



methaodos.revista de ciencias sociales

E-ISSN: 2340-8413

coordinador@methaodos.org

Universidad Rey Juan Carlos

España

de Aranzadi, Isabela

La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas desde 1800

methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 1, mayo, 2016, pp. 100-118

Universidad Rey Juan Carlos

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441545394009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas desde 1800

The congolese rumba in the afro-Atlantic dialogue. Caribbean influences in Africa from 1800

Isabela de Aranzadi

Universidad Autónoma de Madrid, España
isabela.aranzadi@gmail.com

Recibido: 10-3-2016
Aceptado: 01-4-2016



Resumen

En las múltiples trayectorias en el Atlántico esclavista con desplazamientos forzados durante y después de la trata, encontramos cómo la cultura y la identidad se re-interpreta a partir de legados africanos de vuelta, dando lugar a diferentes géneros en la música popular urbana africana. La rumba congoleña, enmarcada en el espacio de diálogo atlántico iniciado en otras áreas africanas hace dos siglos, refleja la evolución de este lenguaje y su constatación sonora a través de las grabaciones en el siglo XX. El diálogo vivo entre África y su diáspora ha producido nuevos discursos identitarios y expresivos y en las músicas populares se produce en un espacio de complejas relaciones de ida y vuelta en el marco de la creatividad propia de los procesos de diáspora. En los escritos, la rumba cubana es considerada "materia prima" de la rumba congoleña. En este artículo investigamos cómo la influencia de la rumba cubana en Brazzaville y Kinshasa se asienta y florece debido a una anterior africanización (de influencia caribeña), y un lenguaje musical interétnico -que confluye con los lenguajes locales-, a través de los miles de trabajadores que llevan consigo una música criolizada reflejo de su condición como personas situadas en encrucijadas culturales causadas por la esclavitud y su abolición, iniciando su periplo por el continente africano en los principios de la colonización.

Palabras clave: Congo, gumbe, cumbé, Guinea Ecuatorial, maringa, rumba congoleña.

Abstract

In the multiple paths in the slave Atlantic with forced displacement during and after trade we find how culture and identity is re-interpreted through African legacies resulting in different genres of African urban popular music. Congolese rumba, belong to an Atlantic dialogue beginning in other African areas two centuries ago, the evolution of this language and its sound through recordings taking place in the twentieth century. Living dialogue between Africa and its diaspora has produced a series of new identity and expressive narratives and with regard to African popular music is produced in a space of complex relationships back and forth through the creativity of diasporic processes. In the writings repeatedly we found the link with the Cuban rumba, considered as "raw material" of the Congolese rumba. In this article we want to emphasize how the influence of the Cuban rumba in the city of Brazzaville and Kinshasa sits and flourishes because of a previous Africanization (of Caribbean influence) and a interethnic musical language -in confluence with local languages-, through to the thousands of workers taking a creolized music, reflection of his own condition as a people at cultural crossroads caused by slavery and its abolition, beginning their journey in the early colonization.

Key words: Congo, Gumbe, Cumbé, Equatorial Guinea, Maringa, Congolese Rumba.

Sumario

1. Introducción | 2. Caleidoscopio urbano en los orígenes de Kinshasa y su evolución | 3. Influencias caribeñas en África desde 1800 | 3.1. Abolicionismo y música | 3.2. Bandas militares. Maringa | 3.3. Los kru: guitarra y palmwine | 4. Criollización cultural en la música urbana africana | 5. "Pre-rumba" en Congo | 6. Recepción en la rumba congoleña de la música afro-cubana | 7. El uso del español en la rumba congoleña | 8. Conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Aranzadi, I. de (2016): "La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas desde 1800", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 100-118. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.108>

1. Introducción

El año 2014 se proclamó “Año de la Rumba”, con frases como “la rumba es un arte de vivir”, o “la rumba congoleña es una metáfora del río Congo”. El gobernador de Kinshasa, la designaba como “ciudad creativa”,¹ siendo la rumba “uno de los estilos más populares y con más influencia en África” (Kenis, 1991).

La rumba congoleña en la segunda mitad del siglo XX, es la música más extendida por África, desde Senegal hasta Sudáfrica, siendo conocida como jazz africano, rumba o *soukus* (Bender, 1992 [1985]: 53).

Género nacido en Cuba, la rumba da nombre y contenidos musicales y lingüísticos a su homónima congoleña, participando en trayectorias de vuelta, iniciadas en otras áreas africanas hace más de dos siglos, aunque el reflejo de la evolución de este lenguaje y su constatación sonora en grabaciones tuvo lugar en Congo desde la década de 1940.

Los reencuentros [atlánticos] no tuvieron únicamente lugar en Zaïre: los africanos del Oeste ya habían desarrollado su propia interpretación de la música afro-cubana mucho antes de la guerra [Il G.M.] (Tchebwa 1996: 49).

Desde una perspectiva diacrónica iniciada por Merriam, Rice, Waschman y otros (Stone, 2015), analizamos la rumba congoleña en un área global africana, vinculada a la génesis de las músicas populares en un diálogo atlántico. A partir de una investigación con trabajo de campo en Guinea Ecuatorial, Sierra Leona, Ghana y Cuba, observamos estilos que participan de un lenguaje “panafricano” (confluencia de músicas tradicionales y de influencias caribeñas) con diferente evolución según las áreas, surgido en países ex –colonias británicas, siendo Guinea Ecuatorial uno de los enclaves británicos a principios del siglo XIX, con la fundación de la ciudad de Malabo. La ciudad se funda en 1827 como sede del Tribunal anti-esclavista trasladado desde Freetown, con el Capitán Owen, un pequeño grupo de ingleses, unos 400 “mecánicos y soldados” krumanes y miembros del Real Cuerpo Africano y unos 150 sierraleonas colonos y trabajadores (Lynn, 1984: 260).

En las múltiples trayectorias en el Atlántico esclavista con desplazamientos forzados durante y después de la trata en los últimos siglos, encontramos cómo la cultura y la identidad se re-interpreta a partir de legados africanos en recorridos de ida y de vuelta, dando lugar a diferentes géneros populares. El diálogo vivo entre África y su diáspora generó nuevos discursos identitarios y expresivos (Matory, 2010:50), y en las músicas populares africanas se produce en un espacio de complejas relaciones “circulares” (Collins 2007: 79), o “diáspora invertida” (Bilby, 2011: 169), sumado al potencial de creatividad latente en toda diáspora (Stewart, 2007: 19).

En las músicas de retorno se reflejan las raíces de las que surgieron, creándose nuevas identidades en un nuevo escenario social, surgiendo nuevos significados. En estos movimientos la explicación va más allá de lo unívoco como raíz y siguiendo a Matory (2001: 76), la narrativa de la historia afro-atlántica en un sentido unidireccional, podría ser superada inspirándose en la metáfora del rizoma.² La música negra ha tenido una fuerte presencia no solo en la gestación de las músicas populares europeas (jazz, rock), sino también una “influencia diaspórica” en la evolución de la música en África (Collins, 1989: 221).

En el siglo XX se subraya la influencia de la música afro-americana (y no de la europea), en la música africana (latinoamericana, caribeña, jazz reggae), con diferente distribución de estilos (Kubik 1999:155) dependiendo de los países colonizadores (anglófonos o francófonos)³. Reflexionamos sobre una aportación anterior de las músicas caribeñas, desde principios del siglo XIX, en la base de la génesis de las músicas populares y específicamente en la rumba congoleña.

¹ Masela, Nioni (2014): “La rumba congoleña candidata al patrimonio mundial de la Unesco”, *Sàngo à Mboka. Noticiario de la comunidad global Ndowe de Guinea Ecuatorial*, 92.6, 1-15 abril 2014.
<http://www.calameo.com/books/00066122586059a57e6b3>

² Con el Dr. Errol Montes Pizarro, productor del programa de radio “Rumba africana” (Universidad de Puerto Rico), he mantenido comunicaciones sobre la influencia caribeña en África, y comparto esta visión del diálogo atlántico, que he comprobado en el grupo de los criollos fernandinos y los annoboneses de Guinea Ecuatorial, con músicas legados de ida y vuelta. Véase Montes Pizarro (2010). El Dr. Stephan Palmié, propone esta tesis de circulación rizomática en el Atlántico Negro en Calabar/Cuba (2006:111)

³ Véase Harrev en Collins (1992: 209-244) y Montes Pizarro (2010) para Senegal, Benin y Burkina Faso.

Según algunos autores (Collins, 1992: 33; Waterman, 1988: 247), estas músicas se introdujeron en el continente africano desde la costa (núcleos urbanos) hacia zonas rurales, transformándose en géneros más “indígenas” o “neo-tradicionales”. Sin embargo, otros aspectos afectarían a estos itinerarios. Los movimientos tempranos entre países de África Occidental, tuvieron lugar siguiendo trayectorias e intereses derivados de una ideología abolicionista y de la colonización incipiente necesitada de brazos africanos, suponiendo numerosos viajes de personas por las costas africanas, con el consiguiente intercambio de prácticas musicales.

2. Caleidoscopio urbano en los orígenes de Kinshasa y su evolución

Kinshasa en la República Democrática de Congo (RDC), antiguo Zaïre, se inicia como área urbana, entrando en contacto diferentes grupos desde 1885. El caleidoscopio estaba formado por culturas africanas de Congo y de África Occidental, los llamados *coast-men*. Estos *coast-men* constituyen según Kazadi wa Mukuna, uno de los pilares en la formación de la rumba (1992: 72), junto con la adopción de instrumentos foráneos y las industrias de grabación. En el proceso de urbanización en Kinshasa, esta música era una opción de afirmación de identidad en la juventud rebelde en una fractura generacional entre los que iniciaron un éxodo rural hacia Kinshasa y sus hijos, hijos también de la ciudad lo que “afectará a su dimensión marginal, creativa y revolucionaria” (Tchebwa, 1996: 15, 38).

