuía a enardecer la memoria y a conservar el patrimonio cultural sirviendo de medio de comunicación entre los miembros del grupo. Sirva de ejemplo las mujeres en sus baños vespertinos, cuando en el río acompañaban sus

---

<sup>88</sup> De Aranzadi, Isabela, "Música y palabra", en AAVV, *Palabras*, nº 01, noviembre, Fundación España Guinea Ecuatorial, 2009, pp. 11 - 20. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.files.wordpress.com/2014/07/revista-palabras-1.pdf>

voces con ritmos, golpeando en el agua o cuando cantaban las tradiciones de la pesca y de los huertos.

Música, poesía y danza estaban íntimamente ligadas en todos los grupos del tronco bantú. Las canciones, acompañadas de instrumentos musicales, formaban parte de las danzas que se celebraban en la casa de la palabra. Bailes para festejar y poder transmitir la alegría o el sufrimiento o bailes rituales con invocación a los ancestros para provocar un efecto emocional que calmaba a los espíritus.



Fig. 70. Balele fang. Tarjeta postal antigua de Guinea Ecuatorial.

La danza ritual o *balele* era un acontecimiento importante para los músicos y los bailarines porque durante su acto existía una comunicación espiritual. Los fang cantaban y bailaban las palabras a ritmo del tambor, imitando a los animales y moviendo, según el tipo de baile, todo su cuerpo y extremidades, saltando, reptando, agitándose o haciendo giros.

Los conocimientos de la danza se transmitían a los jóvenes de persona a persona o de grupo a grupo y se realizaban celebraciones cuando los aprendices conseguían dominar el arte de bailar o lograban superar las enseñanzas para, incluso, poder elaborar ellos mismos los instrumentos musicales.

Básicamente se practicaban tres tipos de bailes: danzas para fiestas, danzas para celebraciones especiales (matrimonios, curaciones, nacimientos, funerales, etc.) y danzas rituales relacionadas con los ritos de iniciación.

### 3.3.1. Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales del pueblo fang son muchos y variados, distinguiéndose entre una minoría que se tocaban para hacer solos, tales como las trompas de madera (*tong*) o los arcos musicales (*elem*) y los que se empleaban como acompañamiento en los cantos.

Esta diversidad se usaba prácticamente en todas las actividades cotidianas, no únicamente en las ceremonias y festejos. Según la materia prima con que se construían y la vibración resultante, Günther Tessmann<sup>89</sup> diferenciaba cuatro categorías: de cuerpos sólidos, de membranas tensadas, de cuerdas tensadas y de aire.

Para simplificar, tomaremos las descripciones de Tessmann siguiendo la división clásica tradicional, separándolos en tres familias: percusión, cuerda y viento:

#### a) Percusión

- El tambor de ranura *nkúú*:

En las sociedades tradicionales bantúes el *nkúú* era un tambor idiófono instalado en la casa de la palabra o *aba'a* que consiste en un tronco horizontal ahuecado fabricado con madera sólida de alang. Se golpeaba con unas baquetas de madera o de rafia y en su ejecución se empleaba un lenguaje de signos, ayudado por otros tambores que marcaban el ritmo de la música.



Fig. 71. Nkúú. Idiofono. Gabon. s. XIX. Madera.

Era un instrumento de transmisión que se usaba para avisar acontecimientos importantes. Dice textualmente Cyriaque Akomo<sup>90</sup> que "es el altavoz de la historia de los pueblos bantu".

Como otros instrumentos de la cultura, este tambor de ranura jugó un papel muy importante en la comunicación oral entre los fang. La llamada del tambor se utilizaba repitiendo el mensaje de poblado en poblado, cuya transmisión se favorecía por

<sup>89</sup> Tessmann, Günter, *Los bubis de Fernando Póo. Descripción monográfica etnológica de una tribu de negros del África occidental*, Madrid, Casa de África, 2009, pp. 308 - 311.

<sup>90</sup> Akomo Zoghe, Cyriaque Simón Pierre, "El papel antropológico y social del tambor y el tam-tam entre los bantu de África central y de Colombia (San Basilio de Palenque) siglo XVII", en *Homo habitus*, [en línea], Edición nº 5 "Los hombres son hierba", 2007. Disponible en: [www.homohabitus.org](http://www.homohabitus.org)

el hecho de que los pueblos se instalaban en un valle junto a un río.

Otros grupos, según cuenta Nguema-Obam<sup>91</sup>, usaron también este sistema de aviso, pero los fang, debido a que su contacto con los europeos fue más tardío, conservaron estas tradiciones musicales durante más tiempo, tanto es así que durante la colonia española en Guinea Ecuatorial, el *nkúú* sustituyó a las campanas en algunas capillas del interior<sup>92</sup>.

– Los tambores de una membrana *mbe* y *ngom*:

Los tambores de madera de alang son troncos vaciados longitudinalmente y cerrados en su parte superior con una membrana de piel de antílope fijada con cuñas, propios de Camerún y no únicamente de los fang:

a) El tambor largo (*mbe*), se utilizaba en las ceremonias de circuncisión, se tocaba con las manos (fig. 72).

b) El tambor corto (*ngom*) era un tambor de guerra que se golpeaba en el centro de la membrana con la ayuda de una baqueta curvada (fig. 73).



Fig. 72. *Mbe* o tambor largo.



Fig. 73. Tambor de guerra (*ngom*) con percusor en madera fabricada en pulpa de rafia. Ebäangon (familia *esseng*).

---

<sup>91</sup> Nguema-Obam, Paulin, *Fang du Gabon. Les tambours de la tradition*, Paris, Karthala, 2005.

<sup>92</sup> De Castro, Mariano L, Ndong-Bidyogo, Donato, *España en Guinea: construcción del desencuentro: 1778 - 1968*, Madrid, Sequitur, 1998.

Los tambores de una membrana son decorados con figuras triangulares en relieve, repetidas a modo de cenefa que rodean la cara exterior del tronco y se sitúan entre dos molduras rematadas de la misma madera desbastada, a veces ornamentadas con trazos diversos.

En los tambores largos sobre la superficie de los triángulos, tal como se aprecia en la figura 75, se realzan diferentes motivos geométricos, signos, puntos o figuras de animales. También la misma madera de este tipo de tambor, en su parte inferior, se desbasta creando huecos semicirculares hasta formar en algunos un apoyo a modo de patas.

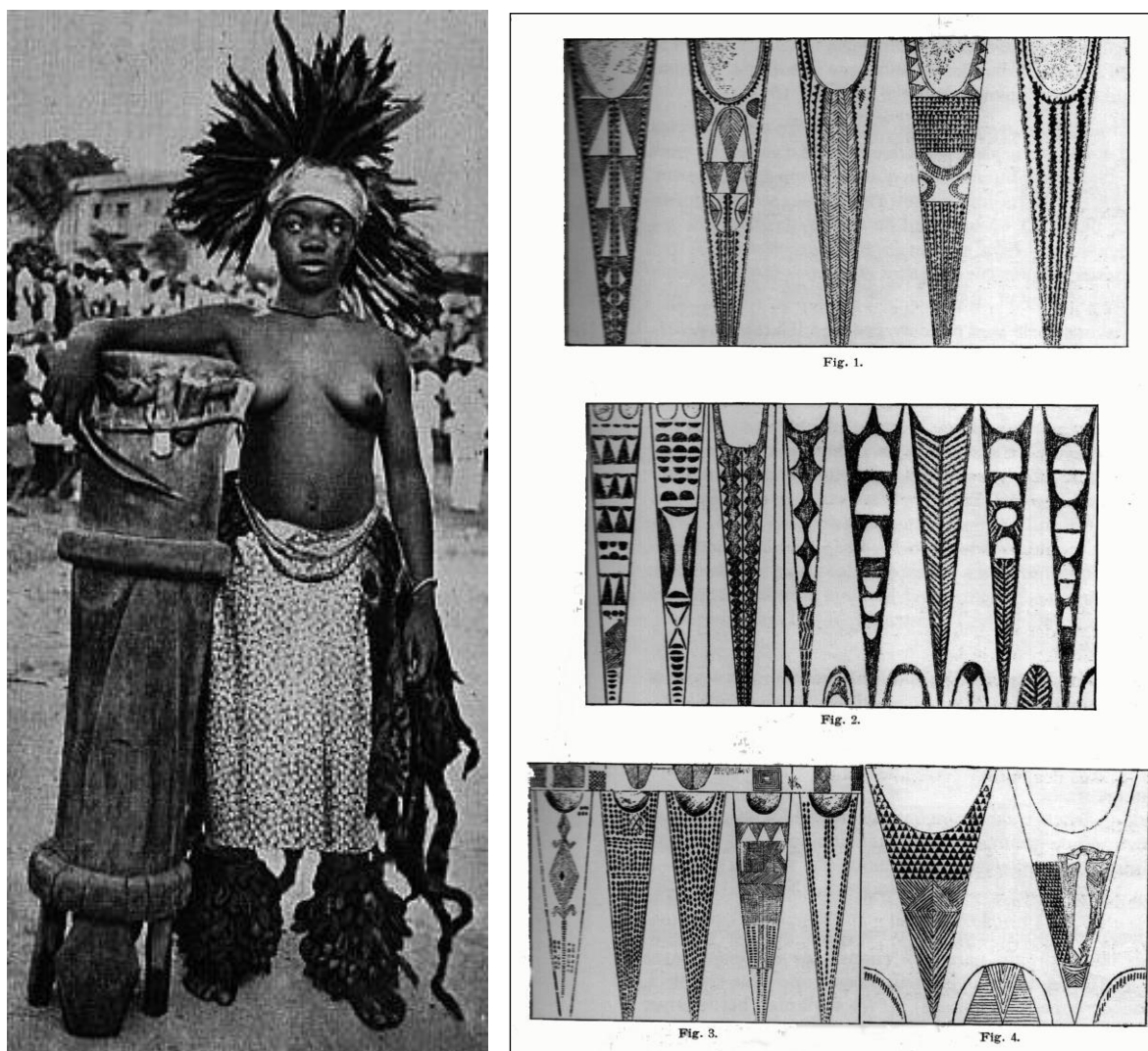


Fig. 74: Izquierda: Bailarina con *Mben* o tambor largo. Fig. 75: Derecha: Motivos de decoración de los tambores de membrana.



- El tambor de dos membranas *mvele*:

Los tambores de la zona septentrional, a diferencia de sus vecinos del norte, eran de dos membranas tensadas con cordeles formando una especie de rejilla que servía de decoración. Se golpeaban con una baqueta curva de madera, ensanchada en el extremo formando una especie de botón. Este instrumento servía de acompañamiento en las danzas y comitivas.

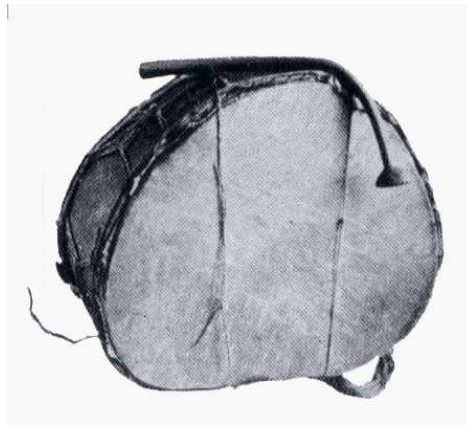


Fig. 76. Tambor *mvele* con percusor en madera. Sobre el bastidor tiene dos membranas.

- El lamelanófono *tama-tama*

Es una especie de caja de música o xilófono que con su tañer congregaba a una reunión, en cuyo centro se instalaba un teclado elaborado con cañas de bambú de distinto grosor.

Los *tama-tama* tradicionalmente constituían los principales instrumentos para anunciar el nacimiento, la guerra, el luto, el matrimonio o cualquier otro evento importante entre los grupos bantúes.

- El xilófono *mèndzáng*

Es un instrumento utilizado en los rituales y elaborado con tablillas de palo rojo de distintas longitudes colocadas en horizontal formando una escala, sujetas con un bastidor, cada una con su propia caja de resonancia, que consistía en una calabaza hueca cubierta por una membrana. Existían diferentes modelos, fijos o portátiles, según el número de tablillas.

- a) El *Mèndzáng mé biang*<sup>93</sup> era el único instrumento musical empleado para la celebración del rito de iniciación del *melan*.

---

<sup>93</sup> *Biang* se traduce por “medicina”, por sus poderes para curar, para causar enfermedades, para otorgar virtudes o para quitar la vida.

- b) El *mèndzáng* de dos tablillas, con una calabaza como caja de resonancia y un palo percutor en forma de miembro viril, lo compartían los novicios, en su obligado aislamiento en el bosque. Avisaban con su sonido a las mujeres y los niños que debían apartarse a su paso.

- Las maracas de cestería o *ñias* de los fang

Eran pequeños instrumentos empleados en ciertos ritos utilizados también entre los asistentes, que en la actualidad se suplen con latas agujereadas.

- Los cascabeles *angong*



Los cascabeles de hierro eran utilizados especialmente en las danzas rituales y los cascabeles de madera se utilizaban para acompañar al trovador (*mbom-mvet*) y para la caza en grupo, atándolos al cuello de los perros. Sorprendentemente, los cascabeles dobles (*grelots*), que todos los vecinos conocían, no eran utilizados por los fang.

Fig. 77 *Angong* que se ataba a los perros para la caza en grupo. Dibujo de Sabater.

- Los *bikpere*

Eran dos palos de madera que se golpeaban uno contra otro en las ceremonias rituales, como acompañamiento en canciones y danzas, a modo de palmadas.

- *Mokuru mèndzím*

También haremos alusión en este apartado al *mokuru mèndzím*, nombre que se daba al sonido de la percusión que producían las mujeres fang cuando solían golpear el agua del río en el crepúsculo de la tarde.

## b) Cuerda

- El *Mvet*<sup>94</sup> o arpa-cítara.

---

<sup>94</sup> Gómez Blanco, José Luis Ascensión, "El mvet en la tradición de los fang de Guinea Ecuatorial", *Estudios del Patrimonio Cultural*, nº 08, julio, 2012. [http://issuu.com/estudios\\_patrimonio\\_cultural/docs/epc08-baja/4](http://issuu.com/estudios_patrimonio_cultural/docs/epc08-baja/4)

Es un instrumento cordófono fabricado con una vara de bambú de alrededor de un metro en cuyo centro se clava perpendicularmente un listoncillo con muescas a modo de puente, donde van colocadas y tensadas unas tiras o cuerdas. Por detrás cogidas a la vara principal se sujetan unas calabazas que actúan como caja de resonancia.



Fig. 78. *Mvet* de tres calabazas

La evolución del arpa, tal como observamos en la figura 79, abarca desde su uso tradicional con una sola calabaza, más tarde dos y actualmente tres, una en cada extremo y otra más grande en el centro con la apertura hacia el tañedor que se la suele poner a la altura de la boca para, durante el recital, dar al sonido de la voz un timbre de misterio<sup>95</sup>.

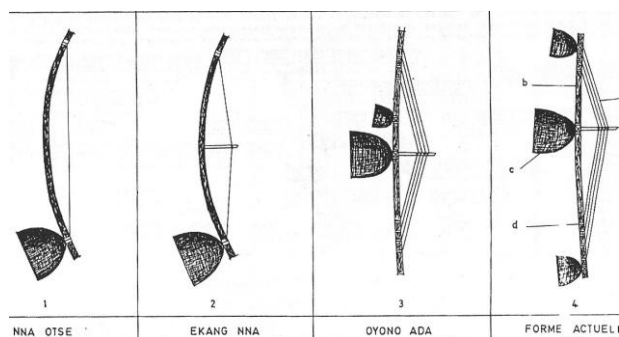


Fig. 79. Dibujo de la evolución del *mvét*

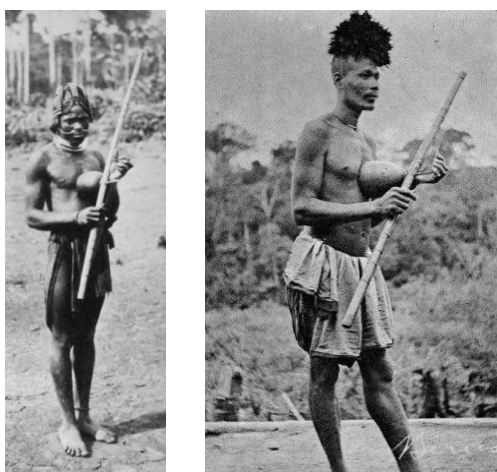


Fig. 80. Hombres fang con un *mvét* de una sola calabaza.

<sup>95</sup> Obiang, Akue, *Mvet Ekang L'Immortel Akue Obiang*, [en línea], Vídeo de archivo, finales década 50, <https://youtu.be/nm7xnBAPKjk>

- En el arco musical *elem*



Consiste en un palo de madera curvo que tiene una cuerda atada a los extremos. La mano izquierda sostiene el arco al tiempo que un pequeño palo que permite variar la longitud de la cuerda que vibra sujetándola con la boca entre los dientes, mientras la golpea con una delgada baqueta.

Fig. 81. Arco musical tocado por un fang

- El pluriarco

La cítara o arpa múltiple fang llamada antiguamente *akadankama* (*ndonga*) y conocida por pluriarco es un paralelepípedo rectangular que hace de caja de resonancia que enlaza con varios arcos de diferente longitud, tal como muestra la foto (fig. 82), en los que se atan las cuerdas que van tensadas desde los extremos hasta la parte inferior de la caja. La diferencia de tamaño de los arcos confiere a las cuerdas longitudes diferentes.

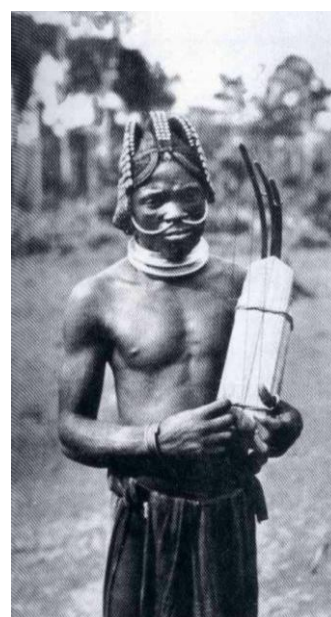


Fig. 82. Fang de Nschäbot (familia *Essauong*) con un pluriarco.

- El arpa *ngomo*

Es el instrumento más representativo de la música fang, cuyo origen se menciona en los relatos mitológicos. Una de las versiones<sup>96</sup> narra que cuando una mujer, después de ser degollada, pasó a formar parte del reino de los muertos, fue recibida por Nzame que la premió por su sacrificio y le dijo: “Tú serás el arpa”.

---

<sup>96</sup> Aranzadi, Isabela, "El marco espacio temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea en Ecuatorial" en *Oráfrica* [en línea] n° 9, abril, Barcelona, Ceiba, 2013. Disponible en: [http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/ARANZADI\\_Marco\\_espacio.pdf](http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/ARANZADI_Marco_espacio.pdf)

El arpa es protagonista de las ceremonias de *Bwiti*<sup>97</sup>, simboliza tanto el llanto de la mártir, como su gozo tras ver a *Nzame* y convertirse en su voz. Es un instrumento sacro, lo que le confiere una fuerza mágica, que media a través de sus notas con el plano espiritual.

Isabela de Aranzadi<sup>98</sup> describe el arpa *ngomo* como un cordófono compuesto, un arpa de arco cuyas cuerdas se afinan por medio de clavijas.

Es un instrumento de pulsación que dispone de una caja de resonancia, de 35 a 40 cm. de largo y de 10 a 12 cm. de ancho y fondo, en cuyo extremo superior se sitúa oblicuo un arco que lleva fijadas ocho cuerdas de fibra de rafia por medio de clavijas graduables de madera, que bajan hacia la caja de resonancia.

La caja se construye sobre una estructura de madera que tiene una forma cuadrangular alargada. Suele ser decorada con trazos geométricos realizados haciendo hendiduras sobre la madera y se cierra con piel de animal<sup>99</sup> (con dos agujeros de resonancia) sujeta con clavos de metal.

En su lado superior, de donde surge el arco, en algunas arpas también se encajan elementos figurativos, en su mayoría una escultura con forma de cabeza de *byeri* (fig. 83).

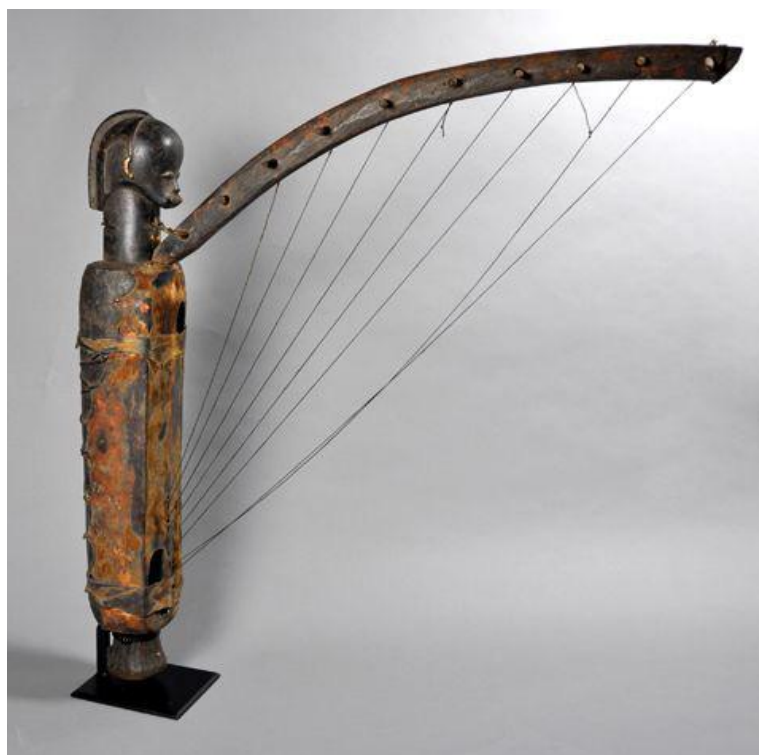


Fig. 83. Arpa. Madera, piel, fibras vegetales.

---

<sup>97</sup> Nziengui, Papé, *Rite Bwiti* (extracto de video), [en línea], Museo virtual gabonés, ([www.gabonart.com](http://www.gabonart.com)), <https://vimeo.com/98758535>.

<sup>98</sup> De Aranzadi, Isabela, *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Apadana, 2009.

<sup>99</sup> Antílope, mono, serpiente o lagarto.

El arpa *gnomo* es una pieza de gran plasticidad. Tal como se aprecia en el detalle (fig. 84), el extremo superior de la caja de madera, decorada con hendiduras formando rombos, se siluetea creando una curva, en cuyo extremo inferior está encastrado el arco y dos cabezas de *byeri* y en el superior se corona la pieza insertando otra cabeza de *byeri* de doble cara.



Fig.84. Detalle de arpa *ngomo*, 84 cm. Alt.

### c) Viento

#### – Los silbatos

Eran unos tubos sin orificios cerrados en el borde inferior que resuenan debido que la columna de aire es dirigida hacia una arista del extremo superior.

Existían diversas formas todas cerradas en el borde inferior:

- a) Silbatos simples de madera para las señales de guerra.
- b) Silbatos dobles compuestos de dos conductos unidos a la manera de una flauta de pan.
- c) Silbatos simples de hierro contruidos con la parte superior del cañón de un fusil que se usaban sobre todo para las fiestas rituales.
- d) Pequeños silbatos de juego para niños fabricados con una pinza de buey de mar.

#### – Las flautas traveseras

Son tubos cerrados en uno de sus extremos con un orificio para soplar y otros para regular la salida de aire usando los dedos. Se construían con tallos de palmera. Se tocaba en solitario o con acompañamiento y en Yaundé únicamente las mujeres. Se decoraban con signos y motivos geométricos repetidos creando líneas en zigzag, ajedrezados, rombos, etc.