Esta criollización musical, fusión de ritmos caribeños y de Congo, alcanzará su madurez a final de la década de los cincuenta, edad de oro de la rumba congoleña, con una explosión de compositores, músicos y grabaciones irradiándose a otros países africanos, llevando a algunos músicos al centro de la cultura europea y reuniéndose con músicos cubanos.

Este grupo de africanos de África Occidental estaba formado por artesanos, carpinteros, herreros y otros profesionales de oficios contratados por los colonizadores en la construcción de ciudades y ferrocarriles, viajando atraídos por las factorías europeas.

En Congo, iban acompañados de su música y de su cultura (Bemba, 1984: 55). Se denominan *coast-man* (Ghana), *kinboys* (Sierra Leona), *kruboy*s o *krumanes* (Liberia), *popó* (nombre genérico para los procedentes de África Occidental), *haussa* (Nigeria, Mauritania, Senegal o Costa de Marfil), *doualamer*⁴ (cameruneses), o *CAM.DA.TO* (Camerún, Dahomey y Togo). Fundaron asociaciones de ayuda mutua con celebraciones en las que la música estaba siempre presente, siendo imitados por los habitantes de Kinshasa con asociaciones cuyas orquestas fueron las famosas “Odéon Kinois” o “L’Harmonie Kinoise” (Mukuna, 1992:74).

En esta confluencia surgieron lenguas francas como el lingala, dando cuerpo a las canciones desde 1900 y suponiendo según Wheeler (2005) un rechazo a la autoridad colonial, proyectando un futuro independiente.

En esta inicial criollización musical, el peso del elemento inter-étnico y las características africanas de las músicas de retorno, serán factores determinantes para la creación de un lenguaje musical y su adopción como elemento identitario en el espacio urbano africano.

En la primera época en Kinshasa (1900-1910), surgen las primeras corales cristianas y las primeras expresiones populares “extra-étnicas” embrionarias. A finales de los años 1930 y principios de 1940 aparecen los estudios vinculados a la radio, posteriormente independientes. En 1940-1950 la élite de los “evolués” proporcionará cantantes y músicos de la rumba, creando los primeros grupos modernos (“Voix de la Concorde”) y las primeras orquestas (“Martiniquais”).

Los elementos en la gestación eran locales (tradicionales) y foráneos (europeos y africanos de otras áreas en los que ya había influencias caribeñas). La influencia afro-cubana se asentaría sobre una base en la cual la africanización sería el impulso que daría lugar a un género nuevo: la rumba congoleña.

⁴ La lengua duala se emplea en algunas canciones como “Mulema mu ngombi”, del “African Jazz”.

3. Influencias caribeñas en África desde 1800

3.1. Abolicionismo y música

En los inicios de las músicas pre-populares africanas, poco estudiados debido a la falta de soportes sonoros, sería notable el influjo de la música caribeña o afro-americana en lo que se refiere a claves rítmicas, e instrumentos. Esta influencia se inserta en las trayectorias post-esclavistas cuando muchos afro-americanos son “devueltos” a África bajo el impulso del ideario abolicionista de finales del siglo XVIII – diluido en el siglo XIX tras el darwinismo, generando un racismo que sustentará la propia labor colonizadora-, fundando ciudades o naciones (Freetown, Liberia, Libreville) con nombres que reflejaban esta “liberación” de los esclavos.

En África se experimenta un proceso de urbanización y criollización cultural, en Freetown (fundada en 1787), Lagos (centro comercial británico desde 1861), Accra (1877) o Kinshasa (1885). En la música tiene lugar una fusión de los ritmos caribeños y las culturas africanas locales, dando lugar en los siglos XIX y XX a géneros como el gumbe o cumbé, la maringa, el highlife, jùjú, afrobeat o la rumba congoleña.

El brazo material del colonizador lo formaban los trabajadores de oficios, construyendo ciudades y miles de kilómetros de vía férrea. En una sociedad diversificada, el sector intermedio (artesanos, marineros, etc.), por su movilidad y carácter cosmopolita, contribuyó a forjar sistemas de valores estéticos y códigos culturales permitiendo modelos emergentes de creatividad,

jugando los músicos un papel crucial como intermediarios culturales en la negociación de las diferencias a través de las fronteras sociales, creando valores arraigados en lo tradicional y a la vez heterogéneos en su contenido. “Autóctonos” pero a la vez “modernos” (Waterman 1988: 232).

En el caso de Congo (Tchebwa, 1996: 37), los trabajos del ferrocarril Matadi-Kinshasa (1881-1900) y la explotación de las minas del Alto Katanga (fundada en 1906),⁵ permitirían agrupamientos inter-étnicos, de caribeños y congoleños, con datos sobre la maringa en Congo desde final de la IGM (Fosu Mensah, 1987: 238), y su crecimiento a partir de 1920 (Stewart, 2000: 16).

En la primera mitad del siglo XIX, Freetown era la capital de todos los territorios británicos en África y de la cultura criolla en los inicios de la colonización, donde se asentaron los africanos “mejor preparados para civilizar el continente africano”.⁶ Desde 1885 los sierraleonas serían contratados en Congo (Bender, 1989: 66), siendo reclutados unos 5.000 trabajadores en la vía ferroviaria de Matadi a Kinshasa.⁷

La promesa incumplida de obtener tierras en su periplo “de vuelta” a África con un trato igual al europeo y la decepción de los esclavos liberados asentados, generó una diáspora desde Freetown.⁸ En esta tercera diáspora africana (la primera sería como esclavos, la segunda volviendo al continente africano), iniciada a principios del siglo XIX por los trabajadores de Sierra Leona, serían estos criollos africanos,⁹ descendientes de los afro-americanos de vuelta a África, quienes traerían muchas de las influencias que se irradiarían por el continente.

Su status y conocimiento de una música pre-urbana ya inter-étnica suponen factores de peso en la influencia en otros músicos, lo que se inicia en fecha tan temprana como 1800 en Freetown, momento en

⁵ En Katanga confluían africanos del Este y afroamericanos del Caribe. Mwenda Bosco introdujo estilos locales en la guitarra (Roberts, 1998: 263), e influiría en África del Este, al ser considerada esta música “moderna” en los poblados donde se organizaban danzas en las escuelas, otorgando un símbolo de una nueva identidad (Kubik 1995: 27).

⁶ La Compañía de Sierra Leona requería para realizar el viaje a Freetown, un documento que certificara la “honestidad, sobriedad y laboriosidad” de los negros asentados en Nueva Escocia elegidos para la nueva colonia en la costa occidental africana, [Freetown] “centro desde el cual la cristiandad y la civilización irradiaría hacia las tribus de los alrededores” (Archibald, 1889: 134-136).

⁷ Flemming Harrev (1993: 6; 2001:7) y en comunicaciones personales (2008-2015) señala este contacto y las posibles influencias culturales entre los trabajadores de África Occidental y Central.

⁸ El viajero Rankin describe en 1830 esta decepción en labios de uno de estos colonos en Freetown tras su traslado desde América (1836, Vol. I: 80-86).

⁹ Aunque el grupo krio de Freetown, se formó a lo largo del siglo XIX. Para la formación de los Creoles, véase Wyse (1989).

que llegan los cimarrones jamaicanos aportando el tambor cuadrado gumbé de Jamaica.¹⁰ Desde Freetown este estilo llega a Nigeria, Ghana, Congo e incluso a la isla de Fernando Poo¹¹ (hoy Bioko en Guinea Ecuatorial). Se dará un intercambio musical con influencia afrocaribeña y al terminar los contratos, los trabajadores africanos volverán a sus países, introduciendo estos estilos.

Hoy el estilo gumbé se toca todavía en Sierra Leona, Ghana o Guinea Ecuatorial (Aranzadi, 2010), constituyendo un símbolo de la identidad krio en Freetown¹² y de la identidad annobonesa en Guinea Ecuatorial, con la misma clave rítmica y el mismo tipo de ejecución (el instrumentista sentado a horcajadas, tocando con las manos y el talón del pie) (Imagen 1).

Imagen 1. Gumbé en Freetown 1977



Foto: Kenneth Bilby (izq.). Cumbé en Malabo 2008. Isabela de Aranzadi (der.).

Los carpinteros eran requeridos en todas las colonias para construir ciudades y ferrocarriles. Entre los sierraleoneses que acompañaron a Owen para la fundación de Clarence (hoy Malabo) en 1827, la mayoría eran carpinteros. La ciudad fue construida rápidamente con madera traída desde Freetown (Morós y Morellón, 1844: 61). Fueron los artesanos carpinteros, como trabajadores emigrantes, los que extendieron el uso y la técnica del tambor-danza gumbay o gumbé por África (Collins, 2007: 180-184; Bilby, 2011: 169). El propio Ebenezer Calendar músico de Sierra Leona que tocaba el gumbé, trabajó en la carpintería a lo largo de toda su vida (Bender, 1989). Hoy en Malabo, es Hipólito Teruel, carpintero y músico quien construye el tambor cuadrado cumbé, utilizando en esta danza herramientas de carpintería como la sierra, al igual que en el gumbé en Sierra Leona (Aranzadi, 2010: 25).