#### – Las trompas traveseras

Son instrumentos accionados por la vibración de los labios gracias a un hueco situado en un lado. Eran decorados con pequeñas marcas sobre la superficie de la madera creando formas geométricas rectas y con simples anillos más o menos uniformes y yuxtapuestos o con sencillas molduras curvilíneas.

Tessmann<sup>100</sup> describe tres formas diferentes:

- a) El cuerno (*tong-mvuu*) de los fang servía, tanto para tocar música, como para lanzar señales de guerra, llamar a reunión o anunciar un acontecimiento importante. Según cuenta la leyenda de la migración fang hacia el mar, se tocaba para convocar a todos los hijos de Afiri Kara y que pudieran pasar a través del agujero del árbol *adzap* donde desaparecían ante la vista de los enemigos, después de que los sabios hubieran ordenado pintarse todos de blanco para poder distinguirse de los enemigos.
- b) Los cuernos de antílope.
- c) Las trompas de marfil que únicamente se usaban en Yaundé, estaban realizadas con un colmillo de elefante completo, ahuecado y eran usadas únicamente en los ritos.

---

<sup>100</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 311.

Se decoraban rebajando y tallando el marfil obteniendo figuras geométricas esculpidas en bajorrelieve y creando simetrías repitiendo elementos simples formando huecos en forma de anillos y dibujos. Como muestra la imagen de la figura 85 en un lateral superior sobresale en relieve una embocadura en forma de rombo con un agujero en la que se apoyan los labios para producir el sonido por la vibración del aire.

En el extremo superior del cuerno se esculpe un motivo figurativo, que puede representar una cabeza de *byeri* o, como muestra el detalle, figuras de máscaras creando una repetición simétrica. Este detalle, junto con la embocadura, prevalece sobre el conjunto de elementos decorativos que se repiten de manera armoniosa creando un equilibrio de formas.



Fig.85. Izquierda: Trompa de Gabón de marfil. Antigua colección Stephen Chauvet.- Derecha. Detalle trompa de marfil.

– El mirlitón (*mbang-akom*)

Es un membranófono, especie de silbato que no se utilizaba como instrumento de música puesto que servía para cambiar el timbre de voz durante los ritos cuando los iniciados estaban escondidos de la vista de las mujeres.

Está formado por una caña hueca y cerrada tapada en un extremo con una membrana fina que al hablar o cantar por una apertura que tiene el centro, vibra produciendo un sonido nasal que distorsiona la voz. Se decoraban con pequeñas muescas formando trazos similares a otros instrumentos ya mencionados.





Fig. 86. Mirlitones de madera.

En su estancia en el territorio fang, Tessmann<sup>101</sup> vio varias formas diferentes de este instrumento. En la figura 86 se muestra el mirlitón de madera con una boquilla en forma de rectángulo con un solo cañón y el doble mirlitón, rectangular con forma de figura humana provisto de una boquilla con dos tubos. Estos últimos revestían un carácter profano por lo que no se usaban públicamente.

#### – Los silbidos

Aunque no es un instrumento, en este apartado y debido a su importancia en la vida cotidiana, habría que mencionar también los silbidos, que los fang dominaban a la perfección imitando los sonidos de animales.

Tras este repaso podemos afirmar que, generalmente la mayoría de los instrumentos musicales de madera y marfil tenían una decoración inspirada en figuras de animales y en dibujos geométricos esculpidos en bajorrelieve.

### 3.3.2. Las epopeyas del *Mvet*

Las epopeyas constituían uno de los géneros más brillantes de la literatura oral africana y evocaban grandes hazañas, en forma de leyendas, sobre la lucha continua del hombre contra los obstáculos o las fuerzas ocultas, que se oponían en su ascenso hacia la eternidad.

En el arte de *Mvet* fang estaba implícita la lírica, la épica y el teatro y en esta oralidad se integraba la audiencia, no existiendo la concepción del escenario como en los recitales de música culta de Occidente<sup>102</sup>.

En la sociedad tradicional fang se recitaban estos relatos épicos y legendarios que se difundían con ayuda del *Mvet* cuyo término<sup>103</sup>, además de equivaler a un instrumento pedagógico, entrañaba diferentes esferas de representación, que incluían tanto aspectos éticos, como de la vida social. Su

---

<sup>101</sup> Tessmann, Günter, *op.cit.*, p. 309.

<sup>102</sup> Gómez Blanco, José Luis Ascención, "El mvet en la tradición de los fang de Guinea Ecuatorial", en *Estudios del Patrimonio Cultural*, nº 08, julio, 2012. Disponible en: [http://issuu.com/estudios\\_patrimonio\\_cultural/docs/epc08-baja/4](http://issuu.com/estudios_patrimonio_cultural/docs/epc08-baja/4)

<sup>103</sup> El término "mvet" designa tanto la realidad física del instrumento como el rito complejo.

significado era el de un arte total, que abarcaba múltiples aspectos: natural, sobrenatural, social, mítico, histórico, metafísico, cosmogónico, moral y espiritual<sup>104</sup>.

El arte del *Mvet* constituía un universo con varios grados de conocimiento, que se transmitía por los iniciados en la sociedad *bebom mvet*, mediante un ritual de consagración, a quienes demostraban dotes artísticas y espirituales.

El arpa-cítara acompañaba con su tañer las palabras recitadas por el *mbom-mvet* o trovador y los oyentes, sentados a los lados (nunca detrás), participaban batiendo rítmicamente las cañas *bikpere*, combinadas con la sonoridad metálica y brillante del cascabel *angong*<sup>105</sup>.

La palabra cantada por el bardo, representaba la voz de los antepasados primigenios pertenecientes al mítico país de los inmortales (*Ekan*), El gran trovador de *Mvet*, el guineano conocido por el pseudónimo de "Eyi Moan Ndong" cantaba en su epopeya que "los cuentos del *Mvet* no se inventan, sino que se traen del mundo de los muertos" y mediante la palabra cantada, apoyada por el ritmo de la música, llegaban al oyente partícipe.



Los trovadores del *Mvet* que relataban los legendarios episodios de héroes y los mitos acerca de la creación del mundo, cantaban la tradición de numerosos años de grandes migraciones cuando, en su éxodo, los antepasados atravesaron el árbol *adzap* a su paso por el bosque ecuatorial, recitaban las genealogías para saber a qué clan pertenecía cada individuo, cantaban en los funerales, en las danzas de los ritos iniciáticos, etc., en definitiva la voz del *Mvet* equivalía al arquetipo del pueblo fang, era un ejemplo de cómo este arte combinaba el virtuosismo de la música y la poesía con la tradición.

Fig. 87. Trovador tradicional *mbom-mvet*.

---

<sup>104</sup> Mallart Guimerà, Lluís, "Los interludios del *mvét* de Zwè Nguéma", en *Oráfrica*, nº 5, Laboratorio de Etnología y Sociología comparativa, Universidad de Nanterre, 2009, pp. 33 - 70. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/136802>

<sup>105</sup> Abesolo Minko, Antoine, *Au début était le mvét*, Documental L'Agence Intergubernamental de la Francophonie (AIF), en: <https://www.youtube.com/watch?v=xRCG6R0IE>.

## 3.4. Artes plásticas

### 3.4.1. El *byeri*

L'appréciation esthétique est directement liée à un certain contexte culturel dont la personne ne peut sortir sans se désocialiser et se couper du groupe.<sup>106</sup>

Louis Perrois

El *byeri* es un conjunto sagrado compuesto por una caja de forma cilíndrica (*nsek-byeri*), que contiene en su interior las reliquias, sobre todo los cráneos (*ekuekué-nló*) de los ancestros fundadores del linaje. En su cubierta tiene unida una cabeza (*nló-byeri*) o una escultura (*eyema-byeri*) sostenida sobre el borde superior de la caja.

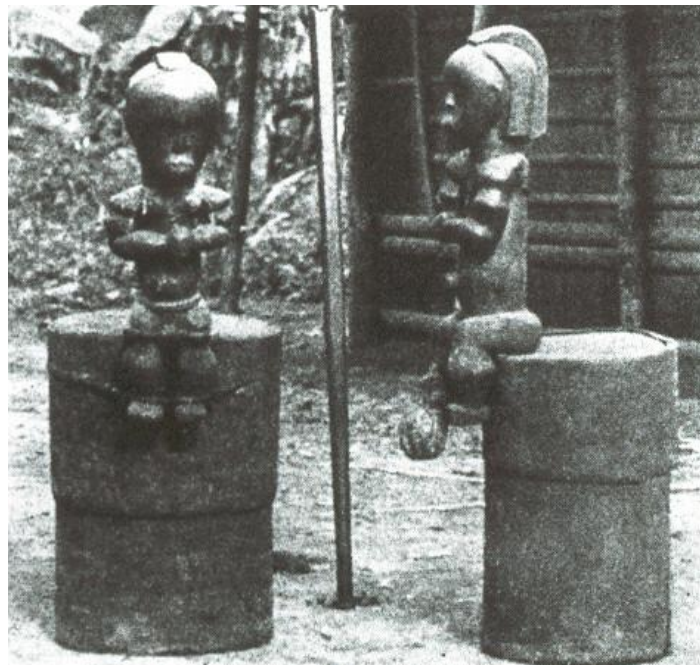


Fig. 88. Figuras y cajas con relicarios (*eyema-byeri*) Camerún. Fueron sacadas al exterior para ser fotografiadas por Hans Gehne en 1913.

---

<sup>106</sup> "La apreciación estética está directamente ligada a un cierto contexto cultural del que nadie puede salir sin marginarse o apartarse del grupo."

No era el sentido estético sino el espiritual, el que intervenía en la conservación de estas esculturas durante generaciones. Su fuerza o *biang* (medicina o poder) era lo que le otorgaba el nombre, que transcrito de forma errónea y después de diversas modificaciones dio lugar al término *byeri*.

La altura del conjunto completo oscila con una medida alrededor de un metro, dependiendo del tamaño de la figura. Pasamos a hacer una breve descripción de cada una de las partes de este conjunto:

– La caja relicario:



Fig. 89. Caja de corteza Fang.  
Relicario (*Nsek Byeri*)

El *nsek byeri*, tiene una forma cilíndrica de una altura que oscila entre 30 y 60 cm. Se elaboraba con la corteza de ekobe, una palmera joven muy común en los bosques de Gabón, enrollada, cosida y provista de una tapa y un fondo donde estaban depositados los restos de los ancestros. El profesor de antropología James W. Fernández<sup>107</sup> afirma que, de promedio, cada caja relicario contenía de ocho a diez cráneos, pertenecientes a varias generaciones. A medida que los antepasados que representaban perdían su identidad o poder después de varias generaciones, sus cráneos eran enterrados de nuevo y reemplazados por nuevos cráneos.

– Figura relicario:

En la cultura fang, posiblemente como consecuencia de la presión colonial y de los misioneros que les obligaban a desprenderse de sus objetos de culto animista, existían también figuras con una cavidad abierta normalmente en el abdomen, vientre o cabeza que las convertía en relicarios. Los fang encontraron la solución para salvaguardar sus costumbres que consistió en insertar en la figura pequeños fragmentos de cráneo y ocultarla de la vista de cualquier observador profano.

A diferencia del fetiche (*nkisi*) que está asociado a la magia simpática e influye directamente en la realidad cotidiana, estas figuras, inspiraban un sentimiento religioso y eran veneradas sirviendo de puente entre el mundo terrenal y el más allá.

Alain Nicolás<sup>108</sup>, director del Museo de Artes Africanos, Oceánicas y Americanas de Marsella menciona que no es necesario ser un experto en arte africano para saber apreciarlo y nos explica

---

<sup>107</sup> Fernández, James W., *Bwiti: una etnografía de la imaginación religiosa en África*, Princeton University Press, 1982, p. 256.

<sup>108</sup> AA.VV., *Obras maestras del África central*, (Catálogo exposición), Museo Tervuren, Barcelona, Prestel, 1996, p. 10.

cómo se descubrieron algunas de estas reliquias y su decisión de respetar su sacra utilidad. Transcribimos aquí sus palabras:

"[...] Hace algunos años, un grupo de africanistas que tuvieron ocasión de radiografiar estatuas *byeri* de los fang, descubrieron que contenían cosas "extrañas", incluidos uno o más dientes. Aquello constituyó una noticia de primer orden. Se me sugirió que se radiografiaran objetos fang de la antigua colección Guerre para ver si también contenían elementos de aquel tipo. Me negué, porque me pareció que ello implicaría divulgar secretos de los cuales nosotros, en un museo de estas características, somos los custodios. Si varias generaciones de etnólogos no habían logrado tener conocimiento de aquello, era porque de hecho los fang no deseaban revelarlo [...]"

– Guardián del *byeri*

En los tratados de arte africano se denomina "guardián del *byeri*" a la figura o cabeza que corona la caja conteniendo la reliquia.

En los rituales el intermediario principal era el jefe (*nkukuma*) o el cuidador de las reliquias (*nganga-melan*)<sup>109</sup>, persona capacitada que perpetuaba la presencia de los fundadores del clan y activaba el contacto con el más allá. Ayudándose de sacrificios y otros cuidados garantizaba una comunicación positiva con los ancestros y por consiguiente con las fuerzas sobrenaturales.

Los ancestros fueron los que se instalaron en el territorio y promulgaron las normas según las cuales deberían regirse todos. En la relación entre los antepasados y los vivos había una especie de alianza permanente que se debía mantener a lo largo de generaciones. En efecto, todo el grupo tenía que conservar activo el recuerdo y las enseñanzas de los antepasados que vigilaban, protegían y aseguraban su presencia en la comunidad. Este compromiso bilateral se mantenía con ceremonias y ritos en los que el arte, además de dar el soporte físico al alma de los ancestros, proporcionaba los elementos necesarios para expresar esta comunicación y alianza.

### 3.4.1.1. Función del *byeri*

La función más específica de estas figuras antropomorfas no era retratar a la persona representada: los ancestros (hombres y mujeres relevantes que pertenecieron al clan), sino proporcionar a las almas de estos difuntos un soporte material y destacar determinados caracteres de su personalidad que se inmortalizaba como ejemplo para las generaciones venideras. Olvidarlos supondría perder el espíritu del grupo y cooperar a su destrucción, por eso se fomentaba siempre su presencia espiritual y eran recordados e invocados en sus ritos.

---

<sup>109</sup> Cortés López, José Luís, *Arte negro africano*, Madrid, Mundo Negro, 1992, pp. 92 - 95.

Estas figuras con su contenido (los huesos de los antepasados) representan a los ancestros. Como explica el historiador y crítico de arte Joan Gil,<sup>110</sup> vigilaban el relicario y servían de puente entre los antepasados y sus descendientes.

El conjunto, colocado en lugar sagrado, debía estar apartado de todo contacto con lo profano. Este carácter íntimo se evidencia en que muy pocos europeos tuvieron contacto con los objetos considerados sagrados durante la época colonial y sólo presenciaron bailes de máscaras por tratarse de ceremonias públicas.

Las esculturas permanecían ocultas, aunque éstas separadas de las reliquias perdían su valor sagrado, dado que únicamente los restos de los antepasados guardaban intacta la energía de la persona a la que pertenecieron, representando tanto sus virtudes como el cuerpo en su totalidad, cualidad que los hacía más valiosos para los fang que las propias imágenes.

La talla que guardaba la reliquia debía ser consagrada con un rito especial para ser respetada por el grupo. En ocasiones señaladas, estas figuras renovaban su poder o lo aumentaban para pedir algún beneficio y se permitía tocarlas o contemplarlas. Los cráneos se pintaban con blanco de caolín, ocre de arcilla o polvo rojo de padouk y podían ser extraídos para servir a fines religiosos o terapéuticos, aunque no se utilizaban, ni se tomaba ninguna decisión importante sin valerse de previos actos propiciatorios. Algunos pueblos en sus rituales las conducían en comitiva, acompañadas de los cantos y ceremonias que establecía la tradición, efectuando libaciones y ofrendas que les conferían su fuerza.

El antropólogo Alberto Costa<sup>111</sup> explica que es importante considerar que el *eyema-byeri* o figura no era únicamente guardián e intermediario, sino que también cumplía una importante función pedagógica, especialmente durante la ceremonia de iniciación al *byeri*, última etapa de los jóvenes para alcanzar la madurez social.

#### **3.4.1.2. El escultor**

La mayoría de las esculturas tradicionales africanas son de autor desconocido para nosotros, si bien es sabido que el escultor (*mbó-beyemá*)<sup>112</sup> que realizaba la talla, al igual que el herrero, era respetado y reconocido en su tiempo por todos los miembros de su clan. Su trabajo se consideraba como un servicio religioso y su actividad no se limitaba a una simple habilidad técnica, sino que en su obra se traducían toda la carga de espiritualidad y trascendencia que ésta representaba.

---

<sup>110</sup> Gil Gregorio, Joan, "África: mundo mágico y mundo cotidiano", (Catálogo Exposición), Castelló, Fundación Caja 2002, p. 10

<sup>111</sup> Costa Romero de Tejada, Alberto, *Guardianes de reliquias: esculturas fang y kota de África ecuatorial*, en AA.VV., "África. La figura imaginada", (Catálogo de exposición), Fundación La Caixa, 2004, pp. 37 - 42.

<sup>112</sup> Cortés López, José Luis, *op.cit.*, pp. 106-111.

La estatua tenía que ser un digno soporte del espíritu del antepasado y como afirma el historiador y crítico de arte alemán Carl Einstein<sup>113</sup>, el artista realizaba su obra como representación de la divinidad o su guardián, procurando realizar un objeto sublime que sería la morada del espíritu del ancestro; de ahí que el escultor cuidara con esmero tanto la expresión del rostro, como la posición de su cuerpo, donde el más mínimo detalle proporcionaba toda la simbología que había que dar a todo el conjunto. Líneas, formas y signos manejados con proporciones establecidas creaban una realidad permanente comprendida por todo el grupo, lo que hacía de la destreza del escultor un arte simbólico, aunque con grandes atisbos de realidad, ya que el artista también reproducía pequeños detalles como el tocado, las escarificaciones o los tatuajes del clan, elementos que lo representaban más cercano al mundo de los vivos.

En África occidental, comenta Anne-Marie Bouttiaux<sup>114</sup>, jefa de la sección de etnografía del Museo Tervuren, el antropomorfismo es uno de los modos de representación habitual de las divinidades y de los espíritus de la naturaleza. El procedimiento que consiste en dar forma humana a los poderes sobrenaturales definidos por las religiones, está muy extendido en todo el mundo y en todas las épocas. Tales imágenes toman los criterios propios de una figuración humana idealizada, por lo que éstas adoptan los rasgos y las características estéticas del modelo de belleza vigente en la sociedad que produce su imagen. Según esta afirmación, tanto más lo es cuando lo que se representa son los antepasados, es decir, espíritus que en el pasado habitaron el mundo con cuerpo humano, que es el que idealizado se manifiesta en la figura.



Fig. 90. Izquierda: Pareja. Congo. Derecha: Mujer fang. Colección Audema.

<sup>113</sup> Einstein, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 39.

<sup>114</sup> Anne-Marie Bouttiaux, "Entre sublimación y fantasma: cuerpos esculpidos y espíritus encarnados de África occidental", en AA.VV., *África. La figura imaginada*, (Catálogo de exposición), Fundación La Caixa, 2004, p. 12.

También las fotografías realizadas a principios del siglo XX por fotógrafos como el francés Jean Audema, (fig. 92), cuando los fang aún exhibían su atuendo tradicional, ponen en evidencia que sus esculturas eran el producto de la observación del propio cuerpo. Hombres y mujeres estaban representados en las figuras con tal fidelidad que a través de ellas podemos tener constancia de un repertorio de los tipos humanos que existían en su momento de plenitud cultural.

El escultor fang al recibir un encargo debía responder a los cánones tradicionales, esforzándose a su vez en conseguir una simetría y una precisión en los volúmenes que proporcionara una visión sintética del cuerpo humano.

### **3.4.1.3. Procedimiento, materiales y herramientas**

La estatuaria fang se realizaba en madera, no sólo por el entorno boscoso, sino también por las propias creencias religiosas, ya que para el africano el árbol era consignatario de poderes mágicos.

- Selección de un árbol

La talla estaba sometida a un complejo ritual que comenzaba con la selección de la madera. El árbol, observado como un ser vivo que se estimaba poseído espiritualmente, se elegía cuidadosamente y el daño que se le causaba para extraer su madera debía ser subsanado con ritos y ofrendas.

- Corte de un tronco

El escultor cortaba un tronco de madera blanda con una medida que determinaba el tamaño de la talla y condicionaba también su estructura cilíndrica. Prácticamente su única herramienta de trabajo era un hacha o azuela de corte oblicuo que permitía cortar la fibra del tronco en todas direcciones.

- El desbaste

Primero el escultor desbastaba la pieza en una forma de paralelepípedo de base cuadrada para posteriormente crear los huecos que conformaban su composición.

Víctor Borrego<sup>115</sup> en su trabajo de doctorado hace un análisis a mano alzada de la figura del *byeri* afirmando que este método es más fiable para medir sus proporciones que trazando líneas medidas con exactitud, ya que las proporciones de estas tallas, por su naturaleza y los métodos de trabajo que utilizaron sus escultores, carecen de precisión. Se trata de figuras de simetría frontal, sin torsión alguna que se encajan fácilmente en un paralelepípedo simple. Borrego afirma que, salvo excepciones, el reparto de las masas en la figura del *byeri* se basa en divisiones de un medio o un tercio fácilmente calculable a ojo, con ayuda de cuerdas o tomando referencia con los dedos, la

---

<sup>115</sup> Borrego Nadal, Víctor, “Visión” y conocimiento: *el arte fang de Guinea Ecuatorial*, Universidad Complutense de Madrid, 1994. Disponible en: <http://eprints.ucm.es>, pp. 312 - 414



mano, el brazo, etc. Siguiendo este criterio hemos contrastado figuras de distintos estilos observando que todas ellas, parten de un esquema compositivo básico y tienen unas proporciones similares. Esto puede ser debido a que los fang a pesar de ser un pueblo nómada tuvieron unos lazos de unión entre ellos que superaban las distancias, por lo que en todas las zonas se partía de un mismo canon para realizar las esculturas.

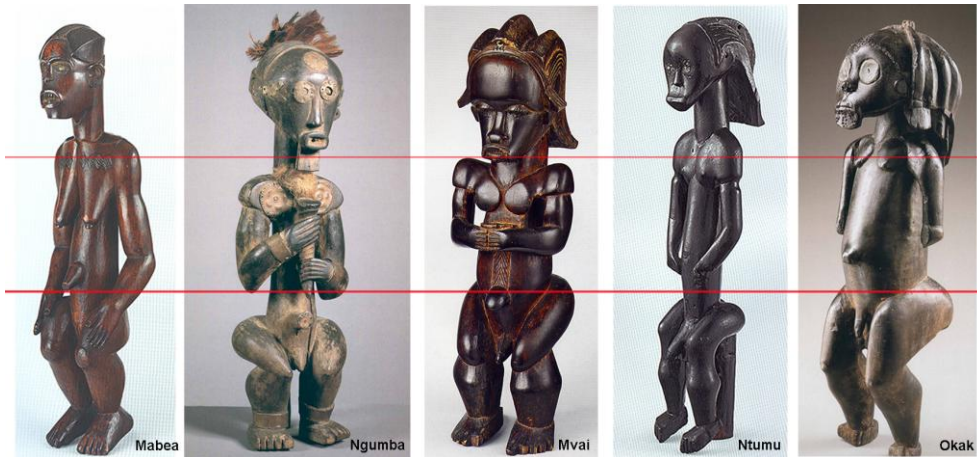


Fig. 91. Figuras pertenecientes a diversos grupos con un mismo esquema compositivo.