Del género gumbé (o goombay) surgirían dos estilos tempranos de la música popular africana, la maringa y el ashiko,¹³ combinando el tambor cuadrado con la guitarra, el acordeón y la sierra musical, estilos posteriormente absorbidos parcialmente en el highlife de Sierra Leona, Liberia, Nigeria y Ghana,¹⁴ originado a finales del siglo XIX.¹⁵ Algunos géneros tendrían un nombre común para sub-estilos diferentes como es el caso del highlife o el ashiko (Roberts, 1998: 273).

¹⁰ La primera referencia en Freetown es de Rickets (1831: 211), citado en Harrev (2009). Hutchinson, describe el *goombé* como una de las danzas inmorales (1861:112). Para el gumbé en Jamaica véase Bilby (2008, 2011) o Epstein (2003).

¹¹ A partir de ahora citada como Bioko.

¹² Véase para el *gumbé* Horton (1999)

¹³ *Ashiko* era una temprana forma de *highlife* en Ghana (Collins 2007), y estaba en la base del estilo *jujú* en Nigeria (Waterman, 1998: 478), en el que se usaban los panderos cuadrados.

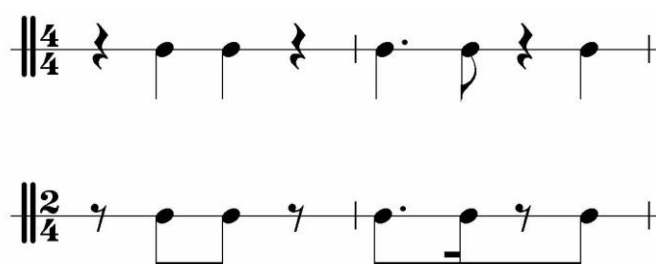
¹⁴ Según Bender (1989: 47,52, 66), la *maringa* es muy similar al *highlife* y una de sus raíces.

¹⁵ El término se acuña en 1920 (Collins, 1989:221-222).

Un ejemplo de las similitudes estrechas entre estos estilos con denominaciones locales es la canción de highlife "Sika Ho Yena"¹⁶ grabada por el famoso guitarrista de palmwine Kwaa Mensah de Ghana en 1959 y los temas de maringa grabados por el guitarrista Desmali¹⁷ de Guinea Ecuatorial en 2008. Otros ejemplos de maringa con guitarra grabados en Congo,¹⁸ reflejan un lenguaje panafricano irradiado por África Occidental y Central a principios del siglo XX, con una base asociada al gumbé en el siglo XIX.

En la maringa y el cumbé en Guinea Ecuatorial, existe una clave rítmica que coincide en el final de la clave con la del calipso-highlife de origen caribeño, transcrita por Collins (2006: 178), uno de los dos ritmos 4/4 del highlife, utilizada en el calipso, la rumba o el merengue (Collins, 1994: 258). Es la misma clave que Mukuna transcribe para la maringa en Congo (2001: 291). Todas ellas coinciden con la clave de son cubano 2-3 (Imagen 2).

Imagen 2. Clave de son



El tambor cuadrado y danza se denominaba patenge (Tchebwa, 1996: 48) y junto con la maringa y otras danzas "pre-rumba" análogas al highlife, adoptado en 1936 (Bemba, 1984: 170), supondrá la semilla de la rumba congoleña (Mukuna, 1973: 274; 1998: 383). Los trabajadores de Accra para las "grandes firmas" en el área congoleña introdujeron el tambor cuadrado con patas y doble marco (gome o gumbé) en Ghana en torno a 1900 por el contacto con los sierraleonas que allí encontraron (Collins, 2007: 183). En una segunda oleada en 1940 se llevó a Ghana desde Bioko, donde los ga de Accra trabajaban en las plantaciones de cacao, con canciones "que les enseñaron los artesanos sierraleonas que había en la ciudad de Santa Isabel" [hoy Malabo] (Hampton, 1979: 5).

3.2. Bandas militares. Maringa

En los años 1930-40 el gran músico de Sierra Leona Ebenezer Calendar, antes de desarrollar la maringa en Freetown, género tocado por otros músicos con anterioridad utiliza el tambor cuadrado gumbé (él lo llama "four corner").¹⁹ Estos estilos se desarrollan a final del siglo XIX. De la maringa hay datos tempranos en 1903 en Gabón (Desvallons 1903: 215). En 1907 encontramos la maringa en Guinea Ecuatorial, en la pequeña isla de Corisco.²⁰ El mismo año en Bioko es interpretada por la Banda de la Marina, danzada por krumanes (kru) y fernandinos (criollos) para celebrar el natalicio del Príncipe de Asturias, hijo del rey de España Alfonso XIII.²¹ En 1906 es la banda de la misión la que tocaba junto con una "charanga de

¹⁶ Kwaa Mensah's Guitar Band (1959): Lider, Kwaa Mensah, Vocal by Kwaa Mensah and his Trio. DECCA WA.926. KWA 5984, London.

¹⁷ Desmali y D'Ambò de la Costa. 'Luga da Ambo.' Musique de l'île d'Annobon-Guinée Équatoriale- enregistré en Février 2008 par Ashes to Machines (DJ Oil & Jeff Sharel) à l'ICEF de Malabo. Mixage et mastering par Jeff Sharel pour Ashes to Machines. Coordination executive: Charles Houdart. 2008 ICEF MALABO.

¹⁸ International Library of African Music. <http://greenstone.ilam.ru.ac.za/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=ilam&l=en&w=utf-8>

¹⁹ En Lagos en 1920 lo denominaban "eight corners" (Alájá-Browne, 1989: 233) ya que este tambor cuadrado tiene en ocasiones las esquinas en chaflán, como lo construyen hoy en Guinea Ecuatorial.

²⁰ "Correspondencia." *La Guinea Española*, 58: 111. Banapá (Fernando Poo), 24 marzo 1907.

²¹ "Fiestas en Fernando Poo. En el Golfo de Guinea. El natalicio del príncipe de Asturias", *ABC*, No. 789, 2 de agosto de 1907:6.

Kamerún" para la celebración de la boda del rey.²² En 1910 contamos con una partitura de maringa tocada por la Guardia Colonial (Saavedra y Magdalena, 1910: 121) en la entonces Guinea Española. La banda de la misión estaba formada por africanos y en la misma fecha de su fundación en 1888,²³ los cubanos deportados trabajaban para la misión elaborando cigarros de tabaco. Algunos emancipados cubanos formaron parte de la Guardia del Campamento en la década de 1860.²⁴ Los cubanos en Guinea se introdujeron en el grupo de los criollos fernandinos (Aranzadi, 2009).

El encuentro de africanos y militares europeos constituyó uno de los factores en la génesis de las músicas populares en África, teniendo lugar en la misma década de 1880, en Nueva Orleans, África Occidental y África del Este (Collins, 1989: 224), confirmando la tesis del "rizoma" antes expuesta.

Los regimientos británicos procedentes del Caribe, son asentados en África Occidental (Harrev 2001: 6), en Freetown (desde 1810), Cape Coast (1836) o Lagos (finales del siglo XIX). Hubo una re-africanización de temas tocados por los regimientos británicos y una interacción entre músicos africanos y afro-americanos (Roberts, 1998:260). Se transformaron las marchas en ritmos sincopados y los soldados tocaban para su esparcimiento piezas caribeñas (Collins, 1989: 223). Las bandas militares tocaban los domingos. Esta costumbre también sucedía en Guinea Ecuatorial donde la banda de la guardia colonial tenía la costumbre de tocar la maringa como última pieza del concierto del domingo (Madrid, 1933: 225).

La influencia de las bandas militares se reflejó en el adaha –un protohighlife en Ghana– o en Lagos, con la orquesta "Lagos Mozart Orchestra" (Waterman, 1998: 477). Los temas eran caribeños y europeos. Uno de los favoritos era "Every body loves Saturday Night", llevado por los miembros de regimientos de Indias de Trinidad asentados en Sierra Leona o Accra y ejemplo de palmwine (Roberts, 1998: 260). Lo grabó en 1928 la "Jolly Orchestra" de Nigeria, grupo que reflejaba la multiétnicidad entre los músicos que eran yoruba, saro (comunidad criolla procedente de Sierra Leona), kru (trabajando como grumetes para los saro) (Alájá-Browne, 1989: 233) y ashanti (de Ghana), con influencias de la comunidad brasileña agudá (serenatas, fados y polkas, el uso del pandero cuadrado samba y técnicas de guitarra portuguesa y española) (Waterman, 1990: 31 y 43-49).

Imagen 3. La danza maringa al final del bonkó en Annobón 2009



Foto: Isabela de Aranzadi.

²² "Recuerdos de antaño II". *La Guinea Española*, 1227: 309-310, 25 agosto 1946, Santa Isabel

²³ La misión de Banapá (Pujadas, 1968: 146).

²⁴ Preboste, Nicolás C.M.F. (1963). "La parroquia de Santa Isabel en el primer siglo de su existencia". *La Guinea Española* 1569: 166, 1 junio 1963, Santa Isabel.

La maringa hoy se toca y se baila en Guinea Ecuatorial, en dos estilos. Uno es un tipo de canción con guitarra española con ritmos afrocaribeños y melodías de influencia ibérica (bolero, fado, copla, etc.), empleando la técnica del “two finger-picking”, con utilización de sextas en la melodía de guitarra y de terceras en las voces. La maringa se tocaba con el acordeón y más tarde con la guitarra, siempre acompañada de los panderos cuadrados de varios tamaños y el gran tambor cuadrado con patas y doble marco. Los criollos fernandinos dejaron de usar este tambor en 1976 cuando muchos de ellos dejaron la isla por la situación social del país bajo la dictadura de Macías Nguema. Los annoboneses continúan hasta hoy tocando el tambor cuadrado cumbé.