El escultor antes de comenzar a desbastar tiene que tener en cuenta este esquema básico y los puntos más prominentes de la escultura para cavar la azuela y realizar los huecos y prominencias principales. Tengamos en cuenta que la talla se origina por sustracción de materia y estos puntos deben ser marcados para no propasarse en la reducción de la madera.

Más adelante describiremos las distintas partes de la figura pero para completar este apartado diremos que la cabeza (con diferentes tocados tallados en la madera), los hombros, las caderas y los pechos (si son figuras femeninas) sobresalen del cuello y el tronco, y en el desbaste el escultor debe considerar también la gran prominencia del ombligo (muy característico de estas figuras) a la altura de la línea de las caderas o los codos (fig. 94).

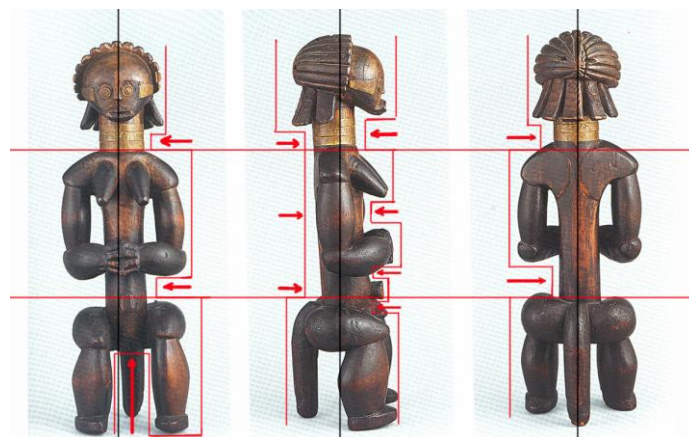


Fig. 92. Estatua fang *okak* (tres vistas) Mujer sentada.

– La talla

Después del desbastado, el escultor, sujetando el tronco con los pies con una mano sujetaba la madera aún verde y con la otra la tallaba con una azuela pequeña de mango más corto adaptable a la mano o cogiéndola por la hoja, que facilitaba la precisión del corte. De esta manera le daba la forma concretando los rasgos y las distintas partes que componían la figura.

– La decoración

Una vez concluida la escultura, para los últimos retoques utilizaba cuchillos y buril. Usualmente la decoraba con incrustaciones de metal (para hacer los agujeros, utilizaba un hierro candente) o haciendo incisiones sobre la madera, para simular las escarificaciones o los tatuajes del clan, que eran muy característicos de la estatuaria fang; finalmente la ornamentaba con diversos materiales, ya que se presentaban siempre desnudas, tales como ligaduras, rafia, cauri<sup>116</sup>, argollas y pulseras de latón en los antebrazos, muñecas y tobillos, collares de cuentas multicolores en el cuello o caderas, etc. Para los rituales o ceremonias, eran engalanadas con penachos de plumas azules de turaco gigante (*corithaeola cristata*) o falso faisán, llamado por los fang *kuna* o *kunu*.



Fig. 93. Izquierda: Figura relicario femenina. Byeri. Guinea Ecuatorial. Fang *okak*. Museo Etnológico Barcelona. Derecha: Conjunto de relicario Mujer y hombres sentados. Sur de Camerún. Fang *ngumba*. Museo Etnológico. Berlín.

---

<sup>116</sup> También el cauri, concha de molusco que los fang utilizaban como objeto de decoración sobre todo en sus cascos, sirvió de moneda de intercambio junto con otros abalorios.

– La pátina:

La pátina le confería a la figura un aspecto enigmático y la convertía en un objeto estético.

Las esculturas se ahumaban para que la madera se secase y no se resquebrajara. Después de quitarles la humedad se pulían con lascas de piedra, hojas de pedernal o una especie de cepillo de carpintero. Su elegante acabado se debe a las elaboradas pátinas finales, que es el resultado de una mezcla de técnicas que protegían a la escultura del adverso clima y otros elementos destructivos. Durante generaciones, para las ofrendas se realizaban libaciones de sangre de animales sacrificados y se ungían con aceite de palma que servía de barniz. Con el paso del tiempo, estos residuos y otros ungüentos dejados por las ofrendas, tales como pastas elaboradas con cereales o corteza reducida a pasta o en polvo, producían costras o superficies aceitosas que proporcionaban hermosas pátinas sobre las esculturas, que en un ambiente caluroso rezumaban como si las figuras estuvieran vivas.



Fig. 94. Cabeza de relicario. Gabón. Madera, fragmentos de espejo. 26 cm. 1902. Museo de Etnografía de Neuchatel.

#### 3.4.1.4. Tipología

Se observa en el numeroso conjunto de las esculturas fang una sorprendente variedad, pues los grupos locales permanecieron relativamente aislados en sus ámbitos del bosque y de la tradición inicial evolucionaron estilos tribales muy característicos, lo que no impide la permanencia de una unidad estilística básica que se inscribe dentro de la tipología cóncava curvilínea.

Superando la dificultad para explicar estas piezas, procurando no observarlas como objetos extraños, sino como obras de arte que pertenecieron a otra cultura, hemos establecido dos categorías básicas apoyándonos en informaciones recogidas sobre el terreno de antropólogos como James. W Fernández entre otros, que a su vez se remiten a los testimonios de Günter Tessmann<sup>117</sup> y comenzaremos por distinguir dos tipos genéricos de talla: la cabeza y la figura entera.

Siguiendo el criterio de Sabater<sup>118</sup>, entre otros, distinguiremos dos grandes grupos o estilos considerando su origen geográfico:

a) Los grupos septentrionales:

- *mabea*
- *ngumba*
- *ntumu*
- *mvai*

b) Los grupos meridionales

- *betsi*
- *nzaman-betsi*
- *okak*
- *cabezas betsi*

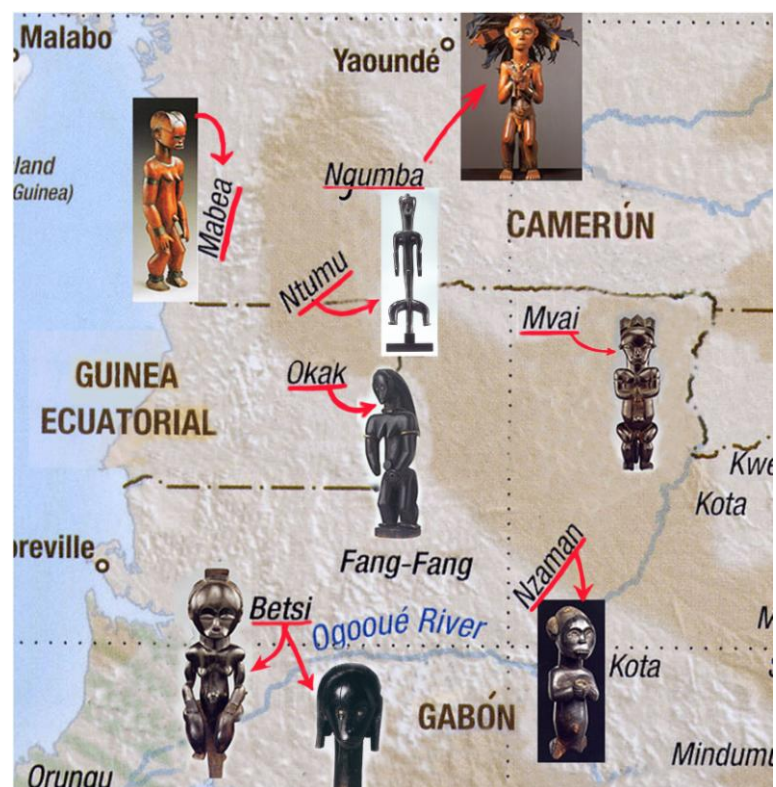


Fig. 95. Mapa mostrando los principales grupos. Véase en el Anexo 6.2. la descripción de las figuras

<sup>117</sup> Tessmann, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*, en Laburthe-Toldra, Ph., Falgayrettes-Leveau, Ch., *Fang*, París, Dapper, 1991, p.121.

<sup>118</sup> Sabater I Pi, Jordi. "La estatuaria fang", en *D'art*, nº 3, 1977, pp. 111-121.

**a) Los grupos septentrionales:**

En el sur de Camerún, las esculturas son de tendencia alargada que comúnmente muestran unos volúmenes más estilizados. Se reconocen por su tronco delgado y esbelto, con la cabeza proyectada hacia delante, la boca prognata y el arco de las cejas claramente subrayado.

En esta zona se encuentran las figuras de los grupos *mabea*, cuyas estatuas son más realistas, de superficie lisa impregnada de una pátina roja, muchas de ellas adornadas en el tórax con escarificaciones geométricas de metal (fig. 96) o en relieve.

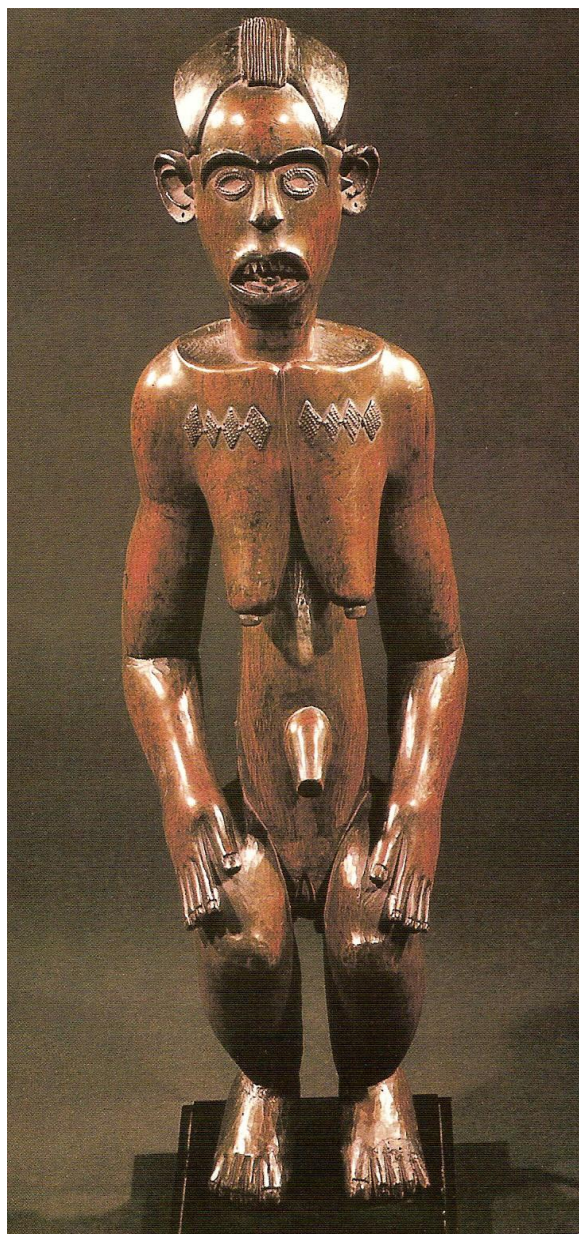


Fig. 96. Estatua fang *Mabea*. Camerún. Madera cobre y dientes. Siglo XIX. Antigua colección Fénéon.

En la misma demarcación, los *ngumba*, con cuerpos también alargados son de un estilo más geométrico y en alguna de sus esculturas se puede apreciar incrustaciones de cobre (fig. 97).

En los *ntumu*, (fig. 98) también de la zona septentrional, su característica más notable es el alargamiento de sus figuras, con los brazos generalmente delgados y despegados del cuerpo y a diferencia de los anteriores, con unas pátinas muy oscuras.

Se coincide al afirmar que el arte de los grupos *ntumu* junto con las cabezas *betsí* son los más clásicos de la estatuaria fang.



Fig. 97. Grupo *Ngumba*. Figura de relicario. Mujer sentada. Fang, Camerún. S. XIX. Colección particular.



Fig. 98. Figura de relicario Hombre sentado. Fang, Gabón. Grupo *Ntumu*.

Los grupos *mvai* (fig. 99) localizados en el noreste de Gabón tienen figuras menos esbeltas. Su cabeza luce el tocado fang de tres crestas y prácticamente tiene la misma anchura que el abdomen con sus características marcas en relieve.



Fig. 99. Figura de relicario. Hombre sentado sujetando un recipiente. Fang. Gabón. Grupo *Mvai*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera. Colección Laura y James J. Ross.

### b) Los grupos meridionales

Son muy escasas las colecciones de los grupos *fang-fang* por los que sus figuras están poco definidas.

En cuanto a los *betsi*, (fig. 100) y el subgrupo *nzaman* (fig. 101) están más localizados en el norte de Gabón y en un pequeño territorio al noroeste de la República del Congo, donde habitualmente se realizan figuras más rechonchas y redondeadas, dominando en todas ellas un ritmo, un vigor y un equilibrio de conjunto, cuyo resultado proporciona volúmenes abultados. También las superficies son pulidas con pátinas más oscuras que en la zona norte.



Fig. 100. Izquierda: *Eyema byeri* guardián relicario. *Fang-Betsi* Gabón, región Woleu-Ntem. Donada por Cartelle. Recogida entre 1905 y 1908. Museo Quai de Branly.

Fig. 101. Derecha: Figura de relicario. Grupo *Betsi* subgrupo *Nzaman*. Gabón. S. XIX. Colección Adam Lindermann.

Las tallas pertenecientes a los *okak* (fig. 102) proceden todas del centro del río Muni, de Guinea Ecuatorial, son ligeramente diferentes pero tienen singularidades de los estilos septentrionales y meridionales. Son de líneas suaves, pátinas muy cuidadas y los volúmenes de las mismas oscilan



entre la esbeltez y la redondez. Suelen portar argollas o collares que lucen en el cuello brazos y tobillos<sup>119</sup>.



Fig. 102. Figura de relicario. Mujer de sentada. Fang. Gabón o Guinea Ecuatorial. Grupo *Okak*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Colección de Michael C. Rockefeller 1965. Museo Metropolitano. Nueva York.

Todas estas agrupaciones de clanes parece ser que realizaron únicamente figuras enteras, excepto los *betsí* del río Okano en Gabón, que además produjeron cabezas talladas en tamaño casi natural<sup>120</sup> provistas de un vástago para insertarlas en la caja de reliquias. Cronológicamente son más antiguas, aunque no se puede corroborar, ya que existen opiniones como la de Louis Perrois que parte de la hipótesis de que las cabezas coexistieron con otros estilos y presupone también, que ni tan siquiera fueron autónomas, sino que es posible que pudieran ser la parte superior de un instrumento musical, concretamente del arpa.

El tamaño medio de las figuras enteras suele oscilar entre 30 y 70 centímetros de altura. No es común que sobrepase esa medida aunque existen excepciones como la gran escultura masculina articulada (fig. 31), de la colección de Günter Tessmann, procedente de la región del río Muni en Guinea Ecuatorial, utilizada para las fiestas de culto a los ancestros, cuya altura es de 95 centímetros.

---

<sup>119</sup> Lagamma, Alisa *Prime of life*, Video Figura relicario okak, [en línea], Nueva York, Museo Metropolitano, Publicado el 08 de febrero 2013, <http://82nd-and-fifth.metmuseum.org/prime-of-life>

<sup>120</sup> Huera, Carmen, "Arte primitivo", en AAVV., *Historia Universal del arte*, Tomo X: África, América y Asia, Barcelona, Planeta, 1986, p. 70.



Fig. 103. Cabeza gigante. Gabón. Grupo *Betsi*. Nueva York, The Museum of Primitive Art Antigua colección Paul Guillaume; antigua colección Jacob Epstein.

Las figuras en grupo también son inusuales. Se conoce una escultura femenina, de la antigua colección André Lefèvre, posiblemente del grupo *ngumba* que porta una figura en miniatura sobre su espalda (fig.104). Las caras de la escultura, que son réplicas, están una bajo la otra perfectamente alineadas, confiriéndole una gran verticalidad.

Dentro de la estatuaria fang la representación de portador de niño es poco común, únicamente se ha catalogado una figura masculina perteneciente a la colección George Schwab, cuyo grupo de procedencia es dudoso, que tiene en sus manos una figurilla, posiblemente un niño (fig. 105).

Sabater, que a mediados del siglo XX residió casi treinta años en Guinea Ecuatorial y estudió las culturas autóctonas, nos confirma que la vigencia del arte fang íntimamente ligado al culto de los

antepasados se ha consumido; sus esculturas han pasado a ser únicamente objetos de museos puesto que la triste realidad es que el arte fang ha desaparecido.

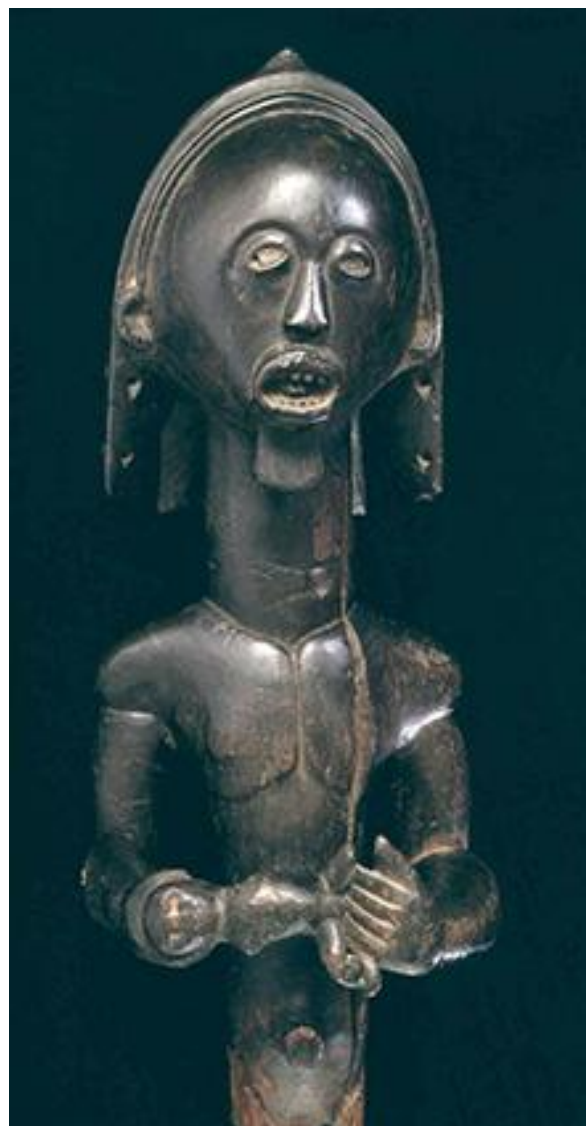


Fig. 104. Izquierda: Figura relicario femenina portando una figura en miniatura sobre su espalda. Sur de Camerún (grupo *Ngumba*) o Gabón. Colección particular (antigua colección André Lefèvre). Fig. 105. Derecha: Media figura masculina con un niño. Forma parte de dos figuras de relicario de procedencia dudosa. Sur de Camerún, Gabón o Guinea Ecuatorial. Grupo *Ngumba* u *Okak*. Coleccionadas por George Schwab en 1930. Museo Peabody, Harvard, Universidad de Cambridge.

### 3.4.1.5. Análisis descriptivo

Sabiendo que existen variaciones dependiendo del grupo al que pertenece y evitando hacer un circunloquio sobre su contenido espiritual, realizaremos un análisis generalizado de la escultura fang, dado que existe una unidad estilística y una concepción geométrica similar en toda su estatuaria que la distingue de otras esculturas africanas.

– Cabeza:

Angulosa, comúnmente oval, aunque algunas tienen forma ovoide, circular o de pera invertida, adornada con un tocado característico dominado por superficies curvas y volúmenes llenos.



Fig. 106. Cabezas *nlo byeri*

– Rostro:

Generalmente cóncavo en forma de corazón dividido horizontalmente en dos partes iguales a partir de la línea de los ojos redondos insinuados en relieve en el centro de la cara (aunque algunos tipos presentan unas caras con los ojos grandes abiertos que son discos de latón brillante que le confieren una expresión fantasmal en la mirada) y en el centro de su eje vertical una nariz pequeña proporcionada. En la parte superior una frente ancha abombada de gran tamaño desproporcionada con el resto de la cara y en su parte inferior una boca protuberante.

– Boca:

Suele ser grande y delgada carente de mentón y se suele abrir haciendo una mueca que a veces muestra unos dientes limados en forma de punta, signo distintivo de ornamentación.

– Orejas:

Normalmente centradas en el eje horizontal de la cabeza, en su mayoría con forma redonda.

– Cuello:

Tienen un cuello cilíndrico, alargado y recio, con frecuencia del mismo diámetro que el tronco, con hombros poderosos que sobresalen.

Construido con una forma oval, exageradamente alargado en el estilo *ntumu* y muy corto en las tallas *mvai*, *okak* y *betsí*.

– Brazos:

Pueden adoptar diversas posiciones: bien pegados al cuerpo con las manos a la altura de las rodillas o muslos, bien recogidos frente al vientre por encima del ombligo o en la misma posición, sujetando en sus manos un cuerno de antílope.

Cualquiera de estas posiciones, infunde a la figura una actitud de reposo y serenidad.

– Senos:

En las figuras masculinas, son planos aunque se marcan los pectorales y en las femeninas son abultados en forma cónica, colgante o redondeada.

– Tronco:

Con forma cilíndrica o ligeramente aplanado generalmente en los *mvai*. Característico de estas figuras es su semejanza con un recién nacido, debido a la ligera protuberancia de su abdomen que es más prominente que el pecho.

– Ombligo:

Saliente, en forma redonda, canular o cónica que también le confiere a la figura un aspecto de neonato.

– Sexo:

En la mayoría de las tallas es muy notorio. Existen por igual figuras tanto masculinas, como femeninas, aunque también existen las figuras hermafroditas que tienen ambos sexos.

– Piernas:

Suelen estar asentados sobre unas grandes caderas circulares, unos muslos proyectados hacia detrás formando glúteos acentuados y pantorrillas curvilíneas. Así hay que entender las llamadas articulaciones torcidas o la desproporción de las piernas particularmente en las tallas de la parte meridional, que contorsionan la figura de forma visible.

Cuando la escultura está completa, suele mostrarse con las piernas cortas y sólidas, con las rodillas ligeramente flexionadas para asegurar la postura sedente del personaje, que confieren a la figura un aspecto ceremonial.

– Pies:

La talla termina comúnmente en unos pequeños pies con los dedos tenuemente labrados, que no necesitan sostener la figura ya que ésta se mantiene con un vástago, colocado por detrás sobre las caderas o piernas, que se introduce en un orificio situado en la tapa de la caja relicario.

En lo que respecta a los elementos morfológicos y el nivel compositivo hemos realizado un esquema con unas características generales de las figuras, comunes en todos los tipos:

**PUNTO DE VISTA:** Las esculturas están realizadas para estar apoyadas sobre una base inmóvil y puedan ser rodeadas y observadas desde cualquier punto de vista. Aunque su visión principal es frontal, también hay que considerar la visión lateral para percibir la flexión de las piernas y la ligera inclinación de la figura.

**LÍNEAS Y PUNTOS BÁSICOS:** Tienen un eje central vertical, desde donde equidistan sus líneas predominando la línea curva. Su punto centro está a la altura de los codos por encima del ombligo marcando el eje de la figura.

**COMPOSICIÓN:** Parten de un paralelepípedo de base cuadrada, con un eje vertical imaginario que surge desde la superficie de la superior, pasando entre las cejas, la nariz, el pecho, el ombligo y las piernas, para dividir el cuerpo, en dos partes iguales casi exactamente contrapesadas.

**TAMAÑO:** Todas miden menos de un metro para ser colocadas sobre un punto de apoyo de mediana altura.

**PESO:** Están talladas en una madera ligera puesto que son para transportar.

**PROPORCIÓN:** Esculturas simétricas en su eje vertical, divididas horizontalmente en tres tercios iguales: cabeza y cuello, tronco y extremidades.