Otro estilo es el de la maringa cantada en Bioko y Annobón como última pieza de una danza-ritual, el ñánkue o bonkó, antes de retirarse los miembros que forman la procesión que recorre las calles de la ciudad, durante las navidades (Aranzadi, 2013). El tiempo cuaternario de la maringa contrasta con la métrica ternaria del bonkó y es claramente perceptible el cambio, anunciando el final de la danza cada día (Imagen 3). La memoria oral recoge que durante el siglo XIX y principios del siglo XX, la maringa se danzaba de forma independiente (hoy va unida al bonkó). La maringa tocada en Guinea estaría influida por los cubanos deportados a finales del siglo XIX a la isla de Bioko (González Echegaray, 1964: 27 y 149). Vemos así, como las confluencias caribeñas en África tienen lugar desde el siglo XIX (soldados, marineros, esclavos liberados, brasileños y cubanos de vuelta a África, etc.).

La maringa aparece en la colonia española en muchas ocasiones en la primera mitad del siglo XX,²⁵ y en los años cincuenta comprendía varias danzas (Sialo, 1954). Era una expresión multiétnica y urbana, bailada por todos los grupos en la ciudad de Santa Isabel (hoy Malabo). Considerada inmoral y prohibida nominalmente por la Autoridad Eclesiástica de la Colonia, en los años sesenta se tocaba el cha-cha-chá a son de maringa en las fiestas de Santa Isabel [Malabo].²⁶

Hoy en día el estilo maringa lo toca con la guitarra y lo canta Desmali con su grupo D'Ambô de la Costa (Imagen 4), empleando el pandero cuadrado y la misma clave rítmica que en el cumbé, género derivado del gumbé de Sierra Leona y Jamaica. En las canciones de maringa de Desmali y su grupo D'Ambô de la Costa, los temas son variados, como el amor, desamor, la prisión en tiempos de dictadura, etc., desprendiéndose una melancolía que refleja la situación de los annoboneses desde hace siglos, abandonados en la pequeña isla de Annobón donde aún hoy viven con una economía de supervivencia, de la pesca y la recolección. Su viaje a Malabo en busca de nuevas oportunidades en muchos casos no ha tenido el éxito esperado.

Imagen 4. Desmali y el grupo D'ambô de la Costa. Barrio de Elá Nguema, Malabo 2007



Foto: Isabela de Aranzadi.

²⁵ Daniel Jones hijo de un gran hacendado criollo la sitúa en 1913 (Jones, 1950: 115, 146, 205, 246, 265) y José Más la menciona en 1919 (1931{1919}: 96).

²⁶ Santa Isabel". *La Guinea Española*, 1573: 277-278, octubre 1963, Santa Isabel.

En Moka poblado de la isla de Bioko, Gabriel Borikó toca la maringa con guitarra y acompañamiento de tambores y maracas. En 2007 tocaba la guitarra española (Imagen 5) y cuando le visité coordinando una gira de grabaciones con la BBC Radio 3 World Routes en 2013, tocaba una guitarra eléctrica²⁷.

Imagen 5. Gabriel Borikó tocando maringa con la guitarra en 2007 en casa del maestro Donato Muatetema en Moka (Bioko, Guinea Ecuatorial).



Foto: Isabela de Aranzadi.

Es posible que el aislamiento desde 1968 durante la pos-independencia y posteriormente, haya influido en conservar este estilo tan similar a otras canciones con guitarra de maringa en otras áreas africanas grabadas en el periodo 1940-1950.²⁸

En Guinea Ecuatorial, ha habido un intercambio de africanos de las costas desde el siglo XIX debido al comercio de aceite de palma y a las plantaciones de cacao, con afluencia de krumanes (kru) y trabajadores de Sierra Leona, Nigeria o Ghana.

Según Flemming Harrev, el estilo de maringa con guitarra podría haberse extendido con los krumanes o kru desde la isla de Bioko, donde la aprenderían, constituyendo esta isla un foco desde el que se irradiaría este estilo a Gabón y a los dos Congos.²⁹ Hoy en Annobón, el tambor cuadrado cumbe se toca con la botella y los panderos cuadrados, además del hierro, la sierra y dos palos entrechocados.

El acordeón lo utilizaban en la primera mitad del siglo XX los criollos, comunidad negra de Guinea Ecuatorial con el tambor cuadrado en la danza kunkí que llevaron los sierraleonas a Bioko, danza denominada koonking en Freetown en 1830 (Rankin, 1836, Vol. I: 285).

En los instrumentos de acompañamiento encontramos también una influencia caribeña. El sheek-sheek o dos maracas, utilizado por los criollos negros en Bioko, shaja-shaja para los annoboneses, procedería del shakee-shake un instrumento/danza procedente del Caribe y llegado a Freetown, uno de

²⁷ Aranzadi, I de: "La maringa en Guinea Ecuatorial", en John Shepherd and Heidi Feldman eds., *Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, Part 2, Vol. VI Africa, Ottawa: Carleton University (en espera de publicación).

²⁸ Grabaciones en Gabón de Herbert Pepper y en Congo de Hugh Tracey, así como la maringa de Sierra Leona cantada por Ebenezer Calendar.

²⁹ Comunicaciones personales entre 2008-2011 y carta de Flemming Harrev a Carlos González Echegaray de 1999. Concerté una cita con ambos en 2009. Carlos, nos cantó una maringa de 1950 que conservo grabada.

los entretenimientos desde la primera década de 1800.³⁰ En 1816 encontramos en Jamaica el término *shaky-shokies* (Epstein, 2003[1977]: 52), *shak-shak* en Trinidad y *sakasaka* en Cuba llevado por los jamaicanos.³¹

En Congo la danza *maringa* aparece en 1935 procedente del África Ecuatorial francesa (Tchebwa 1996:155)³² con el tambor cuadrado *patenge*, la botella y el *likembe* (Mukuna, 1973: 273), sustituido posteriormente por la guitarra acompañada con el acordeón, instrumento que aparece en los sellos postales antes de la I Guerra Mundial (Roberts, 1998: 261), y con el que Camile Feruzzi hará bailar *maringa* a los congoleños en la época dorada de la rumba, tras aprenderla con su padre en Kisangani, a mil kilómetros al norte de Kinshasa en el río Congo (Stewart, 2000: 20).

En 1940 el *tshaka-tshaka* y el *patenge*, lo utilizan grupos como “La Voix de la Concorde” o “La Martinique”, además de raspadores (Tchebwa, 1996:48). Los intercambios entre comunidades han producido diferentes tipos de “adopción” o “re-interpretación”, teniendo lugar una neo-tradicionalización en algunos casos. Los annoboneses han incorporado el *cumbe* tambor cuadrado, fruto de trayectorias abolicionistas y coloniales, y hoy es parte de su tradición. En Ghana en el estilo *simpa*, género neo-tradicional, se usa este tambor cuadrado (Collins, 1992: 33). En Congo el *patenge* tambor cuadrado es considerado “tambor zaireño” (Tchewa, 1996: 155).

3.3. Los kru: guitarra y palmwine

El contacto interétnico a través de los trabajadores, factor decisivo en las dinámicas culturales de África, se suma al aumento del número de músicos, con otros factores demográficos, socioeconómicos y políticos de la migración, precipitando importantes cambios musicales (Schmidt, 1998: 370).

La cultura urbana africana, modelo de una específica “criollización”, constituye un ámbito complejo e inestable en el que los préstamos en ocasiones no se dan únicamente entre comunidades, con un peso notable de los individuos aportando novedades adquiridas en otros lugares en África directamente o través de grabaciones.

Los marineros kru jugaron un papel determinante en la expansión de los ritmos afro-americanos y en la introducción de la guitarra,³³ del estilo “two-finger picking” -ejecutado con el dedo índice y pulgar con la técnica de ritmos cruzados- y el uso de patrones de acordes en el *palmwine* (con nombres náuticos debido a su profesión como *marineros*). El *palmwine*, género irradiado desde Sierra Leona a Nigeria, Ghana o Bioko, llega incluso a Congo,³⁴ con variantes como la *maringa* en Sierra Leona, el *ashiko* en Lagos y *Accra* o el *osibisaaba* en Ghana (Collins, 2006; 1989: 222).³⁵

El *palmwine*, un tipo de *highlife*, deriva su nombre del vino de palma por ser un estilo frecuente en los bares africanos de las clases bajas en los que se reunían para beber los marineros, estibadores y trabajadores portuarios (Collins, 1994: 16), y los primeros temas de músicos nigerianos se graban en Londres en la década de 1920 (Waterman, 1990: 47).

Los kru procedían de diferentes pueblos de Liberia y Costa de Marfil, con una identidad común a partir de una vida cosmopolita compartida como migrantes temporales. Trabajaron desde el siglo XVIII en los barcos de europeos (incluyendo los españoles)³⁶ y a principios del siglo XIX en diversas labores en las costas (aceite de palma, puertos, ferrocarriles, aserradores, porteadores, etc.) (Brooks, 1972), siendo contratados como intérpretes por los comerciantes europeos antes del periodo colonial. A Freetown llegan en 1793. Aún hoy existe el barrio Krootown en Freetown creado en 1816 barrio que he podido visitar en

³⁰ (Sibthorpe 1970 [1868]: 19,) y en 1830 (Rankin, 1836, Vol. I: 200, 310).

³¹ En Cuba en 1920 Ortiz describe el cuadrado *gumbé* llevado por los jamaicanos al oriente cubano (1996 [1952]: 120, 216).

³² En Gabón utilizan el tambor cuadrado para la *maringa* (Pepper, 1958: 49).

³³ También introducida por los brasileños en Nigeria, por caribeños llegados a Sierra Leona y Liberia y por soldados, marineros, etc. de Europa y América (Kaye, 1998: 351)

³⁴ Con ejemplos también en África del Este (Roberts, 1998: 264).

³⁵ Sin embargo, el *palmwine* en su *pentatonismo* (se ha denominado “native blues” y el propio Collins reconoce una influencia del *ragtime*), se acercaría más a una influencia de América del Norte, mientras que la *maringa* más diatónica sería más similar a géneros afro-caribeños o sudamericanos con influencia hispánica.

³⁶ La primera referencia de un contrato a Krumanes data de 1645 en Elmina, en un barco español (Brooks, 1972:2).

2012. Hubo un movimiento anual de krumanes de 20.000 trabajadores a lo largo de la costa (Martin 1985: 405-406). Los kru trabajaron en Ghana y Nigeria. En Bioko fueron contratados desde 1830 y en Congo desde la década de 1880.

En Nigeria influyeron en el estilo jujú (con influencias del palmwine y la maringa), con músicos pioneros como Tunde King, nacido en la comunidad saro de los sierraleonas y que utilizaba una frase kru para terminar las canciones (Waterman, 1990: 73; 1998: 478). Estos estilos ya con influencia caribeña, conformarán la base de otros estilos como el highlife en Ghana. La música de Tunde King es muy similar al estilo maringa tocado hoy en Guinea Ecuatorial.

Un ejemplo de la transmisión de este lenguaje musical entre los pioneros lo encontramos en el guitarrista Kwame Asare (Jacob Sam) quien grabó highlife en Ghana para Zonophone en 1928, comerciante de herramientas de carpintería y cuyo maestro fue un guitarrista kru estibador en el puerto (Collins, 1994:13 y 320).

Los kru viajaban entre las Antillas, Liverpool y África, siendo contratados en el Caribe por la Marina Británica en el siglo XIX (Brooks, 1972:88). La confluencia de estilos se vio favorecida por el continuo movimiento de trabajadores. En la "Jolly Orchestra" en Nigeria, tocaban músicos kru como Sunday Davis a quien muchos artistas nigerianos intentaban imitar (Alájá-Browne 1989: 235). El estilo "two-finger picking" denominado "krusbass" en Lagos (Waterman 1990: 47), fue introducido por los kru.

El gran músico congolés Wendo marinerero que viajaba a lo largo del río Congo, quedó impresionado en una actuación de marineros kru por su ritmo e instrumentación en el puerto atlántico de Matadi (Gondola, 2014 [1997]: 71), afirmando que fueron los marineros kru quienes introdujeron este estilo (Schmidt, 1998: 377). Otro de los precursores de la rumba congoleña, el músico angolano residente en Kinshasa Oliveira Mayungu, tuvo como maestros a los kru-boys encargados de echar carbón en los barcos del puerto, enseñándole la técnica de la guitarra de la "polka piqué", y sería el marinerero Daniel Dondo quien introduciría la guitarra española en Congo a través del puerto de Matadi, inspirando a una nueva generación de guitarristas congoleños (Bemba, 1984: 73-74).

Cuando hablamos de criollización, entran en juego conceptos diversos y uno de ellos, el de lengua franca "musical", ha sido aplicado precisamente a la rumba congoleña como estilo nacido de la fusión. El elemento afro-cubano factor predominante en la mayoría de escritos, se incorporaría a un lenguaje con influencias del caribe -en diversos itinerarios atlánticos y desde las costas de África-, que podríamos denominar pre-rumba.

4. Criollización cultural en la música urbana africana

El estudio de la criollización en África es reciente debido a una consideración "fija" y a un discurso de "élite" o de "pureza" de la cultura -herencia de la mirada romántica según Eriksen (2003)-, y a una supuesta "homogeneidad" atribuida a las "viejas" culturas como la europea, aplicando esta categorización a los grupos étnicos africanos con una historia pre-colonial, y dejando a los criollos como faltos de lugar e historia. Los encuentros entre culturas se entienden hoy como proceso universal y el concepto de criollización aplicado anteriormente al Caribe (Palmié, 2006), se ha extrapolado a otros lugares en África (Eriksen 1999). Matory se pregunta si los teóricos han descubierto un fenómeno cualitativamente nuevo (el de criollización) o simplemente un nuevo término para un fenómeno muy antiguo (2009: 234). Es posible un análisis abandonando "la pretendida solidez" de las categorías étnicas, ante un "constante y dinámico intercambio de símbolos y prácticas, que conduce a nuevas formas sociales o culturales con diversos grados de estabilidad" (Eriksen, 2007:174). Nos encontramos ante la creación de un "nuevo lenguaje" musical, compartido y buscado por los músicos en una situación de cambio social y urbano.

La no consideración de las músicas populares en Europa en los estudios académicos hasta los años 1950 se ha acentuado en el caso de África donde el retraso es aún mayor, aunque sus formas, contextos y significados proporcionan una fuente útil de datos en estas sociedades urbanas emergentes, por la información de las relaciones entre sectores sociales.

En Kinshasa, como reflejo de esta actitud, la radio controlada por los belgas emitía únicamente músicas tradicionales hasta 1956, al considerar las músicas urbanas "mediocres y menos educativas" (Mukuna, 1992: 78).

Siguiendo a Kenneth Bilby, podríamos hablar de un sustrato cultural africano reflejado en la esfera de la música, más que en cualquier otra esfera cultural (2011: 164) pudiendo ser considerado como un vector de criollización.

En África, la urbanización y la confluencia de músicos en espacios multiétnicos, se vinculan a la gestación de las músicas pre-populares, apareciendo un lenguaje musical criollizado con un sustrato africano presente en las influencias afro-americanas, con las que confluyó el lenguaje local tradicional, creando nuevos géneros. Los estilos como la *maringa* o el *palmwine* jugaron un papel importante en la adopción de patrones emergentes de la identidad urbana africana, y en la articulación simbólica de las relaciones cambiantes entre los sectores sociales, en ciudades como Lagos (Waterman, 1988: 229), Accra (Collins, 2007: 189) o incluso Duala donde en 1932 la *maringa* y otras músicas interpretadas en bares africanos, tenían una regulación estricta por parte de los europeos (Schler, 2002: 325). Estas nuevas identidades urbanas o “modernas” se reflejan en 1907, en una asamblea general en la pequeña y alejada isla de Corisco en Guinea Ecuatorial, donde la *maringa* es tratada como “peligro moral”:

Por último trataron de la Maringa o sea uno de esos bailes en que pelagra la honestidad pública por juntarse ambos sexos y [...] en locales cerrados, habiéndose dictado penas con las mujeres que asistan sin ir acompañadas de sus maridos.³⁷

Son estilos ligados a nuevos modos de entender la cultura en el medio urbano, con grandes transformaciones antes del boom posterior derivado del impacto de la radio y las grabaciones, periodo de expansión a partir de 1940, considerado como el inicio de la música popular en Congo.

5. “Pre-rumba” en Congo

En Kinshasa, la música moderna (cantada en lingala) aparece en 1900-1908. Se “modernizan” ciertas danzas bajo la influencia de África Occidental en la década de 1930, entre ellas el *ebonga*, la *maringa* o el *patenge* (Bemba, 1984: 32) y el *agbaya*, *kebo*, o el *ndzango* (Tchebwa, 1996: 38 y 46).

Los puertos de Matadi y Pointe Noire son centros tempranos de aprendizaje de la guitarra desde la década de 1920, por parte de los jóvenes congoleños mediante la observación de los marineros kru (Kubik, 1995:16). Sin embargo, las noticias de los primeros contactos en Congo con la cultura musical afro-americana a través de los trabajadores de la costa occidental son difusas.

Los *popós* o *coastmen*, llevan consigo y tocan en los ratos de ocio músicas como el *highlife*, estilo que lleva ya en sí mismo una influencia caribeña. Aunque las bandas militares de los regimientos de las Indias Occidentales, influyen en las bandas de metales de los primeros grupos de *highlife* (Waterman, 1998: 477), estas influencias no serían tan determinantes en Congo, al ser su colonización posterior, lo que permitiría una asimilación más directa de la música afro-cubana en Congo.

Si finalmente la música de Kinshasa es la que se impuso en toda África y no la de Duala o Accra, es porque su colonización más tardía recibió menos influencias europeas y porque los zaireños supieron descifrar y explotar las raíces africanas del modelo cubano [...] extrayendo del repertorio tradicional del likembe (sanza de láminas) y utilizando en la guitarra el estilo del piano en el “son montuno”, derivado éste mismo en parte de dicho repertorio (Tchebwa 1996: 49).

En Boma y Matadi, ciudades portuarias con acceso fluvial a Brazzaville y Kinshasa, tienen lugar los encuentros de los africanos de las costas apareciendo las primeras orquestas como la “Excelsior”, bajo la férula de los *popós*. El guitarrista Adou Elenga (Tchebwa, 1996: 55), era hijo de un guitarrista *coastmen* (de Ghana) que inicia su carrera en 1939. En el eje Matadi-Kinshasa, -punto de confluencia de trabajadores de Benin, Ghana o Sierra Leona-, el pueblo de Sona Bata es lugar de nacimiento de dos grandes músicos: Franco Luambo Makiadi y Gérard Madiata. Un sector de la colonia de los *coastmen* asentados en los puertos (lugares de intercambio de grabaciones y músicas entre los marineros), se traslada a Kinshasa en 1936 tocando en sus ratos músicas que los kineños comienzan a imitar. Se inicia una criollización musical

³⁷ “Correspondencia.” *La Guinea Española...*

en Kinshasa, y uno de los ingredientes es ya una re-creación africana de las músicas de vuelta, (la *maringa* o el *highlife*), con un legado de temas afro-americanos como el conocido "Every body loves Saturday Night".³⁸

Este "ingrediente" se fusionará con los ritmos e instrumentos (locales y modernos) entre los cuales la guitarra y el *patenge* tambor cuadrado, "re-creándose" en el propio lenguaje (kikongo o lingala). A todo ello se sumará posteriormente el elemento afro-cubano dando origen a la rumba congoleña en los años 40 (Tchebwa 1996: 55, 155).