**DISTRIBUCIÓN DE PESOS:** Figuras con un eje central imaginario que distribuye su peso simétricamente. Tienen una pequeña inclinación hacia delante debido a la flexión de sus rodillas, que vistas de perfil ofrecen una posición algo inestable.

**VOLUMEN:** Configurado con superficies curvas, generalmente convexas.

**FORMA:** Figuras antropomórficas de bulto redondo,

**TEXTURA:** Madera con superficies lisas tratadas con abrasivos, cubiertas con pátinas y desgastadas por el paso del tiempo.

**MOVIMIENTO:** Esculturas cerradas centrípetas en posición de pie y en reposo. Su hieratismo y las piernas ligeramente separadas, con las rodillas flexionadas en actitud casi sentada les confiere un aspecto estático con ausencia de movimiento.

**LUZ:** Esculturas con una pátina de barnices cuyo brillo que les confiere luminosidad y una luz propia arrojada producida por los planos de volumen saliente y entrante.

**TENSION:** No hay tensión entre sus elementos formales o lineales por lo que apenas provocan sugerencia de movimiento o desplazamiento.

**RITMO:** Esculturas estáticas con los pies adheridos a su soporte. Se contraponen armónicamente sus diversas partes, al tiempo que se da a cada miembro un tratamiento particular y aislado integrado en un todo. Dominan en ellas, un ritmo, un vigor y un equilibrio de conjunto, resultado de los volúmenes y de la pátina final. Las figuras tienen poco que ver con el mundo natural, puesto que son más bien de carácter ideal.

**POSE:** De frente, de pie y en reposo con las rodillas ligeramente flexionadas y piernas y brazos separados. Como los *kuroi* arcaicos ofrecen un aspecto frontal principal y dorsal, ligeramente inclinado hacia delante.

**ORDEN ICÓNICO:** Las figuras del relicario que representan a un antepasado son receptáculo de la fuerza espiritual del difunto evocando psíquicamente el ancestro del clan. Son un soporte de meditación entre el mundo de los vivos y los muertos.

#### 3.4.1.6. Autenticidad

Gustaaf Verswijver<sup>121</sup>, miembro de la sección etnográfica del Museo Tervuren, confirma cómo recientes trabajos de campo han demostrado que las generaciones actuales de distintos grupos étnicos ya no son capaces de proporcionar datos específicos sobre el uso, la fabricación y el simbolismo de las elaboradas máscaras y esculturas que sus antepasados creaban y poseían. Así pues, parece que mucha información esencial se ha perdido irremediablemente.

Con el reparto de África por las potencias coloniales en 1885, los europeos se fueron filtrando en todos los rincones del continente y no únicamente en la zona costera como hasta entonces. Fueron cartografiando ríos y montañas, al mismo tiempo que descubriendo las riquezas de las diferentes regiones. Alberto Costa,<sup>122</sup> manifiesta que muchas obras fueron vendidas sin dificultad a colonos, militares y misioneros, lo que explica, tanto el gran número de ellas que se encuentran en las colecciones occidentales, como su temprana desaparición de África.

Desde su descubrimiento, las esculturas fang han sido admiradas en Occidente y su tasación en el mercado de antigüedades, incluso a pesar de que son numerosas, ha ido en aumento debido a la especial habilidad de sus escultores.

Mientras se encontraban en uso eran objeto de cuidados especiales, pues las pátinas, lustrosas por las unciones, así lo atestiguan y es obvio que debían haber acompañado a los grupos fang en sus migraciones, formando un todo indisoluble con la caja de reliquias.

Los coleccionistas más acreditados, tales como Fierre Guerre, Paul Guillaume, Jos Hessel, Charles Ratton, entre otros muchos, atesoraron estas piezas otorgándoles un valor comercial desmesurado. También artistas de la vanguardia europea las fueron adquiriendo en la medida de sus posibilidades, resultando influyentes en el desarrollo de su trabajo e incluso alguno reconoció la dificultad que supone copiarlas, pese a su aparente simplicidad.

Aunque en la época colonial se produjeron algunas piezas notables, la mayoría de las antiguas tallas se crearon cuando las culturas tribales estaban en su plenitud, en una época anterior a sus contactos con los europeos, cuando aún no se habían producido contaminaciones culturales

---

<sup>121</sup> AA.VV., *Obras maestras del África central*, (Catálogo exposición), Museo Tervuren, Barcelona, Prestel, 1996, p. 9.

<sup>122</sup> Costa Romero de Tejada, Alberto, *Guardianes de reliquias: esculturas fang y kota de África ecuatorial*, en AAVV, "África. La figura imaginada", (Catálogo de exposición), Fundación La Caixa, 2004, pp. 37 - 42.

Es muy compleja la tarea de clasificar las esculturas, ya que a menudo se confunden los nombres de grupos y subgrupos étnicos y no siempre se distingue entre el lugar donde se adquiriría un objeto y donde había sido realizado o utilizado.

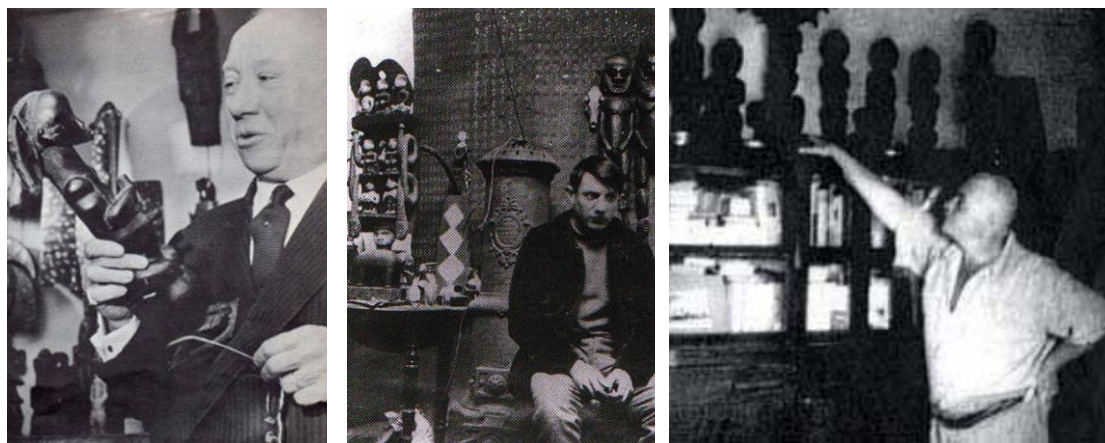


Fig. 107. Fotos coleccionistas. Izquierda: El coleccionista Ratton con escultura fang en 1963. Centro: Picasso en su estudio del Bateau Lavoir Paris, 1908. Foto Burgess Gelett. Paris Museo Picasso. Izquierda: Otto Krohnert mostrando su colección de estatuas fang.

Aunque son conocidos y se puede deducir la fecha y el emplazamiento de un número considerable de las piezas más antiguas, puesto que éstas fueron halladas en sus contextos tradicionales, la historia de estas obras maestras se ha podido recomponer a partir de archivos y otros documentos que se basan en gran parte en suposiciones, de ahí que la mayoría de los objetos de madera que se conservan de la cultura sólo pueden fecharse aproximadamente.

Es necesario recalcar que encontrar en África objetos antiguos que en su día fueron creados para uso ritual es también tarea ardua, debido a la gran cantidad de falsificaciones que estafadores sin escrúpulos han presentado como auténticas.

La antigüedad de las piezas aumenta su prestigio<sup>123</sup>, por lo que es común que éstas se falsifiquen.

Por otro lado, el clima africano devora rápidamente las maderas abandonadas, pero las que están en uso son cuidadas por sus propietarios y pueden conservarse durante generaciones.

Un examen detenido del tipo de madera ayuda a confirmar su autenticidad, pero algunas obras producidas con maderas blandas y aparentemente vulnerables se han mostrado como antiguas sin serlo.

Son muchas las formas de falsificación de las antigüedades africanas debido a los elevados precios que alcanzan en los mercados occidentales. Existen objetos africanos que presentan rasgos

---

<sup>123</sup> Costa Romero de Tejada, Alberto, "Artes etnológicas. El arte en África", en *Ars magna: Historia del arte universal*, Vol. 2, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 182-191.



evidentes que indican que son recientes y por tanto engañosos, pero también se sabe que hay artistas africanos que para aparentar la ancianidad de sus obras han utilizado maderas de árboles talados por sus antepasados, lo que dificulta comprobar su autenticidad.

Otras piezas, por haber sufrido la intemperie o la voracidad de los insectos, presentan señales ilusorias de un largo uso, ofreciendo un falso aspecto de vetustez<sup>124</sup> e incluso se les ha aplicado la misma pátina que empleaba el escultor original y otros procedimientos para darle esa apariencia intencionada. También algunos coleccionistas han sometido piezas antiguas a tratamientos de esa índole, creyendo hacer resaltar así su calidad estética.

Éstos, entre otros hechos, han llevado a muchos estudiosos del arte africano a plantearse la autenticidad de los objetos africanos. Alberto Costa sostiene que hay que diferenciar entre los objetos realizados para la exportación y los destinados al uso tribal, afirmando que "es auténtica una pieza salida del bosque o la sabana africana y producida por un artista tradicional para un uso tradicional". En este punto coincide con el profesor británico Frank Willet,<sup>125</sup> que desestima la dicotomía auténtico-falso y realiza una estimación minuciosa sobre la autenticidad de las obras africanas partiendo de una serie de observaciones metodológicas, para concluir afirmando que:

"las obras más evidentemente auténticas, sobre las que todo el mundo estaría de acuerdo, son las realizadas por un africano con el fin de que sean utilizadas por su propio pueblo y éste las utilice efectivamente [...]".

Las tallas que hemos examinado en este estudio, en su mayoría pertenecientes a los más relevantes museos, datan entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando todavía se utilizaban en su propio contexto.

---

<sup>124</sup> Leiris, M., Delanje, J, *Africa negra: La creación plástica*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 85-87.

<sup>125</sup> Stéphan, Lucien, *Arte africano*, Summa Artis, Volumen XLIII, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 46 - 52.

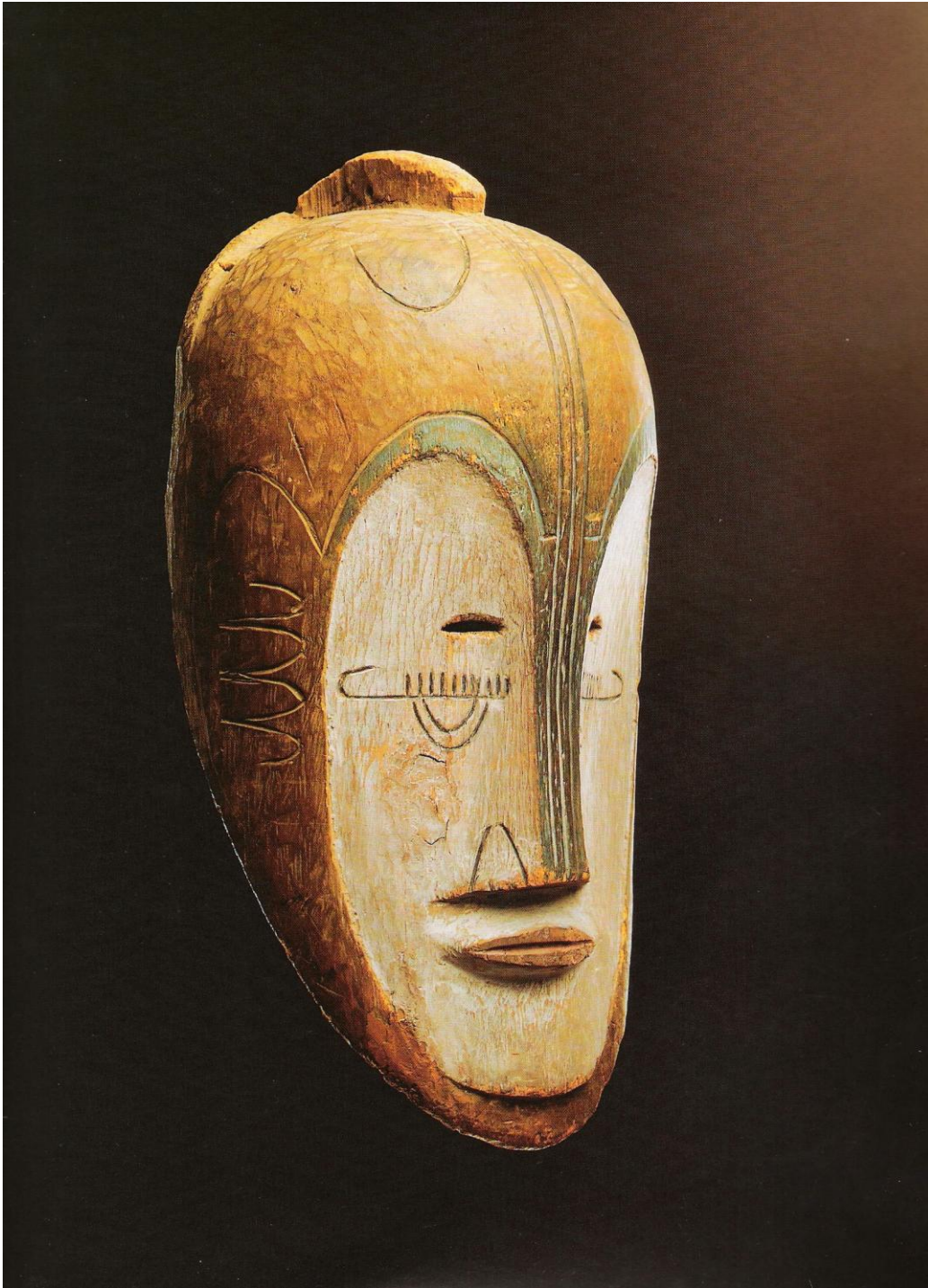


Fig. 108. Máscara de baile del *Ngi*. Guinea Ecuatorial. Gabón. Fang. Madera semidura, rostro pintado de blanco. 44cm. Altura. Museo Babier-Mueller, Ginebra.

### 3.4.2. Máscaras

Es el fervor religioso, al que no le basta el mundo visible y el que engendra un mundo intermediario; y en lo grotesco se alza, amenazante, la desproporción entre los dioses y la criatura.

Carl Einstein

Uno de los objetos más importantes en el arte fang es la máscara. Ésta no sólo es una escultura de madera, es un personaje completo que se mueve, baila, se comporta de una manera peculiar y tiene su propio carácter. En la sociedad fang cada máscara encarna un espíritu con una personalidad diferente y por tanto cada una representa un papel.

#### 3.4.2.1. Función de la máscara

En el arte fang, la máscara está siempre presente en distintos sucesos de la vida manifestándose en las circunstancias más relevantes. Es utilizada de manera muy diversa y no siempre es instrumento de culto, puesto que también se exhibe en acontecimientos festivos, donde todos pueden participar. Está concebida para simbolizar el sentir colectivo, fruto de las creencias comunes.

La máscara tiene una función social que encarna la visión más dinámica del arte fang, pero a su vez detenta un componente animista muy importante, puesto que se considera intermediaria entre los hombres y el mundo de los espíritus; de ahí que también en ocasiones pueda ser valorada como un objeto sagrado al que se le hacen ofrendas y sacrificios.

El africanista José Luis Cortés<sup>126</sup> dice textualmente que "[...] en la estatua reside el misterio y la máscara nos lleva hacia él o nos lo trae, pero en ambos casos todo se realiza en un ambiente místico de exaltación y de apertura a la fuerza espiritual".

#### 3.4.2.2. La máscara en las sociedades secretas

La omnipresencia del mundo de los espíritus en la cultura fang, daba lugar a diversas ceremonias en las que los hechiceros y las sociedades secretas desempeñaban un papel trascendental. En estas colectividades la máscara era un elemento vital que recibía la fuerza del espíritu protector del grupo y representaba un símbolo de su unión.

---

<sup>126</sup> Cortés López, José Luís, *Arte negro africano*, Madrid, Mundo Negro, 1992, pp. 106-111.

Las máscaras fang eran utilizadas en el seno de estas sociedades compuestas habitualmente por hombres iniciados que realizaban reuniones, ritos y tenían códigos reservados que constituían un completo misterio para los que no estaban integrados.

– La máscara en la sociedad *Só*

La más antigua de las sociedades de la cultura fang, la sociedad del *Só*, tal como apuntamos en un capítulo anterior, practicaba un rito de iniciación que presentaba aspectos secretos y contaba con varias fases y ceremonias con exhibiciones de mascarar y de esculturas. Tessmann<sup>127</sup> en su estudio sobre las costumbres de los fang, manifiesta que: "[...] sus máscaras acabadas en cuernos inspiraban terror a los niños y constituían a su vez un atrayente misterio, puesto que representaban la sensualidad y el mal".

– La máscara en la sociedad *Ngi*

La más característica de las mascarar fang es la gran máscara *Ngi* ligada a la asociación a la que debe su nombre, principal y más temida de las sociedades iniciáticas, prohibida por los colonizadores franceses en 1910. Se empleaba como instrumento de presión, recordemos que desempeñaba un papel en el establecimiento del orden social, desarrollando funciones judiciales y políticas, guardando la paz y expulsando del poblado a los malhechores y los brujos con espíritu negativo. La máscara, cuyas apariciones en la aldea ocurrían de noche, castigaba a los culpables de maleficios y a los criminales. Se encargaba de que se cumpliera la endogamia impidiendo los matrimonios entre los miembros del clan y establecía la paz en las disputas entre los poblados.

Jean Laude<sup>128</sup> opina que: "[...] los rasgos anatómicos deformados de estas máscaras favorecen su labor de restaurar el orden."

A causa de los abusos perpetrados bajo el pretexto de la lucha contra la brujería, que según Louis Perrois en realidad era una excusa para saquear aldeas, otras máscaras reemplazaron a la gran máscara *Ngi* realizando funciones similares de antibrujería y control social, pero sin la excesiva violencia que caracterizaba a la anterior sociedad abolida.

– La máscara en la sociedad *Ngon tang*

Esta máscara sustituye las funciones de la máscara *Ngi* pero, a diferencia de ésta, danza siempre de día. Participa principalmente en los ritos *Ngon tang* y en diversas manifestaciones organizadas con motivo de funerales y levantamiento de duelo, pues gracias a su facultad de comunicar con los espíritus puede transmitir a los parientes los deseos del difunto. Es requerida igualmente en los nacimientos o en las fiestas lúdicas del poblado.

---

<sup>127</sup> Tessmann, Günter, "Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest", en Laburthe-Toldra, Ph., Falgayrettes-Leveau, Ch., *Fang*, París, Dapper, 1991, p. 279.

<sup>128</sup> Laude, Jean, *Las artes del África negra*, Barcelona, Labor, 1968, pp. 151 - 164.

### **3.4.2.3. El portador de la máscara**

La máscara necesita de un portador que pierde su individualidad para ponerse al servicio del rito y hace de intermediaria entre los espíritus y el hombre intensificando su poder, fundiéndose en un lenguaje esotérico con una puesta en escena acompañada de música y cantos.

El portador goza de una gran influencia en la comunidad y antes de cada ceremonia y del baile ritual, debe cumplir una estricta continencia sexual, llevar amuletos y frotarse el cuerpo con un bálsamo protector. También tiene que pasar por una iniciación en la que toma una poción específica que le confiere agilidad a sus movimientos, ya que debe vestirse, comportarse y bailar de una forma determinada, perdiendo su identidad, transformándose en un ser vigoroso y con autoridad que consigue un estado de trance ayudado por las sustancias ingeridas.

La música tiene gran importancia contribuyendo al éxtasis que provoca la presencia del espíritu en la máscara, ya que el uso de ésta, acompañado de ritmos y danzas, transforma a su portador e imprime un sello sagrado en los diferentes ritos ceremoniales.

### **3.4.2.4. Materiales**

La máscara está constituida por un conjunto que incluye tanto al hombre portador, así como el objeto escultórico facial, el vestido y los adornos. El objeto escultórico se realiza en madera ligera, pero además, en el baile de máscaras para componer la totalidad de la máscara<sup>129</sup>, se usan gran variedad de materiales, tales como arcilla, tela, metal, cestería, plástico, semillas, fibras vegetales, dientes o huesos de animales, etc.

En las máscaras, el color no es un elemento secundario, sino que constituye un elemento muy importante. El espectro cromático en la simbología fang consta de tres colores fundamentales, el blanco, el rojo y el negro, cada uno de ellos con un significado concreto, como ya explicamos anteriormente. La superficie de la máscara fang está pintada de color blanco que simboliza la muerte y representa a los espíritus.

El artesano que tallaba la madera, debía respetar las tradiciones y realizaría un ritual de purificación que, como ocurría con las figuras, comienza con la elección de la madera. La tala del árbol estaba precedida de sacrificios que conducían al beneplácito del espíritu que lo habitaba. El artesano pedía perdón a los espíritus de la naturaleza por el árbol sacrificado y les rogaba que contribuyeran en la ejecución de un acabado perfecto, cuya forma podía ser muy variada y combinada ya que su objetivo era proporcionarle a la máscara la expresividad adecuada, teniendo en cuenta para qué acto iba a ser utilizada.

---

<sup>129</sup> El término "máscara" tal como lo utilizamos sería equivalente a "mascarada".

Según esto, lo que más destaca en la elaboración de la máscara es su simbolismo y la íntima relación de las sociedad fang con lo naturaleza.

### 3.4.2.5. Tipología

Muchos estudiosos de la cultura fang explican la dificultad que supone conocer el funcionamiento de las sociedades secretas y el uso de sus máscaras, cuyos miembros posiblemente serían los portadores. Por su condición de ocultas, sus ritos se practicaron lejos de las miradas profanas y además fueron vetados con la llegada de los europeos y por tanto, también se suprimió el uso de sus máscaras.

Christiane Falgayrettes-Leveau<sup>130</sup>, periodista y directora del Museo Dapper, aclara que se carecen de informes para explicar con exactitud el uso y el símbolo de las antiguas máscaras fang, puesto que debido a su carácter enigmático, rara vez son evocadas en los testimonios más antiguos.

El antropólogo africanista Philippe Laburthe-Toldra<sup>131</sup> apunta que Tessmann en sus observaciones parece sobretodo fascinado por las inmensas esculturas antropomorfas modeladas en barro sobre el suelo por los iniciados en los ritos del *Só* y el *Ngí*. De hecho Günter Tessmann en su tratado sobre los fang menciona el *Ngí* como un rito de fuego purificador simbolizado por el gorila, pero omite describir la máscara correspondiente a esta ceremonia.

De los viajeros que convivieron a comienzos del siglo XX con los fang, el misionero francés Henri Trilles<sup>132</sup>, uno de los primeros europeos que contactó con el pueblo fang, se jactaba de haber estado presente durante una escena de la llegada del *Ngí* en la que un hombre caminaba portando una máscara, pero desafortunadamente en su relato no la describe.

También el profesor Pierre Alexandre y el misionero Jacques Binet<sup>133</sup> comentan que los iniciados se desplazaban en comitiva maquillados de blanco y rojo portando en su rostro la máscara *Ngí*, pero tampoco hacen una descripción detallada de las máscaras.

Bennett en su informe "Notas Etnográficas de los Fang", respetando las costumbres y el secreto de los iniciados, excluye de su lista las prohibiciones no proporcionando ninguna información sobre la máscara. Falgayrettes-Leveau<sup>134</sup> comenta que Bennett ni tan siquiera respondió, cuando en cierta ocasión que se le preguntó si la máscara blanca la llevaba un hechicero *Ngí*. Pregunta surgida debido a las contradicciones que existían con respecto a quien portaba la máscara, ya que en ciertas

---

<sup>130</sup> Falgayrettes-leveau, Christiane, *Afrique secrète*, (Catálogo Exposición), Paris, Dapper, 2002.