Las mencionadas claras similitudes en los ritmos de países africanos tan distantes como Sierra Leona, Ghana o Guinea Ecuatorial con la misma clave rítmica para el tambor cuadrado, podrían también tener relación con Cuba, al ser esta clave rítmica la de la música *abakuá* (sociedad secreta cubana fundada en 1836, heredera de la sociedad *Ekpe* de Calabar y llevada por los esclavos carabalíes a Cuba), cuyo legado en la rumba cubana y el *son* (Miller, 2005) o en la *columbia* (León, 1964: 48), es reconocido hoy por los músicos más representativos *abakuá* en La Habana.³⁹ Cientos de miembros *abakuá* fueron deportados a Bioko a finales del siglo XIX (Aranzadi, 2013). El término *maringa* dejó de usarse en favor del término rumba (Mukuna, 1998: 386).

Denominamos "pre-rumba" al sustrato musical popular anterior a la rumba, aglutinado en torno al vocablo *maringa*, género extendido por África Occidental, hoy presente en Guinea Ecuatorial y hasta 1940 en Congo, en el que las orquestas iban introduciendo las influencias latinoamericanas, transformando la "vieja" *maringa* en rumba. El uso del tambor cuadrado *patenge* y del estilo *maringa* tuvo lugar en los primeros tiempos con grabaciones de músicos como Bowane o Feruzzi (Stewart, 2000: 20 y 32). El sustrato de la *maringa*, como lenguaje precursor de la rumba y antes de la influencia afro-cubana es perceptible también en el uso de la guitarra ausente en la rumba cubana. Los congoleños adaptarán las líneas melódico-rítmicas de los saxos y metales de la música afro-cubana, lo que constituye según John Storm Roberts (1998: 271), un elemento de gran riqueza y flexibilidad y un factor de su expansión por África

La rumba cubana, es repetidamente considerada "materia prima" (Lonoh, 1969: 45) de la rumba congoleña. En este artículo queremos poner el acento en que la influencia de la rumba cubana en la ciudad de Brazzaville y de Kinshasa, se asienta y florece con fuerza en los dos Congos, debido a una anterior africanización (de influencia caribeña) que se abre paso con los miles de trabajadores que llevan consigo una música criolizada reflejo de su propia condición como personas situadas en encrucijadas culturales causadas por la esclavitud y su abolición y que comienzan su periplo por el continente africano en los principios de la colonización. En dichas músicas y sus ritmos, melodías e instrumentos, tras el choque con el colonialismo, los congoleños, encuentran una expresión propia percibida como objeto de identidad que refleja su africanidad y al mismo tiempo es expresión de lo "moderno" característico de las áreas urbanas, sirviendo como soporte a un cosmopolitismo elegido como expresión africana antes que europea (White 2002), sirviendo la música popular para un enlace entre lo local y lo global. Síntesis sofisticada que proveía la perfecta banda sonora para un nuevo estilo de vida urbano (Kenis, 1995).

6. Recepción en la rumba congoleña de la música afro-cubana

Musicalmente, en el período de 1945 a finales de los años 1950 denominado *Tango ya ba-Wendo*, reina la *maringa* tocada en los bares locales acompañada por instrumentos autóctonos o extranjeros (*likembe*, acordeón, guitarra), con la botella y el tambor cuadrado *patenge*, en una confluencia de africanos de África Occidental y de Congo, introduciéndose nuevos elementos de América Latina en el proceso de innovación y creación de la expresión musical urbana de Kinshasa.

³⁸ Dos versiones de la canción "Samedi soir" tocada y cantada por el guitarrista Adou Elenga, se encuentran en <http://www.universrumbacongolaise.com/artistes/adou-elenga/> y una versión más antigua únicamente acompañado con la guitarra en https://www.youtube.com/watch?v=kfnDwsj_PIE

³⁹ Así lo explicó con ejemplos musicales en vivo, Gregorio Hernández (*El Goyo*), fundador del *Conjunto Folklórico Nacional*, en el IV *Coloquio sobre religiones afro-americanas* (La Habana, mayo de 2011), organizado por Jesús Rafael Robaina al que fui invitada. El Goyo, figura esencial en la música cubana y miembro de la sociedad *Abakuá*, demostró cómo la clave rítmica *abakuá* es antecesora de la rumba y su presencia en la música popular cubana es innegable.

El periodo *Tango ya ba-Wendo* dominado por la música *maringa*, alcanzó su apogeo en la década de 1950 tras la instalación de los estudios de grabación en Kinshasa. En pocos años, estos estudios convirtieron a la capital Kinshasa en un centro de grabación de África, foco de atracción de músicos de los países vecinos (Angola, Congo, Zimbabwe) y de otros lejanos como Nigeria y Sierra Leona (Mukuna, 1992: 75).

La memoria africana, otorgadora de un sustrato de la cultura musical, favoreció estas confluencias. Las claves rítmicas o las melodías –tradicionalmente ejecutadas por los *likembes* o *sanzas* adaptadas también a la guitarra–, son elementos africanos re-conocidos por los habitantes de Kinshasa y adoptados a su idiosincrasia. La estructura armónica con el uso de acordes I-IV-V tan común en las músicas populares, presente en la rumba, es interpretada de diferente manera que en Europa al no percibir ninguna jerarquía tonal entre los acordes, utilizados y considerados con igual estatus (Kubik, 1999: 105).

La rumba congoleña se sitúa como un género en el diálogo atlántico, un re-conocimiento y una forma de re-crear lo propio una vez ha sido modificado en una primera diáspora durante la esclavitud. Su éxito y expansión por África se debería a su espectacular ‘reapropiación’ de la música afro-cubana,

tomándola como un modelo más ‘africano’, lo que influenció a su vez en otros estilos africanos que la adoptaron por esta razón como más nueva, excitante, radical y subversiva (lo que ocurría en Europa del mismo modo con el Rock and Roll (Kenis, 1991).

Una de las canciones más influyentes en el proceso de gestación fue la canción cubana "El manisero" (Mukuna, 1992: 75), con grabaciones en Columbia o en la R.C.A. desde finales de la década de 1920. Es posible escuchar imitaciones de fragmentos de este tema también en los grupos que iniciaron sus grabaciones en Nigeria en fecha tan temprana como 1928.

El músico y ensayista congoleño Sylvain Bemba, pone en boca de la propia rumba su presentación:

Soy la más bonita de las lindas cubanas, hija de Cuba. Desciendo de vuestras danzas de Congo, Angola, Zaire [...]. En 1932 me presentaron, después de algunas correcciones "morales", en la Exposición Internacional de Chicago con gran éxito, conquistando el mundo entero, [entrando] en la "gran sociedad", siendo denominada en las colonias inglesas africanas como *high-life*. Volví al país de mis ancestros, grabada en discos de 78 rpm como música caribeña [...], sin olvidar la marca personal que la Orquesta Aragón ha dejado en Kinshasa y Brazzaville [...] hasta el punto de diluirme en la sangre de los congoleños de ambos Congos. (1984: 46-47).

La rumba cubana encuentra en Congo su propia raíz, reconocida igualmente en los géneros que antes y durante la propia gestación de la rumba cubana -siguiendo la metáfora del rizoma- han florecido a partir de elementos africanos, (*gumbe*, *maringa*, *highlife*),

Cuando escuchas [esta música], encuentras que tú mismo estás cerca de otro, alguien a quien no conoces, pero se puede decir que hay algo. Sientes que él es realmente tu hermano. Es la sangre [...]. Sí, es la sangre. La sangre (White, 2002).

La música afro-cubana se divulga a través del fonógrafo y la radio en las primeras décadas del siglo XX. La emisora privada *Radio Congolia* desde 1939, emitió músicas populares africanas junto con las latinoamericanas, contribuyendo a la formación de grupos de música en las calles de Kinshasa. Desde mediados de los años 1960, la nueva fuente de inspiración era la propia música zaireña (Mukuna, 1992: 78-79). Además de *Radio Congoliya* (1939), *Radio Brazzaville* (1940) o *Radio Congolia* (1942), con altavoces para una audiencia urbana en ambas orillas del río Congo, contribuyendo a su difusión también fuera de Congo, otros medios escritos y posteriormente la T.V., contribuirán a la divulgación y puesta en valor de estas músicas ya como géneros congoleños.

Para recuperar las ventas en Occidente tras la Gran depresión, los discos de *series G.V* se ofertan⁴⁰ en Londres desde 1933 para un mercado en África Occidental, con temas cubanos y latinoamericanos.

⁴⁰ En la web Afrodisc creada por Flemming Harrev con quien estoy en contacto con numerosas conversaciones sobre el *gumbe* y la *maringa* desde 2008, se recoge interesante información sobre la *serie GV*, discos que ya habían influido en

Entre los primeros géneros en los discos aparecen, la rumba, el *son*, el *bolero son*, el *capricho son* o la *rumba foxtrot* interpretados por el Trío Matamoros, el Sexteto Habanero, o la orquesta los Siboneyes, predominando el *son* y la rumba.⁴¹

En las décadas de 1940-50 se aplicarán estos términos a la música congoleña (*bolero*, *merengue*, *fox*, *cha-cha-chá*, *mambo*, etc.), pero el término que permanecerá y reinará hasta hoy será el de rumba. El grupo "African Jazz" constituye el "cruce musical más perfecto estableciendo un largo puente entre Cuba y Congo en plena noche negra de la historia colonial" (Tchebwa, 1996: 59 y 100-105).

Los comerciantes griegos, judíos o belgas instalados desde 1900 junto a los holandeses, desarrollaron en la década de 1930, infraestructuras sonoras modernas, para una emergente actividad fonográfica. Desde 1939, Olympia, Ngoma, Opika o Loningisa toman el relevo de las grabaciones hechas en Europa para el mercado africano. Se inicia la expansión de la música congoleña, y la promoción de grupos congoleños como Kallé, Franco o Wendo en los que ya se escuchan guitarras eléctricas y vientos.

El intercambio frecuente de músicos de una orilla a otra del río (como en los grupos "Ok Jazz", "Rock a Mambo" o "Victoria Kin" fundado por Wendo Kolosoy en Kinshasa, inspirado en "Victoria Brazza" creado en Brazzaville por Paul Kamba), cesa a partir de 1959 por el ambiente tenso e inseguro pre-independencia de Kinshasa y muchos músicos vuelven a Brazzaville creando "Les Bantous de la Capitale" (Tchebwa, 1996: 48, 82, 96).

La aparición de los "Congo Bar", contribuyó también a la emergencia de la rumba. Uno de ellos, el "Ok Bar" en el que actuaba el grupo "Ok Jazz" o "templo del *cha-cha-chá*", reunía a cientos de jóvenes de los barrios más populosos de la ciudad. Tras la numerosa producción en los años setenta, la rumba alcanzará a su vez los mercados y teatros europeos. Kabasele y "African Jazz" actúan en Bruselas en 1960; Rochereau en el Olympia de París en 1970.

La música cubana percibida por los congoleños como "algo familiar" ("not far from home") (Kubik, 2010: 35), se suma a la adopción de elementos foráneos considerados "superiores". Mukuna se pregunta si se trata de una imitación, una "re-interpretación" que simplemente adopta el nombre de rumba, o una evolución de un estilo propio anterior, la *maringa* (1992: 79). Para este autor la rumba zaireña es la *maringa*. El nombre sería adoptado por las industrias discográficas por motivos comerciales. En palabras del gran guitarrista congoleño Kasanda Nico:

Aquellos que repiten continuamente que las orquestas congoleñas 'copian' los ritmos afro-cubanos se equivocan. No conocen la historia del continente africano ni la existencia en América de un alma que tiene su origen en África (Lonoh, 1969: 140).

Y "desde entonces, la rumba ha encontrado su país de origen y ya nunca lo abandonará" (Tchebwa, 1996: 97).

7. El uso del español en la rumba congoleña

Entre las lenguas de las canciones, reflejo de la multietnicidad y los poderes coloniales (francés, inglés, lingala, kikongo, swahili, tshiluba), encontramos el español. Muchos congoleños en España se preguntan acerca del uso del español en la rumba, debido a la falta de comprensión por parte de músicos y oyentes de esta lengua, usada como elemento de prestigio entre los que aspiraban a "ir a la moda", jóvenes en busca de un mejor estatus en el ambiente urbano y como elemento identitario de un grupo social. Se utilizaba el español "aproximado" y la influencia de la música afro-cubana se refleja en los títulos ("Bueno Valentina Cha-cha-cha", "Y que pasa", "Pa gosar", "El que siembre su maíz", "Cuidado", "Son", "Tremendo", "Lolita", "Corre que te llamo") o en las letras como en "María Valente" del grupo Rock A Mambo & Dewayon:

otros géneros como el *palmwine* según Waterman (1990: 48).
<http://www.afrodisc.com/#His%20Master's%20Voice%20GV%20series> .

⁴¹ Durante mucho tiempo el *son* se llamaba *rumba* fuera de Cuba (Montes Pizarro, 2010: 7).

Oh María Valente [Valentine]
Venga Susana voy a cocinar
Rumba Cha-cha-chá
Bonita voy a ir
Oh María Valente voy a ir
Gitana bonita voy a ir
Gitana María voy a ir.⁴²

Otro ejemplo es la canción del grupo OK Jazz "Cha-cha-chá modeiro", compuesta por Paul Ebengo "De Wayon", en el que se escucha claramente la clave de *son* cubano 2-3.

Quien sepa que será de mi vida
La rumba caliente de modeiro
La rumba lunera
Cha-cha-chá de mi vida
La rumba modeiro
Yo te quiero mi amor
A mí me gusta el cha-cha-chá
Yo te quiero bailar chiquita

Muchas melodías que llegaron a interpretarse en kikongo o lingala aún conservaban algunos términos en castellano como "fiesta". En la temática de las canciones, la afirmación de una identidad propiamente africana frente a los colonizadores blancos, como el famoso "Independance Cha-cha-cha" del gran músico Joseph Kabasele, con precursores con Adou elenga quien en 1945 termina en la cárcel por una canción en la que preconiza el cambio.⁴³ Tras la Independencia, canciones como "Nabali misère" (he desposado la miseria), del grupo "OK Jazz", recoge la desilusión (Bemba, 1984: 137). Otros temas son el de la mujer o el vivir al día en la pobreza o incluso la muerte.

Algunos grupos cubanos visitaron Congo. En 1972 la Orquesta Aragón realizó una gira y a Raffael Lay sus interlocutores le hicieron saber de la determinante influencia que los aires y los ritmos cubanos habían ejercido en la música congoleña moderna.

8. Conclusión

La influencia de la rumba cubana en Brazzaville y Kinshasa se asienta y florece debido a una anterior africanización (de influencia caribeña) que se abre paso con los miles de trabajadores que llevan consigo una música criolizada reflejo de su propia condición como personas situadas en encrucijadas culturales causadas por la esclavitud y su abolición en los principios de la colonización. Los africanos se mueven por las costas intercambiando un lenguaje musical en proceso, en una confluencia entre las músicas locales y las caribeñas, generando estilos tempranos como el *gumbe*, la *maringa* o el *highlife*. Este lenguaje panafricano estaría en la base de lo que posteriormente será la rumba congoleña.

Referencias bibliográficas

- Alájá-Browne, A. (1989): "A Diachronic Study of Change in Jujú Music", *Popular Music*, 8 (3): 231-242. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000003536>
- Aranzadi, I. de (2009): *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadema.
- (2010): "A Drum's Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures", *African Sociological Review*, 14 (1): 20-47. <http://dx.doi.org/10.4314/asr.v14i1.70227>

⁴² Rock A Mambo & Dewayon. African Pearls 1 - CONGO: RUMBA ON THE RIVER. Discograph 6129042. 2006, Side A Track 3, MARIA VALENTE, 2:53. <https://www.youtube.com/watch?v=4f0YYsXQ5RA>

⁴³ "Ata ndele mokili ekobaluka" ("Alguna vez el mundo cambiará").

- (2013): "Memoria abakuá en Fernando Poo. El rito-danza del Bonkó o Nánkue en Guinea Ecuatorial", *Catauro. Revista cubana de antropología*, 27: 5-32.
- Archibald, A. G. (1889-1891): "Story of deportation of negroes from Nova Scotia to Sierra Leone", *Nova Scotia Historical Society*, 7: 129-154.
- Bemba, S. (1984): *Cinquante ans de musique Congo-Zaïre 1920-1970. De Paul Kamba a Tabouley*. Paris: Présence africaine.
- Bender, W. (1989): "Ebenezer Calendar - An Appraisal", en *Perspectives of African Music*: 43-69. Bayreuth: E. Breitinger.
- (1992 [1985]): *La musique africaine contemporaine. Sweet Mother*. Paris: L'Harmattan.
- Bilby, M. K. (2008 [2005]): *True-Born Maroons*. Florida: University Press of Florida.
- (2011): "Africa's Creole drum. The gumbé as Vector and Signifier of Trans-African Creolization", en Baron, R. y Cara, A. C. Eds.: *Creolization as Cultural Creativity*. 137-177. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Brooks, G. E. Jr. (1972): *The Kru Mariner in the Nineteenth Century: An Historical Compendium*. Newark, Delaware: Liberian Studies Association in America.
- Collins, J. (1989): "The early history of West African highlife music", *Popular Music*, 8 (3): 221-230. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000003524>
- (1992): *West African Pop Roots*. Philadelphia: Temple University.
- (1994): *The Ghanaian Concert Party: African Popular Entertainment at the Crossroads*. Buffalo: State University of New York (SUNY) at Buffalo. [Ph.D. Thesis].
- (2006): "African guitarism. One hundred years of West African Highlife", *Legon Journal of the Humanities*, 17: 173-196.
- (2007): "Panafrican Goombay drum-dance music: its ramifications and development in Ghana", *Legon Journal of the Humanities*, 18: 179-200.
- Desvallons, G. (1903): "Musique et danse au Gabon", *La Revue Musicale*, 3 (5): 215-218.
- Epstein, D. J. (2003 [1977]): *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois.
- Eriksen, T. H. (2007): "Creolization in anthropological theory and in Mauritius", en Stewart, Ch. Ed.: *Creolization: History, Ethnography, Theory*. 153-177. Walnut Creek, CA: Left Coast.
- Fosu-Mensah, K. et al (1987): "On Music in Contemporary Africa", *African Affairs*, 86 (343): 227-240.
- Gondola, Ch. D. (2014 [1997]): "Popular Music, Urban Society, and Changing Gender Relations in Kinshasa, Zaire (1950-1990)", en Grosz-Ngate, M. ed.: *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries and Social Hierarchies in Africa*. 65-84. New York: Routledge.
- González Echegaray, C. (1964): *Estudios guineos (Vol. II Etnología)*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos-C.S.I.C.
- Hampton, B. (1979): "A Revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa", *African Urban Studies*, 6: 1-16. [Orig. 24th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology, 12 de octubre de 1979, Montreal, P.Q., Canada].
- Harrev, F. (1987): "Gumbé and the development of Krio popular music in Freetown, Sierra Leone", en *IASPM's 4th International Conference*. Accra, Ghana.
- (1992): "Francophone West Africa and the Jali Experience", en Collins, J.: *West African Pop Roots*. 209-244. Philadelphia: Temple University.
- (1993): "The origin of urban music in West and Central Africa", en *23rd World Conference of the ICTM*. Berlín.
- (2001): "The Diffusion of Gumbé Assiko and Maringa in West and Central Africa", en *12th Triennial Symposium on African Art by the Arts Council of the US African Studies Association*. St Thomas, Virgin Islands: Arts Council of the African Studies Association's.
- (2009): "The Annobonese bonkó, tambalí and maringa in the wider context of the emerging Pan-African urban music culture in the 19th and 20th century // i.e. non-traditional music play on non-traditional musical instruments", conferencia impartida en el Auditorio Nacional de Música en el Ciclo de Música Étnica paralelo a la exposición Instrumentos musicales y Danzas de Guinea Ecuatorial.
- Hernández, G. (El Goyo) (2011): "Influencia de la música Abakuá en la rumba cubana", conferencia en el IV Coloquio sobre religiones afro-americanas. La Habana (Cuba).