<sup>131</sup> Laburthe-Tolra, Philippe, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion beti*, Karthala, Paris, 1985.

<sup>132</sup> Trilles, Henry, *Contes et Légendes Fang du Gabon*, Karthala, Paris, 2002.

<sup>133</sup> Alexandre, Pierre, Binet, Jacques, *Le groupe dit pahouin (fang - Boulou - beti)*, Monographies Ethnologiques Africaines, París, Presses Universitaires de France, 1958.

<sup>134</sup> Laburthe-Toldra, Philippe, Falgayrettes-Leveau, Christiane, Tessmann, Günter, en *Fang*, París, Dapper, 1991, p. 81 - 89.

partes de África oeste se pensaba que el hechicero era independiente de la sociedad tribal, mientras que en otras se creía que era miembro de la sociedad.

Todo esto explica que los informes que nos han llegado son difícilmente catalogables y que los estudios realizados con intención de anotar fechas y lugares donde se recogieron las piezas revelan lo escasas que son estas máscaras tradicionales.

W.A. Grebert en 1931, inventariando las producciones artísticas que todavía existían en la región del río Ogooué, constató la triste desaparición de las máscaras *Ngí*, de las máscaras *Só* de los ritos lunares y de las máscaras tradicionales yelmo de dos o cuatro caras tanto con barbas de rafia o sin ella, que posiblemente estaban coronados con cuernos o con algún personaje situado junto a las plumas en la parte superior.

Aunque este tema no es objeto de nuestro estudio, hemos creído necesario aclarar, antes de describir las máscaras fang, que lo conocido sobre las más antiguas es poco y en muchas ocasiones basado en conjeturas, por lo que haremos una clasificación sobretodo eligiendo las piezas catalogadas en antiguas colecciones, que actualmente casi en su totalidad pertenecen a distintos museos.

Prácticamente todas las máscaras conocidas son de datación dudosa y fueron adquiridas y difundidas a comienzos del siglo XX, (salvo excepcionalmente alguna máscara que se obtuvo con anterioridad), fecha que coincidió con la prohibición de las sociedades secretas del pueblo fang y con el descubrimiento de sus máscaras por las vanguardias europeas.

Considerando esta dificultad, vamos a diferenciar cuatro tipos de máscaras pertenecientes a las sociedades secretas de la cultura fang que, atendiendo a su colocación, incluimos dentro dos tipos básicos<sup>135</sup>:

a) Máscara facial:

- Máscara *Ngí*
- Máscara *Só*

a) Máscara yelmo:

Colocada a modo de casco cubriendo toda la cabeza y apoyada sobre los hombros.

- Máscara yelmo para el rito del *Só*
- Máscara *Ngon tang*

---

<sup>135</sup> Se distinguen seis tipos básicos de máscara: máscara casco, máscara cresta, máscara facial, máscara frontal, máscara craneal y máscara yelmo. AA.VV., *No te olvides de África*, (Catálogo exposición), Lanzarote, Cabildo de Lanzarote, 2000, p. 19.

### 3.4.2.6. Descripción de las máscaras

#### a) Mascaras faciales

Colocadas sobre el rostro y sujetas a la cabeza con ligaduras introducidas a través de unos orificios situados en los laterales de las máscaras.

##### - *Máscara Ngi*

La más característica de las máscaras fang es una máscara facial antropomorfa tallada con una madera ligera (ceiba), cuya esbelta forma representa de manera simplificada el rostro humano.

La acentuada configuración vertical de la máscara muestra en su parte de arriba una frente abombada. A esta zona superior de la frente le sucede un plano cóncavo que parte de las cejas talladas en relieve con forma de corazón. Este arco ciliar se prolonga a lo largo del eje vertical del rostro formando una larga y delgada nariz, que sobresale enfatizando la forma alargada de la máscara.

La superficie de la madera está cubierta con caolín y bajo las pequeñas hendiduras de los ojos suele tener unas marcas resaltadas en relieve, con diferentes formas según la máscara, que representan las escarificaciones o tatuajes típicos de la cultura.

La pieza, cuya forma se va estrechando hacia abajo, tiene (no en todas) una boca, apenas insinuada,



Fig. 109. Máscara *Ngi*. Gabón. Coleccionada por A.L. Bennett en 1890 cerca de Kango al este de Libreville. Museo de arte de Denver.

que suele esbozar una ligera mueca y coincide con el borde inferior. En la parte superior de alguna de las máscaras sobresalen unos vértices figurando los moños y en los laterales tiene unos orificios por los que se introducen las sujeciones que unen la máscara a las fibras de rafia o pieles de animales que ocultan el cuerpo del portador.

Una de las piezas catalogadas más antiguas que conocemos, perteneciente a la sociedad *Ngi*, es una máscara conseguida en 1899 por Albert L. Bennett, de un tamaño de 56 cm. de altura, que actualmente se conserva en el Museo de Denver, donada por Fred Riebling en 1942 (fig. 111).



Este tamaño es el más generalizado, aunque existen máscaras, catalogadas como *Ngi* de tamaño más pequeño o más grande. Así por ejemplo, la máscara que pertenece a la colección de Picasso mide 30 cm. de altura. (fig. 112).



Fig. 110. Máscara. Gabón. Madera. 33 cm. Alt. Antigua colección Pablo Picasso. Publicada por H. Clouzot y A. Level en 1919.

La que se encuentra en el Museo del Hombre en Paris de la antigua colección de Lefèvre tiene una altura de 65 cm. (fig. 113).



Fig. 111. Máscara Fang Ngi. Gabón siglo XIX. Madera de caolín. Altura 65 cm. Antigua colección A. Lefèvre. Museo del Hombre. Paris.

La de mayor tamaño que se conoce, la gran máscara del Museo de Berlín tiene una altura de 78 cm. (fig. 114) y al igual que la máscara obtenida por Bennett, data de finales del siglo XIX.



Fig. 112. Gran máscara fang *Ngí*. Museo Etnológico de Berlín.

También las máscaras de algunas colecciones privadas que se muestran en la fig. 115, cuyo estilo y características son propias de los fang.



Fig. 113. Máscaras *Ngí*. Izquierda: Máscara *Ngí*. Gabón. Madera, caolín. 50 cm Alt. Centro: Máscara. Gabón. Madera, caolín. 51 cm Alt. Derecha: Máscara *Ngí*. Gabón. Madera, caolín, 51 cm Alt. Antigua colección L. Frobenius.

### – **Máscara Só**

No tenemos muestras catalogadas de máscaras faciales que se utilizaban en el rito lunar *Só*, por lo que haremos una descripción basándonos en las fotos de Günter Tessmann, mostradas en el apartado referente a los ritos.

En la foto de la figura 28, se aprecia que la máscara era más plana que la *Ngi* y con una forma casi cuadrada. Posiblemente y teniendo en cuenta su tamaño, también está tallada en madera ligera, y colocada sobre el rostro del portador, que esconde su identidad cubriendo todo su cuerpo con telas o pieles. Está cubierta de blanco caolín y provista de unos largos y finos cuernos que representan al antílope. Tiene dos orificios que se sitúan a la altura de los ojos del portador. El arco ciliar, muy pronunciado, se resalta en relieve y pintado seguramente con negro humo. La nariz, más corta que en la *Ngi*, está tallada situada en el centro entre la abertura de los ojos y también pintada de negro. La boca apenas es insinuada.

En la figura 26, observamos la máscara con cuernos, con la superficie cubierta de blanco caolín y pintada con franjas sugiriendo la cornamenta y la cara del antílope. La boca grande y abierta mostrando unos dientes afilados se resalta en relieve pintada en negro. De cada lateral sobresalen dos trozos de madera tallados en forma de cilindro y en su parte superior hay un orificio por el que cuelga un pompón de rafia.

En las dos imágenes se comprueba que esta máscara facial se realizaba inspirándose en el antílope, animal totémico emblema de la sociedad del *Só*.

### **b) Máscara yelmo**

Esta máscara<sup>136</sup> tallada en una sola pieza de madera vaciada en su interior, que cubre totalmente la cabeza del portador. Aunque no forman parte de la estatuaria, las máscaras yelmo son verdaderas esculturas, ya que se trata de piezas con auténtico volumen que sugiere sea visualizado por todos los lados.

Las máscaras yelmo también están pintadas de blanco, color que alude a su sentido funerario y, como las máscaras faciales, formaban parte de las ceremonias de enmascarados que ocultaban su identidad.

Contrariamente a las máscaras faciales, los yelmos pueden estar horadados a la altura de los ojos por varios flancos, con lo que poseen distintos puntos de visión. Son de madera ligera que se sitúa sobre los hombros. En su parte superior, tal como vemos en la fig. 116, van adornadas con plumas, cuernos o rafia y en su parte inferior llevan cosidas a través de unos orificios barbas de rafia.

---

<sup>136</sup> Laude, Jean, *op. cit.*, p. 164.

La más común es la máscara *Ngon tang* decorada con dos o cuatro caras normalmente diferentes yuxtapuestas, cuyo nombre se traduce por "el rostro de una joven blanca" y pertenecen a la sociedad secreta que participa principalmente en la danza de los ritos llamados *Ngon tang*.

Estas ceremonias, que se refieren al colonizador europeo, son relativamente recientes (principios del siglo XX) y al parecer surgen como crítica al hombre blanco.



Fig. 114. Izquierda: Máscara yelmo. Fang. Gabón. XIX-XX. África Museum, Tervuren. Derecha. Máscara yelmo fang para el rito del *Só*. Gabón. 43x22x17 cm. Colección J.L.

En algunas regiones, especialmente entre los fang de Gabón el yelmo tiene hasta cuatro caras yuxtapuestas, en cada una de las cuales hay un realzado distinto para representar los diferentes rostros.

En la figura 117, observamos una máscara yelmo de una altura de 37 cm. perteneciente a una antigua colección de Charles Ratton, en la que se observan trazos de uso y de desgaste (golpes y grietas). En su parte de arriba asoman unos vértices salientes redondos figurando unos moños. En la parte de abajo tiene dos líneas horizontales que rodean la base de la máscara y por encima de estas filas, situadas a una distancia desigual, se muestran dos de las cuatro caras, talladas en relieve con diferentes tamaños. Estos rostros, con restos de pintura de caolín, son de estilo típicamente fang, con la frente ancha y resaltada; con los arcos ciliares, dibujados con puntos o líneas en forma de corazón, que continúan en una nariz más realzada, para terminar en una boca pequeña levemente insinuada o incluso ausente en la cara más pequeña. En el centro del yelmo, los ojos formados por unos agujeros casi



Fig. 115. Máscara yelmo de cuatro caras. Gabón o Congo. Madera pintada, caolín. At. 37 cm. Antigua colección CH. Ratton.

cuadrados y situados en todas las caras a la misma línea, rodean la máscara y permiten ver a su portador desde diferentes puntos.



Fig. 116. Máscara-yelmo *Ngon tang*. Fang. Gabón. Madera dura con una patina de sombra, 33,5 cm. Alt.

Rodeando la base de la máscara se aprecian los orificios que sirven para fijar las fibras o tejidos.

El vértice superior de la máscara yelmo de la figura 116 tiene una forma redonda con tres salientes planos y redondeados figurando unos moños. Está decorada con cinco líneas horizontales paralelas rodeando la máscara que llevan superpuestas en relieve una hilera de rombos y tres de triángulos. En la superficie superior de la máscara y situadas en la misma distancia, hay talladas seis caras, alternadas en dos modelos diferentes de estilo típicamente fang con arcos filiares formando un corazón, boca pequeña y frente abombada pintada con caolín. Las tres caras grandes tienen una línea vertical grabada sobre la frente y las tres pequeñas, una cruz en forma de X, seguramente

representando tatuajes. Debajo de una de las tres grandes caras tiene dos pequeños agujeros cuadrados bastante juntos que permiten ver al portador de la máscara. También la base de esta máscara está rodeada de una línea de agujeros que sirven para fijar las fibras o tejidos que esconden al portador.

Los yelmos menos antiguos tienen las caras con un relieve muy realizado o posiblemente están adheridas al trozo de madera hueco que hace de casco. Están talladas con las facciones menos simplificadas. Las cejas, ojos y boca remarcados con pintura les dan un aspecto más realista. Son decoradas con diferentes marcas realizadas también con pintura o pueden tener incrustados trozos de metal o pequeños espejos. En su vértice superior llevan adornos de rafia o plumas.



Fig. 117. Máscara fang de cuatro caras *Ngon tang* Guinea Ecuatorial. Museo de Antropología de Madrid.



Fig. 118. Izquierda: Máscara *Ngon-tang* de tres caras yuxtapuestas. Guinea Ecuatorial. Derecha: Baile de máscaras *Ngon-tang*. Portador con máscara encajada sobre la cabeza y completada con un atuendo elaborado con fibras vegetales.

Aunque las antiguas máscaras fang son escasas y no es fácil superar las dificultades que supone conocer los ritos en las sociedades secretas<sup>137</sup>, está claro que con su descubrimiento, estas máscaras formaron parte de colecciones de museos y de particulares que valoraron la estética de estas obras y sus originales formas.

Escritos como los de Carl Einstein<sup>138</sup> o el escultor Jacob Epstein dieron a conocer e hicieron valorar la estética cargada de simbología de estas obras de arte. Por otro lado, especialistas de arte africano como la directora del Museo Dapper Christiane Falgayrettes-Leveau<sup>139</sup>, han llegado a afirmar que a comienzos del siglo XX, la escultura fang está muy presente en los talleres de la vanguardia europea, principalmente las máscaras por su gran estilización y su carácter abstracto. Parece según esta versión que la creatividad de Picasso, Braque o Matisse, entre otros, se vio influenciada por el descubrimiento de los objetos africanos, siendo las obras fang muy apreciadas y conocidas en el entorno artístico europeo durante esos años.

Sin entrar en más especulaciones, constatamos que estos autores descubrieron, entre otros objetos de origen africano, las máscaras fang de las cuales ignoraron su origen y función, cosa que al parecer les importaba poco, puesto que lo que valoraron de ellas fue su enorme expresividad y por ello llegaron a formar parte de sus propias colecciones privadas.

---

<sup>137</sup> Tessmann, Günter, "Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest" en Laburthe-Toldra, Ph., Falgayrettes-Leveau, Ch., *Fang*, París, Dapper, 1991, p.275.

<sup>138</sup> Carl Einstein es uno de los primeros eslabones de la escultura primitiva y el movimiento de arte moderno. En su publicación de 1915 *Negerplastik*, fue uno de los primero en hablar de la escultura africana en términos estéticos en lugar de artefactos etnográficos.

<sup>139</sup> Laburthe-Toldra, Philippe, Falgayrettes-Leveau, Christiane, Tessmann, Günter, *op. cit.* p. 85.

## **4. CONCLUSIÓN**





Es lo divino lo que define la obra, y su contemplación está determinada por la religión.

Carl Einstein

Tras haber hecho un repaso de la cultura fang podemos afirmar que la belleza del arte fang abarca, no únicamente los valores que solemos llamar "estéticos", sino también los morales y cognoscitivos.

La cultura fang se cimienta en el culto a los ancestros, con los que se conecta a través de los ritos, que son formas específicas de comportamiento religioso y afirmación política.

Cuando la religión se transforma en mito, le compete al arte penetrar en los símbolos míticos, representando el ideal que se oculta en ellos. Así por medio de las expresiones artísticas que hemos ido describiendo a lo largo de este trabajo, el pueblo fang tiene relación con un mundo que se escapa de su poder, puesto que el arte es utilizado como un símbolo que se traslada de un lado a otro de la realidad.

Sin dejar a un lado la importancia de otros objetos de uso cotidiano o cualquier otra manifestación artística descrita en este trabajo, esta reflexión nos lleva a comprender por qué la finalidad de estas expresiones y de la estatuaria fang, se asocia con la intención del artista de realizar una representación idealizada de los antepasados, que está relacionada con los efectos conmovedores que debe producir su obra, considerada sagrada por los fang.

Refiriéndonos más concretamente a la figura *byeri*, a través de nuestro estudio hemos observado en ella una estricta simetría frontal, que les confiere permanencia y firmeza y cómo la combinación de líneas, curvas y rectas equilibra el objeto y le da estabilidad. Sus formas, signos y proporciones muestran en todas ellas un modelo simbólico que las identifica como propias de esta cultura. Son figuras en actitud de reposo, sin tensiones, con un aspecto contenido y contemplativo que les otorga la apariencia de seres inmutables y eternos que personifican la concretización de un espíritu, de una criatura sobrenatural que interviene en la vida del pueblo, situándose entre lo sagrado y lo profano. A través de ellas el más allá se hace visible y regula la existencia de los individuos y del poblado.

A través de nuestro estudio llegamos a la conclusión de que el arte de la cultura fang, no parte de un canon realista. Tal como admite Carl Einstein<sup>140</sup>, está enraizado en la magia y en la noción

---

<sup>140</sup> Einstein, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 119.

de la muerte, de ahí que surge de un canon simbólico, determinado por condicionamientos sociológicos, culturales o religiosos, puesto que su tarea es hacer visible lo invisible.

## **5. BIBLIOGRAFÍA**



## Referencias Bibliográficas

### Libros:

- ABOMO-MAURIN, Marie-Rose, *Les pérégrinations des descendants d' Afri kara*, (Traduit de l'oeuvre "Dulu bon b' Afrikara" écrit en boulou de Ondoua Engutu), L'Harmattan, Paris, 2012.
- ALEXANDRE, Pierre y BINET, Jacques, *Le groupe dit pahouin (fang - boulou - beti)* Monographies Ethnologiques Africaines, París, París, Presses Universitaires de France, 1958.
- DE ARANZADI, Iñigo, *La adivinanza en la zona de los Ntumu. Tradiciones orales del bosque Fang*, Madrid, Casa de África, 1999.
- DE ARANZADI, Isabela, *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Apadema, 2009.
- ARNALTE, Arturo, *Richard Burton, cónsul en Guinea española: una visión europea de África en los albores de la colonización*, Madrid, Catarata, 2005.
- BALANDIER, Georges, "Artes del África negra". En: *Diccionario Universal del Arte y de los Artistas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969, pp. 11 - 14.
- BALANDIER, Georges, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales, Elogio de la fecundidad del movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- BARGNA, Ivan, *Arte africano*, Madrid, Libsa, 1999.
- BERETTA CURI y Alcides y RÓDENAS, M<sup>a</sup> Dolores, "La escultura del África negra". En: AAVV, *Historia del Arte*, Vol. 2: La escultura, Barcelona, Carroggio, 1983.
- BIBANG OYEE, Julián, *La migración fang*, (Título original: "Dulu Bon Be Afri Kara", textos originales en lengua Búlu, 1954 -1973), Malabo, Malamba, 1995,
- CHIKE ANIAKOR, Ph.D., *Fang*, New York, The Rosen Publishing Group, 1998.
- CHILDS, George Tucker, *An Introduction to African Languages*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 2003.
- CLARKE, Christa, *The Art of Africa*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002.
- CORTÉS LÓPEZ, José Luís, *Arte negro africano*, Mundo Negro, Madrid, 1992.

- COSTA ROMERO DE TEJADA, Alberto, "Artes etnológicas. El arte en África". En AAVV, *El esplendor del ritual: el arte en América precolombina, África y Oceanía*, Ars magna: Historia del arte universal, Vol. 2:, Barcelona, Planeta, 2006.
- DU CHAILLU, Paul, *Voyages et aventures dans l'Afrique Équatoriale*, Bibliothèque Nationale de France, Michel Lévy Frères, 1863. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr>
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2013.
- EINSTEIN, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- EISENHOFER, Stefan, *Arte Africano*, Norbert Wolf, Taschen, s.f.
- FERNÁNDEZ, James W., *Bwiti: una etnografía de la imaginación religiosa en Africa*, Universidad de Chicago, Princeton University Press, 1982.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos, "La moneda Fang. En: *Estudios guineos*, Etnología, Vol. II, Madrid, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Instituto de Estudios Africanos, 1964.
- HACKETT, Rosalind y ROWLAND, Abiodun, *Art and Religion in Africa*, USA, Departament of Fine Art Amherst College, 1998.
- HARRIS, Marvin, *Jefes, cabecillas, abusones*, Madrid, Alianza, 1993.
- HUERA, Carmen, "Arte primitivo". En: AAVV, *África, América y Asia*, Historia Universal del Arte, Vol. 10, Barcelona, Planeta, 1991.
- HUERA, Carmen, "Cómo reconocer el arte Negroafricano". En: *Introducción de Occidente en África*, Barcelona, Edunsa, 1996, pp. 3-9.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Ebano*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- KASANDA LUMEMBU, Albert, "Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano". En: *Estudios de Asia y África*, Vol. 38 nº 003, septiembre-diciembre, México, El Colegio de México, 2003, pp. 586 - 616.
- KERCHACHE, Jacques y PAUDRAT, Jean-Louis y STÉPHAN, Lucien, "Arte africano". En: AAVV, *Summa Artis: Historia General del Arte*, Vol. 43, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- KERCHACHE, J. y PAUDRAT, J.L. y STEPHAN, L., *El arte africano*, París, Citadelles, 1988.
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006
- LABURTHE-TOLDRA, P. y FALGAYRETTES-LEVEAU, C., y TESSMANN, G., *Fang*. París, Dapper, 1991.
- LABURTHE-TOLRA, Philippe, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion beti*, Karthala, Paris, 1985.

- LABURTHE-TOLRA, Philippe, *Les seigneurs de la forêt*, Paris, Sorbonne, 1981.
- LAUDE, Jean, *Las artes del África negra*, Barcelona, Labor, 1968.
- LEIRIS, Michel y DELANJE, Jacqueline, *África negra*, Aguilar. Madrid, 1967
- MALLART I GUIMERÀ, Luís, *Ser hombre, ser alguien. Ritos e iniciaciones en el sur del Camerún*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions d'Antropologia Cultural, 1992.
- MBANA, Joaquín, *Brujería fang en Guinea Ecuatorial. El Mbwo*, Madrid, Casa de África, 2004.
- MBANA NCHAMA, Joaquín, "El Ekuele y La Economía Tradicional Fang". En: en *África 2000*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1990.
- MEYER, Laure, *África negra: máscaras, esculturas, joyas*, Barcelona, Lisma, 2001.
- MEYER, Laure, *Objetos africanos: vida cotidiana, ritos, artes palaciegas*, Barcelona, Lisma, 2001.
- MONTAGUT, Raquel, *Arte africano*, Oropesa del Mar, Luis Elvira, 1990.
- MÜLLER, Klaus E. y RITZ-MÜLLER, Ute, *Corazón de África*, Colonia, Könemann, 2000.
- NGUEMA-OBAM, Paulin, *Fang du Gabon. Les tambours de la tradition*, Paris, Karthala, 2005.
- NGUEMA-OBAM, Paulin, *Mythes et legendes fang*, París, L'Harmattan, 2009.
- NZE ABUY, Rafael, *Familia y matrimonio fán*, Fuenlabrada, Guinea, 1985.
- OCHA'A MVE BENGOBESAMA, Constantino, *Tradiciones del Pueblo Fang*, Madrid, Rialp, 1981.
- ONDOUA ENGUTU, *La-migracion-Fang-Dulu-bon-be-Afri-kara*, (Textos originales en lengua Búlu, 1954, 1973), Introducción traducción y notas Bibang Oyee, Julian, Salobralejo, Malamba, 1995.
- PANYELLA, Augusto, *El individuo y la sociedad fang*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958. Disponible en: <http://datos.bne.es>
- PANYELLA, Augusto, *Esquema de etnología de los fang ntumu de la Guinea española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959. Disponible en: <http://datos.bne.es>
- PANYELLA, Augusto, SABATER, Jorge, *Estudio del proceso técnico de la cerámica fang (Guinea Española y Camarones) y su relación con la estructura social*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1955. Disponible en: <http://datos.bne.es>
- PANYELLA, A. y SABATER, J., *Los cuatro grados de la familia en los Fang de la Guinea española, Camarones y Gabón*, Madrid, Archivos del Instituto de Estudios

- Africanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957. Disponible en: <http://datos.bne.es>
- SABATER I PI, Jordi y SABATER I COCA, J. Oriol, *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica Occidental. Art, simbolisme i biologia en una manifestació artística poc coneguda*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992.
  - SWDERSKI, Stanislaw, Canadá, Legas, 1990.
  - SANCHEZ MOLINA, Raúl, *El pamue imaginado*, Madrid, Uned, 2011.
  - SAUTTER, G, *La transmisión de l'Etat au colonial Gabón (1946-1966).Instituciones, élites et crises.*, París, Khartala, 2009
  - STÉPHAN, Lucien, "Otra forma de mirar". En AAVV, *Arte africano*, Vol. 43, Summa Artis: Historia General del Arte, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
  - TEIXIDÓ I CAMÍ, Josep María y CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto, *La talla. Escultura en madera*, Barcelona, Parramón, 1997.
  - TESSMANN, Günter, *Les Pahouins Monographie Ethnologique d'une tribu d'Afrique de l'Ouest*. En: AAVV, *Fang*, París, Dapper, 1991.
  - TESSMANN, Günter, *Los bubis de Fernando Póo. Descripción monográfica etnológica de una tribu de negros del África occidental*, Madrid, Casa de África, 2009.
  - TRILLES, Henry, *Contes et Légendes Fang du Gabon*, Karthala, Paris, 2002.
  - VOGEL, Susan M., *La estética africana: la colección de Carlo Monzino*, Nueva York, Centro de Arte africano, 1986.
  - WESTERMANN, Diedrich, BRYAN, Ma, *Las lenguas de África Occidental*, Instituto Internacional Africano Oxford, Londres, University Press, 1952.
  - WILLETT, Frank, *Arte africano*, Barcelona, Destino, 2000.