- Horton, Ch. D. J. (1999): "The role of the Gumbé in Popular Music and Dance Styles in Sierra Leone", en DjeDje, J. C. Ed.: *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*. 230-235. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Kaye, A. (1998): "The Guitar in Africa", en Stone, R. M. Ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1: Africa*. 350-369. New York: Garland.
- Kenis, V. (1991): *Notas al CD Roots of Rumba Rock - Zaire Classics 1953-1954*. Crammed Disc CRAW 4.
- (1995): *Notas al CD Roots of Rumba Rock 2- Zaire Classics 1954-1955*. Crammed Disc CRAW 10.
- Kubik, G. (1995): *African Guitar: Solo Fingerstyle Guitar Music from Uganda, Congo/Zaire... Study Guide of Audio-Visual Field Recordings, 1966-1993*. Videotape, Rounder Records/Vestapol Productions 13017, MB95446G (video, 1995), GW13017 (DVD, 2003).
- (1999): *Africa and the Blues*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- (2010): *Theory of African Music, Vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press.
- León, A. (1964): *Música folklórica cubana*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Lonoh, M. (1969): *Essai de commentaire sur la musique congolaise moderne*. Kinshasa: Ministère de la Culture et des Arts.
- Lynn, M. (1984): "Commerce, Christianity and the origins of the 'Creoles' of Fernando Po", *Journal of African History*, 25: 257 – 278. <http://dx.doi.org/10.1017/S0021853700028164>
- Madrid, F. (1933): *La Guinea incógnita: vergüenza y escándalo colonial*. Madrid: Editorial España.
- Martin, J. (1985): "Krumen 'Down the Coast': Liberian Migrants on the West African Coast in the 19th and Early 20th Centuries", *The International Journal of African Historical Studies*, 18 (3): 401-423. <http://dx.doi.org/10.2307/218646>
- Matory, J. L. (2001). "El nuevo imperio Yoruba: Textos, migración y el auge transatlántico de la nación lucumí", en Hernández, R. y Coatsworth, J. Eds.: *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*. 167-188. Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello.
- (2009): "The Many Who Dance in Me: Afro-Atlantic Ontology and the Problem with 'Transnationalism'", en Hernández, A. Ed.: *Transnational Transcendence*. 231-262. CA: University of California Press.
- (2010): "Afro-Atlantic Culture: On the live dialogue between Africa and the Americas", en Appiah, K. A. y Gates, H. L. Eds.: *Encyclopedia of Africa*, 2: 49-61. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, I. (2005): "Cuban Abakuá Chants, Examining New Linguistic and Historical Evidence for the African Diaspora", *African Studies Review*, 48 (1): 23-58. <http://dx.doi.org/10.1353/arw.2005.0030>
- Montes Pizarro, E. (2010): "Influencias musicales alrededor de la diáspora africana: más allá de la metáfora de raíz", *Cuadernos de Investigación*, 14.
- Morós y Morellón, J. de (1844): *Memorias sobre las islas africanas de España. Fernando Póo y Annobón*. Madrid: Compañía tipográfica.
- Mukuna, K. wa (1973): "Trends of Nineteenth and Twentieth Century Music in the Congo-Zaire", *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im*, 19: 267-283.
- (1992): "Genesis of urban music in Zaire", *African Music*, 7 (2): 72-84.
- (1998): "Latin American Musical Influences in Zaire", en Stone, R. Ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1: Africa*. 383-388. New York: Garland.
- (2001): "Congo, Democratic Republic of the: III, 4, Popular Music", en Sadie, S. and Tyrrell, J. Eds.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 6*. 290-293. London: Macmillan.
- Ortiz, Fernando (1996 [1952]): *Los instrumentos de la música afrocubana*. Madrid: Editorial Música Mundana. [2 vols.].
- Palmié, S. (2006): "A View from Itia Ororó Kande", *Social Anthropology*, 14: 99-118. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1469-8676.2006.tb00026.x>
- Pepper, H. (1958): *Anthologie de la vie africaine. Congo-Gabon. (Booklet del álbum: 320 C 126/127/128)*. Paris: Disques Ducretet Thomson.
- Pujadas Tomás L. (1968): *La Iglesia en la Guinea Ecuatorial, Fernando Poo, Vol.1*. Madrid: Iris de Paz.
- Rankin, F. H. (1836): *The white man's grave; a visit to Sierra Leone, in 1834*. London: R. Bentley. [2 vols.].
- Ricketts, M. (1831): *Narrative of the ashantee war; with a view of the present state of the colony of Sierra Leone*. London: Simpkin and Marshall.
- Roberts J. S. (1998 [1972]): *Black music of two worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American traditions*. New York: Schirmer Books. [Second revised edition].

- Saavedra y Magdalena, D. (1910): *España en el África Occidental: Río de Oro y Guinea*. Madrid: Imprenta Artística Española.
- Sialo, J. M. C. M. F. (1954): "El archipiélago Mandji su capital Santa M^o de Corisco. Los bailes indígenas", en *La Guinea Española 1401*: 30-33. Santa Isabel (Fernando Poo).
- Sibthorpe, A. B. C. (1970 [1868]): *The History of Sierra Leone*. London: Routledge.
- Schler, L. (2002): "Looking through a Glass of Beer: Alcohol in the Cultural Spaces of Colonial Douala, 1910-1945", *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (2/3): 315-334. <http://dx.doi.org/10.2307/3097616>
- Schmidt, C. (1998): "Kru Mariners and Migrants of the West African Coast", en Stone, R. M. Ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol I. Africa*: 370-382. New York: Garland Publishing.
- Stewart, G. (2000): *Rumba on the River. A History of Popular Music of two Congos*. New York: Verso.
- Stewart, Ch. (2007). "Creolization. History, Ethnography, Theory", en Stewart, Ch. Ed.: *Creolization. History, Ethnography, Theory*: 1-25. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Stone, R. M. (2015): *Theory for Ethnomusicology*. New York: Routledge.
- Tchebwa, M. (1996): *Terre de la chanson. La musique zairoise hier et aujourd'hui*. Louvain la Neuve: Duculot Editions.
- Tracey, H. (1956): *Internacional Library of African Music*. Roodepoort, Transvaal. Disponible en web: <http://www.ru.ac.za/ilam/online searches/>
- Waterman, Ch. A. (1988): "Asiko, Sakara and Palmwine: Popular Music and Social Identity in Inter-War Lagos", *Urban Anthropology*, 17: 229-258.
- (1990): *Jujú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1998): "Yoruba Popular Music", en Stone, R. ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1: Africa*: 471-487. New York: Garland.
- Wheeler, J. S. (2005). "Rumba Lingala as Colonial Resistance", *Image and Narrative*, 10. Disponible en web: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/jessesambawheeler.htm>
- White, B. W. (2002): "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms", *Cahiers d'études africaines*. Disponible en web: <http://etudesaficaines.revues.org/161>
- Wyse, A. (1989): *The Krio of Sierra Leone: An Interpretative History*. London: Hurst and Company.

Breve CV de la autora

Isabela de Aranzadi es profesora de Etnomusicología (UAM). Doctora en Musicología por la UAM, Máster en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas (UAM), Licenciada en Sociología (UCM), Licenciada en Geografía e Historia (UCM), Título de Profesor de Conservatorio (Conservatorio Teresa Berganza de Madrid), Jefe del Departamento de Música en el Instituto Rosa Chacel. Investiga sobre las músicas africanas con trabajo de campo en Guinea Ecuatorial, Sierra Leona, Ghana y Cuba y diversas publicaciones. Coordina el programa BBC-Radio 3- World Routes, para Guinea Ecuatorial.