### **Trabajos de investigación y tesis doctorales:**

- ABAGA ENVÓ, María Teresa, *Una aportación al estudio del cuento fang de Guinea Ecuatorial en lengua española*, Junta de Extremadura, Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2009.
- BORREGO NADAL, Víctor, *“Visión” y conocimiento: el arte fang de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. Disponible en: <http://eprints.ucm.es>.
- MARTINO, Enrique, *Historia de África, el estructuralismo/post-estructuralismo, Bruno Latour, Guinea Ecuatorial, Nigeria, Bahía de Biafra y 7 más*, Estudios sobre África, (Trabajo de postgrado), Universidad Humboldt de Berlín. Disponible en:



### Artículos:

- AKOMO-ZOGHE, Cyriaque Simón Pierre, "La Simbología del Poblado O Dzal, Dzâ entre los Fang del África Central: Visión de los Cantantes Gaboneses André Pépé Nze y Pierre Claver Zeng Ebome". En: *Revista Justicia*, nº12, 2007, Colombia, Universidad Simón Bolívar, Barranquilla, pp. 64 - 76.
- ARANZADI, Juan, "Conquistadores y fugitivos" en *Oráfrica* [en línea] nº 9 Barcelona, Ceiba, 2013, <http://www.ceibabotiga.com>.
- ARANZADI MARTINEZ, Juan y MORENO FELIU, Paz, *Perspectivas Antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*, Madrid, Uned, Edición digital marzo de 2014.
- BALANDIER, Georges, "Artes del África negra", En: *Diccionario Universal del Arte y de los Artistas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969, pp. 11 - 14.
- BINET, Jacques, "Drogue et mystique: Le Bwiti des Fangs". En: *Diogène*, vol, 86, s.l., Académie des Sciences D'Outre-Mer, 1974, pp. 34 - 57. Disponible en: [http://www.samorini.it/doc1/alt\\_aut/ad/binet.pdf](http://www.samorini.it/doc1/alt_aut/ad/binet.pdf)
- BOUTTIAUX, Anne-Marie, "Entre sublimación y fantasma: cuerpos esculpidos y espíritus encarnados de África occidental". En: AAVV, *África. La figura imaginada*, (Catálogo de exposición), Fundación La Caixa, 2004, p. 12.
- COSTA ROMERO DE TEJADA, Alberto, *Guardianes de reliquias: esculturas fang y kota de África ecuatorial*. En: AA.VV, "África. La figura imaginada", (Catálogo de exposición), Fundación 'La Caixa', 2004, pp. 37 - 39.
- CREUS, Jacint, "Memoria y cambio en los relatos épicos africanos". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 1, Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2006, pp. 179 - 209.
- DE ARANZADI, Isabela, "Música y palabra", En: AAVV, *Palabras*, nº 01, noviembre, Fundación España Guinea Ecuatorial, Juan José Laborda Martín, 2009, pp. 11 - 20. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.files.wordpress.com/2014/07/revista-palabras-1.pdf>
- DE ARANZADI, Isabela, "A Drum's Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures", En: *African Sociological Review*, Música sociedad y Creatividad, 14 (1), Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 20 - 47.

- DE ARANZADI, Isabela, "El marco espacio temporal en el pensamiento africano, como sustento de la oralidad en las culturas musicales de Guinea en Ecuatorial". En: Oráfrica [en línea] nº 9, Barcelona, Ceiba, abril de 2013. Disponible en: <http://www.ceibabotiga.com>
- DE LUELMO JAREÑO, José María, "Carl Einstein o la historia casi imposible" [en línea]. En *Quintana*, nº 8, Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 147 - 155. Disponible en: <http://www.usc.es/gl/departamentos/arte/quintana>
- DIOSDADO NGUERE, Juan, " La mujer y el nvet oyeng". En: atanga, nº 2, abril/junio, 2010, pp. 36 - 40. Disponible en : [http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga\\_2](http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga_2)
- ESENG, Longinos, "Pueblos y Culturas de Guinea, Aspectos de la cultura fang". En: atanga, nº 1, enero/marzo 2010, pp. 44 - 45. Disponible en: [http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga\\_1](http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga_1)
- FERNANDEZ DUEÑAS, Ángel " Los ojos en la historia y en la mitología de las antiguas civilizaciones" (Serie I La vida en los ojos). En *Miradas*, Córdoba, pp. 270 - 280.
- GÓMEZ BLANCO, José Luis Ascención, "El mwet en la tradición de los fang de Guinea Ecuatorial", En: Estudios del Patrimonio Cultural, nº 08, julio, 2012. Disponible en: [http://issuu.com/estudios\\_patrimonio\\_cultural/docs/epc08-baja/4](http://issuu.com/estudios_patrimonio_cultural/docs/epc08-baja/4)
- HUERA, Carmen, *El arte negroafricano*, Resumen Realizado por David Chacobo, Barcelona, Ediciones y Distribuciones Universitarias, 1998.
- KONERDING, Petra, "El significado de África en el desarrollo del arte moderno europeo". En: Káñina, Revistas de Artes y Letras, Vol. 28 (2), Universidad de Costa Rica, 2004, pp. 283 - 288. Disponible en: <http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4738>
- LAVÍN MARTÍNEZ, Fernando, "Reseña de 'Teoría de la descolonización' de George Balandier". En: Nueva Antropología, vol. I, núm. 4, abril, México, Asociación Nueva Antropología, 1976, pp. 111-120. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1590040>
- MBANA NCHAMA, Joaquín, "El nda-bot de los fang". En: África 2000, nº 13, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, s.f. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.wordpress.com/biblioteca-virtual/>
- MALLART GUIMERÀ, Lluís, "Los interludios del mwet de Zwè Nguéma". En: Oráfrica, nº 5, Laboratorio de Etnología y Sociología comparativa, Universidad de

- Nanterre, 2009, pp. 33 - 70. Disponible en:  
<http://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/136802>
- NÁNĀY-MENEMÔL, Lêdjam, "Pueblos y Culturas de Guinea. La primogenitura annobonesa", *atanga*, nº 04, Octubre/Diciembre, 2010, pp. 54 - 55. Disponible en:  
[http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga\\_4](http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga_4)
- OCAMPO, Estela, "Enfermedad, religión y arte primitivo". En: *Humanitas*, Volumen 1, Nº 4, Octubre-Diciembre, 2003. Disponible en:  
<http://www.fundacionmhm.org/pdf/Numero4/abstract1.pdf>
  - ONÁ BORIESÁ, Carlos, "Pueblos y culturas de Guinea. Lengua e identidad". En: *atanga*, nº 2, abril/ junio, 2010, pp. 58 - 59. Disponible en:  
[http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga\\_2](http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga_2)
  - ONDO MANGUE, Florencio, " El culto a los ancestros de los fang". En: *atanga*, nº 04, Octubre/Diciembre, 2010, pp. 32 - 35. Disponible en:  
[http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga\\_4/1](http://issuu.com/ccemalabo/docs/atanga_4/1)
  - PERROIS Louis y KAEHR, Rolandand, y y Marc Ghysels "A Masterwork that Sheds Tears ... and Light. A Complementary Study of a Fang Ancestral Head". [en línea], En: *African Arts*, 2007. Disponible en:  
<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/afar.2007.40.4.44>
  - PERROIS, Louis, "La statuare fang Gabon", [en línea]. En: Cahiers d'etudes africaines, Vol. 14, nº 56, pp. 762 - 763. Disponible en: <http://www.persee.fr>
  - ROY, Christopher D., "Cronología del Arte Africano". En: *Arte y vida en África*, [en línea], <http://africa.uima.uiowa.edu/>
  - RABANAL CELADA, Díaz, "El sabor de la papaya guineana". En: *Revista de Folklore* nº 170, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja España, 1995, pp. 47 - 53.
  - REUSS GALINDO, Erika, "Memorias de una 'colonial' en Guinea Ecuatorial". En: *Culturas Populares*. Revista Electrónica 6, enero-junio, 2008. Disponible en:  
<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/reuss.pdf>
  - SARRIUGARTE GOMEZ, Iñigo, "De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo". En: *Razón y Palabra*, nº 70, Revista Electrónica de América latina Especializada en Comunicación. Disponible en:  
[www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)
  - SAUTTER, G. "Les Paysans Noirs Du Gabon Septentrional. Essai Sur Le Peuplement Et L'habitat Au Woleu-Ntem". En: *Cahiers d'Outre-Mer* nº 14, 1951.
  - SABATER I PI, Jordi, "La estatuaria fang". En: *D'art*, Nº 3-4, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1977, pp. 111 - 121. Disponible en:

- <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99764>
- REUSS GALINDO, Erika, "Memorias de una 'colonial' en Guinea Ecuatorial". En: *Culturas Populares*. Revista Electrónica 6, enero-junio, 2008. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/reuss.pdf>
  - SARRIUGARTE GOMEZ, Iñigo, "De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo". En: *Razón y Palabra*, nº 70, Revista Electrónica de América latina Especializada en Comunicación. Disponible en: [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)
  - SAUTTER, G. "Les Paysans Noirs Du Gabon Septentrional. Essai Sur Le Peuplement Et L'habitat Au Woleu-Ntem". En: *Cahiers d'Outre-Mer* nº 14, 1951.
  - SIERRA DELAGE, Marta, "Estética fang". En: AAVV, *Palabras*, nº 01, noviembre 2009. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.files.wordpress.com/2014/07/revista-palabras-1.pdf>
  - SIERRA DELAGE, Marta, "África subsahariana". En: *Crítica*, Año 53 nº 908, 2003.
  - STROTHER, Z.S., "Looking for Africa in Carl Einstein's Negerplastik", [en línea], En: *African arts*, Vol. 46, Nº 4, Revista del Centro de Estudios Africanos, S. Coleman James, UCLA, 2013. Disponible en: <http://www.mitpressjournals.org>.
  - VOGEL, Susan M., *La estética africana: la colección de Carlo Monzino*, Nueva York, Centro de Arte africano, 1986.

### **Catálogos de exposiciones:**

- AA.VV., *África. La figura imaginada*, Fundación 'La Caixa', 2004.
- AA.VV., *África, magia y poder: 2500 años de arte en Nigeria*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1998.
- AA.VV., *África: son distintos, no son distintos*, Fundación Unicaja, 2009.
- AA.VV. *Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1969.
- AA.VV., *Arte tribal del África Occidental*, Zaragoza, Grupo de Estudios en Arte Africano. Universidad de Zaragoza, 2013.
- AAVV., *Chefs-d'oeuvre dans les collections du musée du quai Branly*, Paris, Museo quai Branly, 2006.
- AAVV., *Eternal Ancestors. The Art of the Central Reliquary*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.
- AA.VV. *Las rutas del hierro en África*, (Exposición itinerante), Paris, UNESCO, 1999

- AAVV., *Museum Guide Book*, Paris, Musée quai Branly, 2006.
- AA.VV., *No te olvides de África*, Lanzarote, Cabildo de Lanzarote, 2000.
- AA.VV., *Obras maestras del África Central: El Museo Tervuren*, Fundación Caixa Catalunya, Prestel, 1996.
- AA.VV. *Tribal Art*, Würzburg, Zemanek-Münster, 2007
- FALGAYRETTE-LEVEAU, Christiane, *Afrique secrète*, Paris, Dapper, 2002.
- EZRA, Kate, *African Ivories*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984.
- GIL GREGORIO, Joan, *África: mundo mágico y mundo cotidiano*, Fundación Bancaja, Castellón, 2002.
- LAGAMMA, Alisa, *Genesis. Ideas of origin in african sculpture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002.
- SIERRA DELAGE, Marta, *África arte ritual*, Diputación Alicante, Mubag, 2005.
- VOGEL, Susan, *For spirits and kings, African art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, , New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981.

### **Seminarios, ponencias, cursos y entrevistas:**

- ALMAZAN TOMAS, V. David, "El gusto por lo salvaje: reflexiones sobre la valoración del Arte africano y el Primitivismo", en AA.VV., *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2012
- BIBANG OYEE, Julián, *Curso de lengua fang*, Uned, 2007.
- LEWIS, Jerome, "The Batwa Pygmies of the Great Lakes Region". En: MRG International report, Londres, Minority Rights Group, 2000.
- MUSEU DE LA MUSICA DE BARCELONA.L'AUDITORI. Exposición de instrumentos musicales y danzas de Guinea Ecuatorial., Barcelona, 2009.
- OFOGO NCHAMA, Boniface, "Nos acercamos a una cultura. Los bantu". En: AAVV, *Nuestra cultura*, (Unidad Didáctica 4), Madrid, A.S.G.G., 1997.
- PANYELLA, Augusto, "La casa y el poblado fang (Guinea española)". En: *Cuadernos de Estudios Africanos 16*, Notas de tipología cultural, 1951. (Conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios africanos el 9 de marzo de 1949).
- VAN DAMME, Wilfried, *Encuentros culturales: Erudición sobre la estatuaria fang de África Ecuatorial*, The Netherlands, Tilburg University, 2011.
- ZARAGOZA, Miguel Ángel "Siete esculturas africanas frente al David de Miguel". En: *Aprender a ver la escultura africana.*, (Guía didáctica profesor), Universidad de Zaragoza, Centro de estudios en Arte Africano, 2013.

- Apuntes de clase de María Zárraga, Profesora de "Metodología de Proyectos" de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, año 2013.
- Entrevista de Martín Paciente, Sefora a Mba Ndong Nfumu Cipriano (miembro de la tribu fang) sobre la celebración y el instrumento Mvet, [en línea], Las Palmas de Gran Canaria, [https://youtu.be/7d2Eik\\_bp-o](https://youtu.be/7d2Eik_bp-o)
- Entrevistas a Aurora Hernández Jiménez. Diplomada en Enfermería por la Universidad de Valencia, que ha colaborado en diversos proyectos (Cooperación Española, Organización Mundial de la Salud, ONG Interred) en la República de Guinea Ecuatorial desde septiembre de 1988 a julio 1999.
- Revisión de textos y de las palabras en el idioma fang: Santiago Obama Ndong. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid.

### Otros textos Electrónicos:

- *África* [en línea]. <http://ikuska.com> [citado en 24 noviembre de 2014]
- AKOMO ZOGHE, Cyriaque Simón Pierre, "El papel antropológico y social del tambor y el tam-tam entre los bantú de África central y de Colombia (San Basilio de Palenque) siglo XVII", en *Homo habitus*, [en línea], publicación electrónica, Edición nº 5 "Los hombres son hierba", 2007. Disponible en: [www.homohabitus.org](http://www.homohabitus.org)
- ANTÓN, Jacinto, " El etnólogo Jordi Sabater Pi documenta los nunca estudiado tatuajes de los fang de Guinea Ecuatorial". En: *El País*, [en línea], Barcelona, 9.03.92. Disponible en: [http://www.elpais.com/diario/1992/03/09/cultura/700095603\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/1992/03/09/cultura/700095603_850215.html) [Citado en 2 de noviembre, 2013].
- GUTIERREZ GARITANO, Miguel, "Bwiti", [en línea]. En: *Onirogenia*, 28/07/2011 <http://www.onirogenia.com>.
- MARTINO, Enrique, [en línea], <http://www.opensourceguinea.org/2014/04/enrique-martino-open-sourcing-colonial.html>
- NCOGO ONDÓ, Eugenio, "Síntesis sistemática de la filosofía africana", reseña en *africaneando*, nº 03, 2010, [www.africaneando.org](http://www.africaneando.org)
- NDONGO-BIDYOGO, Donato, *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).
- NSÉ ANGÛE, Amancio, "La familia fang: Ventajas e inconvenientes para el desarrollo y la construcción de una sociedad democrática". En: *Perspectivas Antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*, Madrid. Uned, 2014, pp. 217 - 241.

- NZE ABUY, Rafael, *Breves datos históricos del pueblo fán*, Estudios Afro-Hispánicos. Disponible en: <https://estudiosafrohispanicos.wordpress.com/biblioteca-virtual/>

### Documentos Audiovisuales:

- ABESOLO MINKO, Antoine, *Au commencement était le verbe...*, [en línea], Premio al mejor documental del Festival africano de televisión, Yaoundé (Camerún), Centro nacional de cine, 2005, <https://youtu.be/xRCGGC6R0IE?list=RDxRCGGC6R0IE>
- *Africa Pygmy Thrills*, 1930, [en línea], Castle Films, <https://vimeo.com/102810750>
- *Baile tradicional fang*, [en línea], <https://youtu.be/VOZMPLLBI34>
- *CT-scan of an enigmatic Fang spoon.*, [en línea], <https://vimeo.com/111833308>
- *CT-scan of the renowned Neuchâtel fang head*, [en línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/108841016>
- DE SABRAN, Marguerite, *Fang*, [en línea], vídeo figura relicario de la colección de Georges de Miré, Arts d'Afrique et Océanie (Paris, 11 diciembre 2013). Disponible en: [https://youtu.be/FPRKYv\\_46DU](https://youtu.be/FPRKYv_46DU)
- EYI MUAN NDONG, Gregorio, *L'epopee du mvvet*, [en línea], Archivos sonoros de la oralidad. Disponible en: <https://youtu.be/xea-dspAZI0>
- GABOMA, Dolce, *Documental del museo virtual de Gabón*, [en línea]. Disponible en: <https://youtu.be/GsEHB3ZHWBU>
- LAGAMMA, Alisa *Prime of life*, Video Figura relicario okak, [en línea], Nueva York, Museo Metropolitano, 08 de febrero 2013, Disponible en: <http://82nd-and-fifth.metmuseum.org/prime-of-life>
- MARTINO, Enrique, Panel de presentación de *Los retos de la emancipación en el Mundo Atlántico*, [en línea], Miércoles, 13 de noviembre, Leo A. Teatro Centro Cultural Guthart. Disponible en: <https://youtu.be/yx8ozrjANrg>
- *Música tradicional fang en La Casa de la Palabra en Guinea Ecuatorial Ekuamayene*, [en línea]. <https://youtu.be/hCLKB0oelkU>
- NZIENGUI, Papé, *Rite Bwiti* (extracto de video), [en línea]. Museo virtual gabonés (www.gabonart.com). Disponible en: <https://vimeo.com/98758535>
- OBIANG, Akue, *Mvet Ekang L'Immortel Akue Obiang*, [en línea], Vídeo de archivo, finales década 50. <https://youtu.be/nm7xnBAPKjk>
- RESNAIS, Alain, MARKER, Chris, *Les statues meurent aussi*, [en línea], Tadié-Cinéma-Production, 1953. Disponible en: <https://vimeo.com/100761659>

- ROY, Christopher D., "Cronología del Arte Africano", [en línea]. En: Arte y vida en África University of Iowa. [Consulta noviembre 2014]. Disponible en: <http://africa.uima.uiowa.edu/>
- ROY, Christopher D. Vídeo *Técnicas de arte africanos: madera, tela, metal, arcilla*, [en línea], 2009. <https://youtu.be/glnhCrHqHsY>
- VOGEL, Susan, *Fang: an epic journey*, [en línea], ICARUS FILMS frif.com. [Consulta febrero 2015]. Disponible en: <https://vimeo.com/66190698>

## Web 2.0

Enlaces de actividades realizadas en internet a través de distintas aplicaciones:

- BLOG: "FANG", [en línea], <http://etniafang.blogspot.com.es/>
- PINTEREST: TABLERO "FANG" Y ÁFRICA, [en línea],  
<https://www.pinterest.com/nievesgalan/fang/>  
<https://www.pinterest.com/nievesgalan/africa/>
- WIKISPACE: "ARTE AFRICANO", [en línea], <http://arteafricano.wikispaces.com/>
- MAPA CONCEPTUAL: "ARTE AFRICANO:ETNIA FANG", [en línea],  
<http://mind42.com/mindmap/f4bd16be-1d88-4b46-a63d-9e28646d6ccf>
- ANIMACIÓN "DIÁSPORA", [en línea], <https://vimeo.com/58264320>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=Vqz3FPBb61E>



## **6. ANEXOS**



## 6.1. Índice de imágenes

- Fig. 1.** Cabeza de relicario. Gabón. Madera, metal. 34 cm. Alt. de la cabeza, 63 cm. Alt. total. Antiguas colecciones J. Brummer, J. Epstein. Publicada por A. Warnod en 1912. Imagen de "Fang", París, Dapper. Vista frontal y trasera. (Portada y contraportada).
- Fig. 2.** Conjunto de relicario con hombre de pie Receptáculo con figura masculina p. 2  
portando un recipiente. Fang. Gabón. Grupo Betsi. S. XIX. Madera, fibras, corteza, reliquias, 99 cm. Alt. total. Museo de etnología. Ginebra. Imagen en Eternal ancestors. Museo Metropolitano de Nueva York.
- Fig. 3.** Arpa. Guinea Ecuatorial. Madera. Piel de antílope. 10,5 cm. alt. De la cabeza. p. 8  
66 cm. alt. Total. Fundación Folch Barcelona. Imagen en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 4.** *Africae Tabula Nova*, 1570. Fuente: Abraham Ortelius. Mapa grabado en color p. 9  
pintado a mano por Frans Hogenberg, texto en francés en el reverso (algunas mellas marginales y reparaciones), 395 x 529mm.
- Fig. 5.** Mapa de África señalando el territorio fang. p. 10
- Fig. 6.** Günter Tessmann. Fotografía tomada en su campamento en Nkolentangan p. 12  
(Guinea Ecuatorial). Imagen en "The Eternal Ancestros", Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Fig. 7.** Esquema demográfico del pueblo fang. *África* [en línea] <http://ikuska.com> p. 13  
[citado en 24 noviembre de 2014]
- Fig. 8.** Mapa territorio pamue. En "Fang", París, Dapper. p. 13
- Fig. 9.** Esquema del lenguaje hablado en el territorio pamue. *África* [en línea]. p. 15  
<http://ikuska.com> [citado en 24 noviembre de 2014]
- Fig. 10.** Izquierda: Mapa que muestra la distribución de las principales familias de p. 15  
lenguas africanas (sin incluir las de origen europeo). Los grupos lingüísticos autóctonos de África son el afro-asiático, el Nilo-sahariano, el nigerocongoleño y el khoisán, [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica>  
(La traducción es nuestra).  
Derecha: Distribución de lenguas nigercongolesas, [en línea] <http://petalofucsia.blogia.com/2009/110902-etimologia-idiomas-y-psicologia-del-idioma-el-senegales.-el-idioma-wolof-tamb.php>
- Fig. 11.** Mapa manipulado por nosotros señalando los principales grupos fang. p. 18

"Map 1. Cultural regions represented by works in the catalogue", en AAVV., *Eternal Ancestors. The Art of the Central Reliquari*, (Catálogo de exposición), New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.

- Fig. 12.** Dibujo del perfil vegetal muy esquemático de la selva ecuatorial que recubre el país fang *Ntumu*. Imagen de Sabater I Pi, Jordi y Sabater I Coca, J. Oriol, *Els tatuatges dels fang de l'Àfrica Occidental. Art, simbolisme i biologia en una manifestació artística poc coneguda*, Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 21
- Fig.13.** Izquierda: Dibujo de la casa de reunión. p. 23  
Derecha: Dibujo de la distribución de casas en el poblado.
- Fig. 14** Izquierda: Mujer en la puerta de la casa habitación. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 24  
Derecha: *Aba'a*. Casa de reunión o de la palabra. "Abb. 33 Versammlungshaus in Nschúggebót (fam. *Ojek*). Span. Guinea mit Zierplatten aus Rinde", [en línea] <http://www.opensourceguinea.org/2013/03/panyella-etnologia-fang-ntumu-Guinea.html>
- Fig. 15** Dibujos: Fuelle de forja, tumba, casa, casa del guardián del *byeri*, pipa, mujer con aderezos, máscara. Imagen de una página del cuaderno del misionero suizo Fernand 1913 -1917. Museo de Etnografía de Génova. Colección de Grèbert. p. 24
- Fig. 16** Izquierda: Espantamoscas. Gabón. Madera y pieles, 33 cm. Alt., p. 43 de "Fang", París, Dapper. p. 25  
Derecha: Espantamoscas.fang.de Gabón. Madera dura y piel de elefante o de hipopótamo. 29,3 cm Ancho total. Museo Barrier-Mueller. Ginebra, [en línea] <http://www.artehistoria.com/v2/obras/27126.htm>
- Fig. 17** Izquierda: Abanico. Gabón. Marfil, cobre, cuero. 15 cm. Alt. del mango. 34 cm. Alt. total. p. 63 "Fang", París, Dapper. p. 25  
Derecha: Bastón. Gabón. 87,5 cm. Alt. total, 21 cm .Alt. de la figurilla.
- Fig. 18** Imágenes del Fondo claretiano. Álbum de fotos [en línea] p. 26  
<http://bioko.ixl02003.ixl.es/claret/thumbnails.php?album=1&page=28>
- Fig. 19** Arrastre de un tronco en pleno bosque. Foto J. Nosti. p. 28
- Fig. 20** Campos de cultivo de plátano. Guinea Ecuatorial. p. 28
- Fig. 21** Varios fang sobre un cayuco atravesando un río. p. 29
- Fig. 22** Dibujo de sacrificio de animal en el cráneo de los ancestros. Imagen de una página del cuaderno del misionero suizo Fernand 1913 -1917. Museo de Etnografía de Génova. Colección de Grèbert. p. 29
- Fig. 23** Cesta portátil de hombre con ornamentos de piel y de perlas. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 30

- Fig. 24** Mujer con su hijo en la puerta de una casa habitación de Olanga (familia *Essangbuak*). Sur de Camerún. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 32
- Fig. 25.** Fichas de juego decoradas. "Fang", París, Dapper. p. 33
- Fig. 26.** Izquierda: Máscara con cuernos que llevaban las "sombras" durante el rito del *Só* de los pahouinos del sur (familia *Esseng*), fang. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 39  
Derecha: Gran máscara de la sociedad *Ngí*. Arte fang. Gabón. Berlín, Museo für Völkerkunde. Madera, caolín; 78 cm. altura. Imagen en Arts d'Afrique, Musée Dapper, Gallimard, 2000.
- Fig. 27** Izquierda y centro: novicios del rito *Só* en Yaoundé. Foto. Derecha: Rito *Só*. p. 43  
Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 28** Izquierda: "Sombras" (gentes de Issis) durante el rito *Só* en Debai (familia *esseng*). El del centro lleva la máscara *Só*. p. 44  
Derecha: Figura del *Só* en Akonangi (familia *Essandun*). Camerún meridional. Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 29** Fotos de Günter Tessman en *Die Pangwe*, 1913. p. 45  
Foto izquierda: Culto a los ancestros en Ebängon. (familia *esseng*). Sur de Camerún, 1907-9. Hacen danzar los cráneos de los ancestros alrededor de una medicina (ramas de distintas plantas).  
Foto derecha: "Culto a los ancestros" en Ebängon. (familia *Esseng*). Sur de Camerún. Presentación de los cráneos sobre el lugar del ritual.  
Imágenes en *Eternal Ancestors*, catálogo de exposición, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig. 30** Izquierda: Foto de arbusto florido del iboga. p. 46  
Derecha: Dibujo *Tabernanthe iboga*.
- Fig. 31** Gran escultura articulada de ancestro. Figura articulada de hombre. (Niämódo) p. 47  
Fang. Guinea Ecuatorial. Región del río Muni. Utilizada para las fiestas de culto a los ancestros. s. XIX. Madera, metal, fibras y plumas. 95 cm. Alt. Colección de G. Tessmann. Völkerkundesammlung der Hansestadt. Lübeck. Imagen en "Eternal Ancestors".
- Fig. 32** Foto izquierda: Figura ritual de *Elong* durante el ritual *bokung* en Debai p. 47  
(familia *esseng*).  
Foto Derecha: Ritual *Schok* en Bedäbedan. País *Ntumu*.  
Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 33** Fotografías de figuras del rito *Ngí*. p. 48  
Foto izquierda: Figura del rito *Ngí*. En Alen (familia *Epfak*). Guinea española.

El curandero esta debajo de la cabeza levantada de la figura.

Foto centro: Figura del *Ngî*. En Debai casa de los Schumu. Guinea Ecuatorial.

Foto derecha: Figura rito *Ngî*. En Ebäagon (familia Esseng). Camerún meridional.

- Fig. 34** Figura de relicario .Gabón. Madera, perlas y semillas. 60 cm. Alt. p. 50  
Coleccionada antes de 1898. Museo del Hombre. Paris. Imagen en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 35** Izquierda: Corteza en forma de máscara *Só*. p. 52  
Derecha: Motivo decorativo de leopardo (abajo) y motivo de camaleón sobre placas de corteza.  
Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 36** Izquierda. Mujer de Debai (familia *Esseng*), casa de los *Ntumu*. Derecha: p. 53  
Mujer con su hijo de Alen (Familia *Essauong*).  
Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 37** Izquierda: Taburete fang. p. 54  
Derecha: Dibujos de decoración de los taburetes. Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 38** Cuchara de madera. Camerún. 18x10 cm. p. 54
- Fig. 39** Izquierda a derecha: p. 55  
1<sup>a</sup> fig. Dibujos de pipas para tabaco de Sabater.  
2<sup>a</sup> Fig. Poste fang, Las figuras de estos postes son similares a las figuras de los *byeri*.  
3<sup>a</sup> Fig. Dibujos de lanzas realizados por Sabater.  
4<sup>a</sup> Fig. Mortero y mazo para machacar las hojas de uso ritual Gabón. Madera y patina negra. *Fang-Betsi*.
- Fig. 40** Foto Izquierda: Alto horno en Debai (familia *Schumu*). Guinea española. p. 55  
Imagen en "Fang", París, Dapper.  
Derecha: Fuelle de forja fang. Gabón. Madera.
- Fig. 41** Forja en Debai (familia *Esseng*). País de los *Ntumu*. Imagen en "Fang", París, p. 55  
Dapper.
- Fig. 42** Las lanzas metálicas se utilizaban en la economía tradicional fang como p. 57  
moneda en el intercambio matrimonial. Imagen en Revista Cultural nº 13  
*África 2000*.
- Fig. 43** Diversos tipos de monedas fang. Imagen en Instituto de Estudios Guineanos p. 57  
Vol. 2.
- Fig. 44** Izquierda: Cantimplora *Fang-Betsi*. Función: relicario *Byeri* utilizado para p. 58

conservar aceite, incienso para la práctica de ciertos ritos.

Centro: Cuenco de uso culinario. Gabón. Madera y patina negra. *Fang-Betsi*.

Derecha: Pipa. Guinea Ecuatorial. Tierra cocida. Origen: Bata. *Fang-Betsi*.  
*Okay*.

- Fig. 45** Espadas fang. Imágenes en "Fang", París, Dapper. p. 59  
Foto Izquierda: Gabón. Espada fang con funda recubierta de latón pulido y de piel de varan 52 cm Altura.  
Foto derecha: Gabón. Espada fang de tipo corriente cuya funda recubierta de pie de varan con decoraciones de latón. 54 cm. Alt.
- Fig. 46** Hacha. Camerún. Arma de guerrero. Madera y hierro. Mbagna. Mekouk. p. 59  
Museo Nacional de Antropología, [en línea] <http://ceres.mcu.es>.
- Fig. 47** Puñal con su funda. Gabón. Fang. Madera, hierro y piel de lagarto y clavos de p. 59  
cobre. Musée BarbierMueller, Ginebra. Imagen en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 48** Cuchillo arrojadizo ritual. Gabón. Posiblemente de hierro *Kota*. Altura: 33,5 p. 60  
cm. Hierro, madera, láminas de latón. Musée Barbier-Mueller, Ginebra.  
Imagen en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 49** Cuchillos de lanzamiento. Posiblemente de hierro *Kota*. Imágenes en "Fang", p. 60  
París, Dapper.  
Izquierda: Gabón. Hierro y latón. Alt. 39 cm. Este tipo de cuchillo ha sido publicado como fang por Chaillu y Ratzei, pero se estima generalmente que es de origen kota. Aquí en su funda fang.  
Derecha: Cuchillo de lanzamiento. Gabón. Hierro y latón. Alt. 49 cm. Este tipo de cuchillo estaba entre las manos de los fang en 1905-1908 (Misión Cottes). Se trata probablemente de un hierro *kota* que los fang habrían adaptado un mango de su fabricación.
- Fig. 50** De Izquierda a derecha: 1ª Foto. Tirador río Benito. 2ª Foto Cazador Fang con p. 60  
ballesta.- 3ª y 4ª Foto Hombres Fang con lanza.
- Fig. 51** Jóvenes fang (familia *essauong* y *omwang*). Guinea española. Imagen en p. 61  
"Fang", París, Dapper.
- Fig. 52** Gabón/Camerún, Fang. Archivos Museo Dapper. Paris. Imagen en "Afrique p. 62  
secrète". Christiane Falgayrettes-Leveau.
- Fig. 53** Motivos de decoración. p. 63
- Fig. 54** Izquierda: Caja de polvos. Gabón. 17 cm. Alt. p. 64  
Derecha: Dibujos de pequeños recipientes. Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 55** Dibujos de peinados fang. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 64
- Fig. 56** Dibujos adornos del cabello. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 64

- Fig. 57** *Ntumu* fabricando un tocado-casco. Assoko de Alen (familia *essauong*) Guinea española. Akonangi. Sur del Camerún. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 65
- Fig. 58** Modelos de peinado-casco. Imagen en "Fang", París, Dapper. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 65
- Fig. 59** Izquierda: Peinado-casco. Alt. 22 cm. Antigua colección CH. Ratton. p. 66  
Derecha: Peinado-casco. Guinea Ecuatorial. *ntumu* u *okay*. Cabellos, cauris, clavos de latón, perlas, botones. Alt. 20 cm. Traída por G. Tessman, Lübeck. Imágenes en "Fang", París, Dapper.
- Fig. 60** Dibujos Adornos de la nariz. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 67
- Fig. 61** Dibujos Aderezos varios. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 67
- Fig. 62** Mujer fang con aderezos. de Alen. Familia *Essauong*. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 68
- Fig. 63** Hombre fang con aderezos (familia *Omvang*). Guinea española. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 68
- Fig. 64** Aderezos Fang. . Imágenes en "Fang", París, Dapper. p. 69  
Foto izquierda: Collar y brazalete. Fang. Gabón. Latón. 14 cm Diámetro del collar izquierda. 10,5 Altura del brazalete derecha: cm. Museo Barbier-Mueller. Ginebra (los dos adquiridos antes de 1942).  
Centro: Collares de latón. Gabón. 16 cm. Diámetro.  
Derecha: Brazaletes de latón. 10 cm Alt.
- Fig. 65** Diferentes tipos de estética según la zona. Holly W. Ross Postcard Collection. p. 70  
Imagen en "The Eternal Ancestors", Metropolitan Museum of Art, 2007.  
Foto Izquierda: Foto de Jean Audema. Guerrero *pahouin*. Tribu Amoon. Congo francés. Publicada por la imprenta Réunies de Nancy. (14 x 8,7 cm.)  
Centro: Foto de Jean Audema. Guerrero *pahouin* del Congo francés. Publicada por la imprenta Réunies de Nancy. Publicada por la imprenta Réunies de Nancy. (14 x 8,7 cm.)  
Derecha: Foto del oficial Guérin. *Pahouin* del interior. Gibón. Misiones de los Padres del Santo Espíritu. Publicada por la imprenta Réunies de Nancy. Publicada por la imprenta Réunies de Nancy. (14 x 8,9 cm.)
- Fig. 66** Foto Izquierda: Mujer *ntumu* de Akonangi (familia *Essandun*). Derecha: Mujer de *ntumu* de la región del rio Campo. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 70
- Fig. 67** Foto izquierda: Mujer pamue con pintura corporal Foto derecha: Danza del chimpancé. Durante el ritual *Bokung* en Debai (familia *Esseng*). Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 71
- Fig. 68** Artista tatuador trabajando. Nkolentangan. Guinea Ecuatorial. Imagen en p. 74



"Fang", París, Dapper.

- Fig. 69** Dibujos de Sabater: p. 75
- Izquierda: Tatuaje corporal. Pueblo Fang, subgrupo *Okay (nvoon okay)*, clan *Nsomo*, región *Ebebiyin* (Guinea Ecuatorial), poblado *Akam Lib.* Año 1954. Hombre con tatuaje en el vientre y en el pecho de “media luna” (*efá ngon*) al centro del pecho, rematada por dos “puntas de lanza”. “*Ngama*” (*akong ngama*); tatuaje en el antebrazo izquierdo.
- Derecha: Tatuaje facial. Pueblo fang, subgrupo *Ntum (mobum)* clan *Essanguac*, región *Amban* (sur de Camerún), poblado *Olano*. Año 1955. Mujer joven con un tatuaje de “media luna” (*efá ngon*) en la frente; “punta de lanza”; (*ngama*) en las sienes; “gola” en la mejilla izquierda con un pequeño apéndice (*abo so*).
- Fig. 70** Indígenas balengues en el "balele". Esta tarjeta postal antigua de Guinea Ecuatorial tiene el matasello de Elobey, año 1931, [en línea] <http://jcmcrhp.net/> p. 77
- Fig. 71** *Nkúú*. Idiofono. Gabon. s. XIX. Madera. p. 78
- Fig. 72** *Mben*. Tambor largo. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 79
- Fig. 73** Tambor de guerra (*ngom*) con percusor en madera fabricada en pulpa de rafia. *Ebäangon* (familia *Esseng*). Imagen en "Fang", París, Dapper p. 79
- Fig. 74** Bailarina con *Mben*,o tambor largo, [en línea] <http://jcmcrhp.net/> p. 80
- Fig. 75** Motivos de decoración de los tambores de membrana. Imagen en "Fang", París, Dapper. p. 80
- Fig. 76** Tambor *mvele* con percusor de madera. Sobre el bastidor tiene dos membranas p. 81
- Fig. 77** *Angong* que se ataba a los perros para la caza en grupo. Dibujo de Sabater. p. 82
- Fig. 78** *Mvét* de tres calabazas. p. 83
- Fig. 79** Dibujo de la evolución del *mvét*. p. 83
- Fig. 80** Hombres fang con un *mvét* de una sola calabaza. p. 83
- Fig. 81** Arco musical tocado por un fang. p. 84
- Fig. 82** Fang de *Nschäbot* (familia *Essauong*) con un pluriarco. Imagen "Fang". Dapper. p. 84
- Fig. 83** Arpa. Madera, piel, fibras vegetales. p. 85
- Fig. 84** Detalle de arpa *ngomo*, 84 cm. Alt. "Fang". Dapper. p. 86
- Fig. 85** Izquierda: Trompa. Gabón. Marfil. 25 cm Alt. Antigua colección Stephen Chauvet. Publicado en "Musique Negre" 1929. p. 88
- Derecha: Detalle trompa. Marfil. 50 cm. Alt. Imagen "Fang". Dapper.
- Fig. 86** Mirlitones de madera. "Fang". Dapper. p. 89
- Fig. 87** Trovador tradicional *Mbom-mvét*. p. 90
- Fig. 88** Figuras y cajas con relicarios (*eyema-byeri*) Sur de Camerún. Es una de las p. 91

pocas que muestran el *byeri* original completo, debido a que a comienzos del siglo XIX en algunas regiones de África Ecuatorial, las esculturas fueron vendidas a los europeos sin las cajas con las reliquias.

Fueron sacadas al exterior para ser fotografiadas por Hans Gehne en 1913. Fotos publicadas en el libro de Karl Zimmermann, *Die Grenzgebiete Kameruns im Süden und im Osten*. Berlín 1914.

- Fig. 89** Caja de corteza Fang. Relicario (*Nsek Byeri*) Materiales: fibras de tejido, Ekobe corteza de árbol (palma de Gabón). Objetos de culto a los antepasados. 41,00 cm. Alt. p. 92
- Fig. 90** Izquierda. Pareja. de Rep. Congo. Yennis, Ogooué. Principios del s. XX. Tarjeta postal de la colección Holly W. Ross (14 x 8,7 cm.). Derecha: Mujer pamue. Colección Audema. p. 95
- Fig. 91** Figuras pertenecientes a diversos grupos con un mismo esquema compositivo. De izquierda a derecha: p. 97
1. Figura de relicario. Mujer de pie. Fang. Sur de Camerún. Grupo *Mabea*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera, metal. Alt. 67,3 cm. Colección de la familia Robert T. Wall. Eternal Ancestors.
  2. Figura de relicario. Camerún. *Ngumba*. Madera, latón, plumas, fibras vegetales, 71 cm. Alt. traída por G. Zenker en 1902. Museo für Völkerkunde. Berlín-Dahlem.
  3. Figura de relicario. Hombre sentado sujetando un vaso. Fang. Gabón. Grupo *Mvai*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera. Alt. 46 cm. Colección particular. Eternal Ancestors.
  4. Figura de relicario. Hombre sentado. Fang. Gabón. Región Woleu-Ntem. Grupo *Ntumu*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera, aceite. Alt. 54 cm. Colección particular. Eternal Ancestors.
  5. Figura de relicario. Hermafrodita de pie. ¿Gabón o Guinea ecuatorial? Grupo *Okak* o *Mekeny*. Siglo XIX. Madera, latón. 70 cm. Alt. Antigua colección G de Miré, J. Epstein. Expuesta en París. Galería Pigalle en 1930. París. Museo Dapper. En Eternal Ancestors.
- Fig. 92** Estatua fang *okak* (tres vistas) Mujer sentada. Mujer sentada. Camerún o Guinea Ecuatorial. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera, cobre. 54,6 cm. Alt. Colección Jack Naiman Nueva York. p. 97
- Fig. 93** Izquierda: Figura relicario femenino. *Byeri*. Guinea Ecuatorial. *fang okak*. Museo Etnológico Barcelona. p. 98

Derecha: Conjunto de relicario Mujer y hombres sentados. Nguma. Fang. Sur de Camerún. Valle de Lokoundje. S. XIX. Madera, metal, plumas, cuerno de antílope y fibras. Alt. máxima 115 cm. Receptáculo 55 cm., figura masculina 62 cm. figura femenina 58 cm. Berlín. Museo Etnológico. Eternal Ancestors.

- Fig. 94** Cabeza de relicario vista de frente grupo *Betsi fang*. Gabón, región de Mitzié, Ndjolé, 1902. Madera, fragmentos de espejo y patinas. Altura 26 cm. Altura total 48,5 cm. Museo de Etnografía. Neuchâtel. p. 99
- Fig. 95** Mapa mostrando los principales grupos. En el Anexo 6.2. (p. 159) hemos realizado unas fichas con la descripción de las figuras. p. 100
- Fig. 96** Estatua fang *Mabea*. Camerún. Madera cobre y dientes. Siglo XIX.. Antigua colección Fénéon. En Eternal Ancestors. p. 101
- Fig. 97** Grupo *Ngumba*. Figura de relicario. Mujer sentada. Fang. Camerún. S. XIX. Madera, metal 54,9 cm. Alt. Colección particular. En Eternal Ancestors. p. 102
- Fig. 98** Figura de relicario Hombre sentado. Fang. Gabón. Grupo *Ntumu*. S. XIX. Madera, metal. 80 cm. Alt.. Colección particular. "Eternal Ancestors". p. 102
- Fig. 99** Figura de relicario. Hombre sentado sujetando un recipiente. Fang. Gabón. Grupo *Mvai*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera. 45 cm. Alt. Colección Laura y James J. Ross. "Eternal Ancestors". p. 103
- Fig.100** *Eyema byeri* guardián relicario. *Fang-Betsi* Gabón, región Woleu-Ntem. Siglo XIX. Madera, fibras vegetales 42,6x15,3 cm. Donada por Cartelle. Recogida entre 1905 y 1908. Museo Quai de Branly. En Eternal Ancestors. p. 104
- Fig. 101** Figura de relicario. Hombre sentado sujetando una vasija. Grupo *Betsi* subgrupo *Nzaman*. Gabón. S. XIX. Madera. 47,5 cm. Alt. Colección Adam Lindermann. p. 104
- Fig. 102** Figura de relicario. Mujer de sentada. Fang. Gabón o Guinea Ecuatorial. Grupo *Okak*. 2ª mitad XIX o principios del XX. Madera, metal. 64 cm. Alt. Colección de Michael C. Rockefeller 1965. Museo Metropolitano. Nueva York. "Eternal Ancestors". p. 105
- Fig. 103** Cabeza gigante. Arte fang - Gabón. Grupo *Betsi*. Para un relicario. Nueva York, The Museum of Primitive Art (antigua colección Paul Guillaume; antigua colección Jacob Epstein). Madera, metal; 47 cm. altura. "Eternal Ancestors". p. 106
- Fig. 104** Figura relicario. Arte fang - Sur de Camerún (grupo *Ngumba*) o Gabón? Figura femenina portando una figura en miniatura sobre su espalda. Colección particular (antigua colección André Lefèvre). Madera, ojos de metal; 55,8 cm. altura, Dentro de la estatuaria fang, representación poco común de portador de p. 107

niño."Eternal Ancestors", (F.U.D.F. La Photothèque).

- Fig. 105** Media figura con un niño. Es la escultura masculina de dos figuras de relicario de procedencia dudosa Del Sur de Camerún, Gabón o Guinea Ecuatorial. Grupo Ngumba u Okak. Coleccionadas por George Schwab en 1930. Madera, puntos de metal, perlas de cristal. Museo Peabody, Harvard, Universidad de Cambridge "Fang". 60 cm. Altura Único caso catalogado donde la figura masculina tiene en sus manos una figurilla, posiblemente un niño. Edición Museo Dapper. p. 107
- Fig. 106** Cabezas *nlo byeri*. De izquierda a derecha: p. 108
1. Cabeza de relicario. Fang. Grupo *Betsi*. Gabón. Valle del rio bajo Ogooué. S. XIX. Madera, cobre, hierro. 40 cm. Alt. Colección particular.
  2. Cabeza de relicario. Fang. Grupo *Betsi*. Gabón. S. XIX. Madera, metal. 27 cm. Alt. sin base. Museo de Bellas Artes de Filadelfia. (Philadelphia Museum of Fine Art) Colección particular de Walter Arensberg. 1950.
  3. Cabeza de relicario. Grupo *Betsi-Fang*. Gabón. S. XIX. Madera. 29,1 cm. Alt. Colección particular.
  4. Cabeza de relicario. Grupo *Betsi-Fang*. Gabón. S. XIX. Madera, metal. 63 cm. Alt. Museo Dapper. París.
- Fig. 107** Fotos coleccionistas. Izquierda: El coleccionista Ratton con escultura fang en 1963. Centro: Picasso en su estudio del Bateau Lavoir Paris, 1908. Foto Burgess Gelett. Paris Museo Picasso. Derecha Otto Krohnert mostrando su colección de estatuas fang. p. 112
- Fig. 108** Máscara de baile del *Ngi*. Guinea Ecuatorial. Gabón. Fang. Madera semidura, rostro pintado de blanco. 44 cm. Altura. Museo Babier-Mueller, Ginebra. p. 114
- Fig. 109** Máscara *Ngi*. Gabón. Madera. Caolín, fibras vegetales. 56 cm. Alt. Coleccionada por A.L. Bennett en 1890 cerca de Kango al este de Libreville. Museo de arte de Denver donada por Fed Ruebling al museo en 1942. p. 120
- Fig. 110** Máscara. Gabón. Madera. Alt. 33 cm. Antigua colección Pablo Picasso. Publicada por H. Clouzot y A. Level en 1919. p. 121
- Fig. 111** Máscara Fang *Ngi*. Gabón siglo XIX. Madera de caolín. 65 cm. Altura Antigua colección A. Lefèvre. Museo del Hombre. Paris. p. 121
- Fig. 112** Gran máscara de la sociedad *Ngi*. Arte fang. Gabón. Berlín, Museo Etnológico de Berlín. Madera, caolín; 78 cm. altura. Imagen en Arts d'Afrique, Musée Dapper, Gallimard, 2000. p. 122
- Fig. 113** Máscaras *Ngi*: p. 122
- Derecha: Máscara *Ngi*. Gabón. Madera, caolín. 50 cm Alt.

Centro: Máscara. Gabón. Madera, caolín. 51 cm. Alt.

Izquierda: Máscara. Gabón. Madera, caolín, 51 cm Alt. Antigua colección L. Frobenius, Fecha dudosa posiblemente de 1905.

- Fig. 114** Izquierda: Máscara yelmo. Fang. Gabón. XIX-XX. Madera y rafia. 31,6 x D.: 28,5 cm. Africa Museum, Tervuren. Núm. Inv. 79.1.154. p. 124
- Derecha: Máscara yelmo fang para el rito del Só. Gabón. 43x22x17 cm. Colección J.L.
- Fig. 115** Máscara yelmo de cuatro caras. Gabón o Congo. Madera pintada, caolín. 37 cm. Alt. Antigua colección CH. Ratton. p. 124
- Fig. 116** Máscara-yelmo *Ngon tang*. Fang. Gabón. Madera dura con una patina de sombra. Trazos de uso y de desgaste. Accidente (agujeros y grietas). 33,5 cm. Alt. Fuente: Arts d’Afrique, Musée Dapper, Gallimard, 2000. p. 125
- Fig. 117** Máscara fang cuatro caras *Ngon-tang* Museo de Antropología de Madrid Fibra vegetal: 39 cm., Longitud; 36 cm., Altura; 36 cm. Diámetro. Madera pintada y fibra de rafia. Guinea Ecuatorial. p. 125
- Fig. 118** Izquierda: Máscara *Ngon-tang* de tres caras yuxtapuestas..Guinea Ecuatorial. Máscara Fibra vegetal, rafia, 39 cm. Longitud, 36 cm. Altura, 36 cm Diámetro. p. 126
- Derecha: Baile de máscaras *Nong-tang* Portador de la máscara tallada en madera y pintada, encajada sobre la cabeza y completada con un atuendo elaborado con fibras vegetales. Foto Luis Espi.



## 6.2. Fichas de los principales tipos de escultura *byeri*

Las imágenes de estas fichas son de las piezas seleccionadas en el mapa manipulado por nosotros (figura 95, página 100 del texto), que muestra la ubicación aproximada de los principales tipos de escultura *byeri*.

a) Esculturas de los grupos ubicados en la zona norte:

- Fig. 1. Grupo *Mabea*
- Fig. 2. Grupo *Ngumba*
- Fig. 3. Grupo *Ntumu*
- Fig. 4. Grupo *Mvai*
- Fig. 5. Grupo *Okak*

b) Esculturas de los grupos de la zona sur:

- Fig. 6. Grupo *Betsi*
- Fig. 7. Subgrupo *Nzaman-Betsi*
- Fig. 8. Cabeza *byeri*. Grupo *Betsi*





**ESCULTURAS DE LOS GRUPOS ZONA NORTE**

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 1</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Musée Barbier-Mueller, Ginebra
<b>FECHA</b>	s. XIX o anterior
<b>PROCEDENCIA</b>	Camerún. Zona norte del área fang. Grupo <i>Mabea</i>
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera semidura y con adornos de metal en brazos y tobillos
<b>MEDIDAS</b>	70 cm. altura
<b>TIPO</b>	Escultura de bulto redondo.
<b>ACABADO</b>	Superficie lisa tratada con abrasivo y cubierta con pátinas
<b>COLOR</b>	Pardo rojizo brillante.
<b>TÉCNICA</b>	Talla

<b>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>
<p>Figura femenina desnuda, con la cabeza angulosa, la frente ancha de gran tamaño y desproporcionada. La cara cóncava, tiene dos ojos almendrados en relieve grandes y abiertos bordeados por unas cejas salientes. La nariz pequeña está situada por encima de una boca grande y muy saliente, que está en la parte inferior de la cara. Las orejas redondas y despegadas, están centradas y sobresalen en los laterales a la altura del eje horizontal de la cabeza. Esta última, posee un tocado dominado por dos superficies curvas divididas por una raya situada en el centro de la parte alta de la cabeza. Los volúmenes salientes forman dos aristas que convergen hacia el rostro creando una superficie plana con forma semicircular. Tiene un cuello largo y prominente con estructura tubular. El tronco es alargado y tiene pechos en forma de conos salientes y un ombligo cilíndrico que también sobresale. Sus extremidades superiores, ligeramente separadas del tronco y unidas con la misma madera a la altura de la parte superior de las manos, son alargadas, adornadas con brazaletes en ambos brazos y una pulsera ancha en el brazo derecho. Las manos situadas a la altura de las rodillas están ligeramente abiertas reforzadas con parte de la madera unido a la pierna. Las extremidades posteriores son sólidas, algo flexionadas para asegurar la postura semisentada y terminan en los tobillos de los que cuelgan unas anillas. Los pies son pequeños y redondos con unos dedos ligeramente tallados.</p>

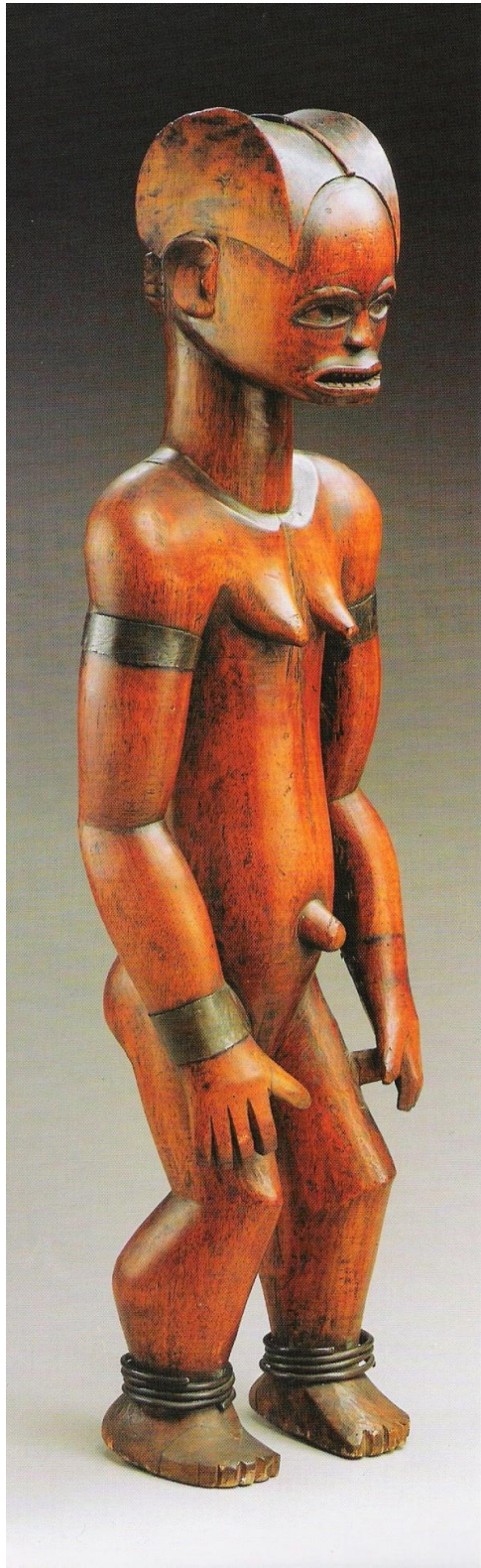


Fig. 1

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 2</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Museo Etnológico. Berlín.
<b>FECHA</b>	s. XIX
<b>PROCEDENCIA</b>	Sur de Camerún. Valle de Lokoundje. Grupo <i>Ngumba</i>
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera, plumas, fibras, cuentas, metal.
<b>MEDIDAS</b>	62 cm. altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Superficie lisa tratada con abrasivo y cubierta con pátinas.
<b>COLOR</b>	Marrón claro rojizo brillante.
<b>TÉCNICA</b>	Talla

### **DESCRIPCIÓN DE LA OBRA**

Figura masculina desnuda, muy figurativa y adornada, con la cabeza grande algo desproporcionada con el resto del cuerpo y los rasgos del rostro también muy naturalistas: frente proporcionada, ojos almendrados, grandes y abiertos, con incrustaciones de metal, nariz pequeña situada en el centro de la cara también con acoplamiento de metal, al igual que en las mejillas a la altura de las orejas redondas y despegadas, que sobresalen en los laterales a la altura de los ojos. La parte superior de la cabeza está engalanada con una diadema de plumas azules de turaco gigante o falso faisán, que lleva en el centro una piedra circular blanca y se apoya en la parte superior de la frente. Tiene un cuello prominente con forma cilíndrica del que cuelga un collar de cuentas. Su tronco y extremidades son bastante proporcionales. Lleva incrustaciones de metal a la altura de la clavícula haciendo una figura que se extiende hasta un ombligo con forma cilíndrica que sobresale del abdomen. Sus brazos están recogidos y ligeramente separados del tronco. Lleva ajustados dos brazaletes en ambas muñecas y también le cuelgan pulseras de cuentas y tiras de piel. Sus manos con unos dedos alargados sujetan un cuerno de antílope ahuecado. Su mano derecha colocada por encima de su izquierda. Su sexo masculino es notorio. Las piernas, ataviadas con unas anillas de metal ajustadas a la altura de los tobillos, son sólidas, ligeramente flexionadas por las rodillas, que se marcan con unos pequeños círculos tallados en la madera. Los pies con los dedos muy remarcados parece que sustentan la figura que en realidad es encajada en la caja con el vástago de madera que se prolonga entre las nalgas y se aprecia por detrás de las piernas. Esta escultura es la figura masculina que forma parte del conjunto relicario, hombre y mujer sentados que se muestra en la página 98 del texto, figura 95 (derecha).



Fig. 2

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 3</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Colección particular.
<b>FEHA</b>	2ª mitad XIX o principios del XX.
<b>PROCEDENCIA</b>	Camerún o Gabón. Grupo <i>Ntumu</i> del norte.
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera..
<b>MEDIDAS</b>	69,8 cm.. altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Superficie lisa tratada con abrasivo y cubierta con pátinas
<b>COLOR</b>	Negro brillante.
<b>TÉCNICA</b>	Talla

<b>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>
<p>Figura masculina, muy alargada y esquematizada, con la cabeza, el cuello y el tronco con el mismo volumen cilíndrico. En la parte superior de la cabeza (algo más volumétrica) se aprecian tres pequeños salientes tallados en la madera que representan el tocado (ligeramente más resaltado el del centro). Rostro cóncavo muy esbozado, en el que únicamente se aprecia una nariz en el centro que es lo que más sobresale y unos ojos almendrados apenas tallados. El cuerpo muy prolongado tiene en su parte superior dos pequeños salientes figurando los pectorales. Esta parte se ensancha para representar los hombros, de los que se prolongan los brazos completamente separados del cuerpo y también muy alargados, figurando muy los brazos y antebrazos muy simplificados. En el centro del cuerpo se sitúa el ombligo algo saliente y con la forma cilíndrica propia de esta cultura. El sexo masculino se destaca al final del tronco. Las piernas forman un arco, completamente separadas del tronco y muy cortas. con unos pequeños pies tallados en su extremo evidencian que la figura no se posa sobre ellos, sino sobre el vástago que surge entre las nalgas por la parte de atrás con un diámetro similar al resto de la figura. Esta figura se presenta desnuda sin ningún adorno.</p>



Fig. 3

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 4</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Museo de Arte de Dalas. Fundación de arte de Eugene y Margarte McDermott
<b>FECHA</b>	2ª mitad XIX o principios del XX.
<b>PROCEDENCIA</b>	Norte de Gabón. Grupo <i>Mvai</i>
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera
<b>MEDIDAS</b>	50,8 cm. altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Superficie lisa tratada con abrasivo y cubierta con pátinas.
<b>COLOR</b>	Marrón muy oscuro.
<b>TÉCNICA</b>	Talla

#### **DESCRIPCIÓN DE LA OBRA**

Figura masculina, menos esbelta que otros grupos de la zona norte. El rostro cóncavo, tiene dos líneas horizontales en el centro que forman unos ojos alargados semicerrados con dos cristales incrustados en el centro. Los párpados bordean el hueco de los arcos ciliares con un relieve hundido. La nariz es corta y surge partiendo de las cejas ensanchándose por las aletas. Está situada en el eje vertical por encima de una boca grande abierta, que sobresale con una mueca mostrando unos dientes afilados tallados en la madera con forma de triángulos. La cabeza posee un tocado típico de este grupo que está dominado por tres crestas formadas con tres aristas en la parte superior de la cabeza. Los volúmenes salientes de estos penachos están marcados con pequeñas hendiduras equidistantes. Éste tocado se prolonga por la parte posterior de la cabeza y por la parte frontal termina en una especie de cinta, figurada con varias hendiduras paralelas, que bordea la frente a la altura de la línea del pelo. Tiene un cuello corto prácticamente de la misma anchura que la cabeza y el abdomen. En el tronco los pectorales están muy acentuados y se aprecian unas líneas cruzadas, grabadas a lo largo del abdomen, desde la altura de las manos hasta el ombligo, que sobresale con una forma semiesférica. Sus extremidades superiores están recogidas por delante, a la altura del centro del abdomen, con las manos contrapuestas y unidas mostrando unos dedos finos suavemente grabados. En el extremo inferior del tronco se muestra el sexo masculino. De sus caderas circulares muy redondeadas surgen unas piernas sólidas, ligeramente flexionadas a la altura de las rodillas, que continúan en unas pantorrillas, también rechonchas, que se prolongan hasta los pies muy pequeños, que en están rotos. Por detrás se puede ver el vástago con el que la figura se sujeta a la caja.





Fig. 4

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 5</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Colección particular.
<b>FECHA</b>	2ª mitad XIX o principios del XX.
<b>PROCEDENCIA</b>	Rio Muni. Guinea Ecuatorial. Grupo <i>Okak</i> .
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera
<b>MEDIDAS</b>	26,5 cm. altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Superficie lisa tratada con abrasivo y cubierta con pátinas.
<b>COLOR</b>	Negro, resultado de las pátinas.
<b>TÉCNICA</b>	Talla

<b>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>
<p>Figura femenina, con una forma más recia que otros grupos de la zona norte, que tiene características mezcladas de las dos zonas por proceder de un área central. La frente abombada y el rostro cóncavo en forma de corazón que se estrecha hasta la barbilla es característico de las figuras fang, pero en esta figura la barbilla se acentúa terminando en forma de pico. Tiene dos ojos pequeños incrustados (posiblemente piedras o trozos de metal) y una nariz proporcionada, que apenas destaca en el centro. La cabeza posee un tocado propio de este grupo que surge de la línea del pelo y se prolonga hacia atrás, hasta la mitad de la espalda y separado del tronco, haciendo la forma de un cono con aristas poco pronunciadas. Tiene un cuello corto en el que cuelga una argolla de metal. Es una figura robusta con unos hombros anchos del que surgen los brazos con brazaletes, separados del abdomen y rotos a la altura de las manos, pero en su muñeca izquierda aun conserva una pulsera, posiblemente de metal, que está cubierta por las pátinas. En el tronco sus pechos, muy notorios y dispuestos hacia abajo en la línea de las axilas, tienen forma de cono y prácticamente en el centro de la figura situado por encima de la línea de las caderas, destaca el ombligo protuberante con una forma cilíndrica. Tiene unas nalgas redondeadas y unas piernas muy contundentes y anchas, ligeramente flexionadas a la altura de las rodillas, cuyos pies no se aprecian pues tienen colocadas unas argollas de metal recubiertas con las pátinas. Esta figura pequeña carece de vástago y en su parte inferior se puede apreciar un base de madera, donde se apoya.</p>



Fig. 5



**ESCULTURAS DE LOS GRUPOS ZONA SUR**

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 6</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Museo Dapper. París.
<b>FECHA</b>	S. XIX
<b>PROCEDENCIA</b>	Gabón. Grupo <i>Betsi</i> .
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera
<b>MEDIDAS</b>	56 cm. altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Superficie lisa, tratada con abrasivo y cubierta con pátinas
<b>COLOR</b>	Negro.
<b>TÉCNICA</b>	Talla

<b>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>
<p>Figura femenina desnuda, sin abalorios, con formas más redondeadas, propias de la zona sur. Tiene una cabeza muy redonda con el rostro cóncavo muy pequeño en forma de corazón, con la frente abombada y boca pequeña perfilada a la altura de la barbilla. En la línea horizontal del centro de la cabeza tiene los ojos grandes almendrados y en los laterales dos orejas pequeñas. Los arcos ciliares se prolongan en el eje central vertical formando una nariz pequeña que concuerda con el resto de la cara. En la parte superior de la cabeza sobresale un vértice simulando un tocado. Tiene un cuello corto y ancho con forma cilíndrica en el que se apoyan los hombros, de una anchura similar a la cabeza, del que surgen los brazos separados del abdomen con unas formas curvas pronunciadas que distinguen el brazo del antebrazo y que terminan en unas manos unos dedos extendidos, ligeramente grabados, y apoyados frontalmente sobre las piernas. En su abdomen, que está agrietado verticalmente, surgen en la línea de las axilas, unos pequeños senos torneados y más abajo en la línea vertical, un ombligo que sobresale con forma redonda. El tronco se prolonga desde la altura de las caderas en un vástago del mismo grosor que el cuerpo. Las caderas anchas, redondeadas y las piernas cortas y muy flexionadas remarcan a su vez las formas onduladas de la pieza. Es una figura que carece de cualquier ornamentación y tiene signos de deterioro sobre todo en su parte izquierda.</p>



Fig. 6

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 7</b>	Figura <i>byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Museo Dapper. París. Antigua colección CH. Ratton.
<b>FECHA</b>	2ª mitad Siglo XIX principios s. XX.
<b>PROCEDENCIA</b>	Gabón. Grupo <i>Betsi</i> (subgrupo <i>Nzaman</i> ).
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera
<b>MEDIDAS</b>	33 cm altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Textura de madera con pátinas, con signos de deterioro y con las piernas rotas.
<b>COLOR</b>	Marrón oscuro
<b>TÉCNICA</b>	Talla

<b>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>
<p>Figura masculina, con formas ovaladas propias de la zona sur. Tiene una cabeza redonda con un peinado que comienza en la línea superior de la frente con una raya central que distribuye unos surcos simulando el pelo recogido en un moño lateral a la altura de la oreja. El rostro es, como en todas las figuras, cóncavo (aunque no tan pronunciado como otras) desde los arcos ciliares y en forma de corazón. Los ojos almendrados formados con incrustaciones de metal en la madera, presentan un aspecto de deterioro y posiblemente tenían fijados en el centro alguna piedra o cristal. La boca se representa con una cavidad horizontal bastante fina tallada sobre la madera. Presenta un aspecto bastante realista, con una barba perfilada con muescas que bordea el contorno inferior de la cara. Como en todas las esculturas <i>byeri</i>, los arcos ciliares se prolongan en el eje central vertical formando una nariz pequeña que se ensancha y sobresale respingona. Tiene un cuello ancho y robusto con forma cilíndrica en el que se apoyan los hombros de una anchura similar a la cabeza. Su tronco tiene una forma ovalada con el abdomen algo más abultado en el que se aprecia un ombligo redondo con signos de deterioro. Los brazos están pegados al abdomen doblados y recogidos por parte frontal sujetando, con las dos manos a la misma altura, un recipiente ahuecado tallado en la propia madera. Los dedos de sus manos, muy remarcados, se contraponen en la parte delantera de la vasija. Carece de piernas, posiblemente rotas por algún accidente provocado por el deterioro del paso del tiempo o puede que fueran destruidas por los mismos componentes del grupo que en sus desplazamientos rompían las figuras y las abandonaban, llevando con ellos únicamente las reliquias.</p>





Fig. 7

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>FIG. 8</b>	Cabeza <i>nlo-byeri</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Museo quai de Branly.
<b>FECHA</b>	Siglo XIX
<b>PROCEDENCIA</b>	Norte de Gabón. Río Okano y Abanga. Grupo <i>Betsi</i>
<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>MATERIAL</b>	Madera, metal.
<b>MEDIDAS</b>	34 cm altura
<b>TIPO</b>	Escultura exenta
<b>ACABADO</b>	Madera tratada con abrasivos, con pátinas y signos de deterioro.
<b>COLOR</b>	Marrón oscuro
<b>TÉCNICA</b>	Talla

<b>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>
<p>Cabeza de <i>byeri</i>, con unas características muy propias de las esculturas fang, con un tocado en forma de cresta en el extremo superior, que se prolonga hacia los lados y hacia la parte posterior por debajo de la nuca creando unos huecos en la madera figurando mechones. Tiene forma de pera invertida con la frente abombada más ancha que la barbilla. El rostro cóncavo, con forma de corazón, surge desde los arcos ciliares hasta el surco que forma la boca. Se puede apreciar agrietado en su parte derecha desde la frente hasta el mentón. En el cuenco de los ojos lleva incrustados en la madera unos trozos circulares de metal. La nariz, está centrada en el eje vertical y la parte que forma las aletas está rota. En el lado inferior del rostro, por encima de la pequeña barbilla redondeada, sobresale una línea horizontal de un lado a otro de la cara donde se perfila una boca grande y completamente cerrada que está tallada por los extremos con un ligero movimiento hacia arriba mostrando una leve sonrisa. El cuello, más estrecho que la cabeza, tiene una forma cilíndrica que se prolonga para poder ajustarla en la caja que contiene las reliquias.</p>



Fig. 8





