

Vestido, identidad y folklore.
La invención de un *vestido nacional*
de Guinea Ecuatorial

Dress, Identity and Folklore.
The Invention of an Equatorial Guinean
National Costume

Alba Valenciano-Mañé

Institució Milà i Fontanals. CSIC. Barcelona

RESUMEN

Situando el vestido como práctica corporal en el centro de la reflexión, el artículo efectúa un recorrido etnográfico por el proceso de creación de un *vestido nacional* de Guinea Ecuatorial. Se presentará la importancia de la ecuación personal de sus impulsores, los motivos de su fracaso y las recientes tentativas de (re)producción de discursos identitarios en los actuales *fashion shows* de Malabo. De este modo, se pretende demostrar el potencial del vestido como herramienta de control social, resistencia y (re)creación identitaria.

Palabras clave: Cuerpo, Indumentaria, Tradición, Control social, África.

SUMMARY

Focussing on clothing viewed as a body practice, this paper attempts to provide an ethnographic overview through the examination of the creation of the national dress of Equatorial Guinea. With a discussion of the importance of the personal motivation of its promoters, the reasons for its alleged failure and the recent attempts in current fashion shows in Malabo to (re)produce identity discourses, this paper also seeks to demonstrate the capacity of dress as a tool for social control, resistance and identity (re)creation.

Keywords: Body, Dress, Tradition, Social Control, Africa.

INTRODUCCIÓN¹

En el mes de enero de 1993, un grupo de mujeres guineanas uniformadas, entre las cuales se hallaba la primera dama de la nación, repartieron juguetes entre los niños del Hospital General de Malabo. El vestido que llevaban consistía en una túnica entallada de tejido de algodón estampado con alusiones simbólicas relativas al país y a la que se le habían añadido diversos ornamentos de rafia. Era la primera vez, y de hecho fue la única, que un *vestido nacional* de Guinea Ecuatorial se utilizaba en un acto público y dentro del país. La difusión del uso de aquel nuevo traje fue extremadamente limitada y, para actos similares, se procedió muy pronto a su sustitución por la indumentaria de propaganda del partido político en el poder (PDGE). Recientemente, se han multiplicado los eventos organizados por instituciones afines al régimen de Obiang que tienen como centro de su interés la promoción de la «moda guineana». La *International Malabo Fashion Week* se ha convertido en uno de los eventos anuales más destacados, o por lo menos más publicitados, de la vida cultural del país. En este artículo efectuaré un recorrido por las distintas tentativas de crear una indumentaria nacional que se han producido en Guinea en los últimos veinte años, desde aquel primer intento de crear un *vestido nacional* y los usos de indumentaria de partido, hasta los actuales eventos para promocionar la moda guineana.

En el plano teórico-metodológico trato, entonces, de aplicar algunas de las reflexiones que, desde el ámbito de las ciencias sociales, han conceptualizado la presentación social del cuerpo como elemento central del análisis antropológico. En este sentido, considerando el vestido como un elemento crucial en esta presentación al encontrarse entre el cuerpo individual y los cuerpos sociales, entenderé el proceso de creación de un *vestido nacional* guineano como una forma relevante de performar identidades. Identidades que, en el caso de Guinea Ecuatorial, están en continua reformulación y construcción, dado que se construyen en perpetua tensión entre lo colonial, lo étnico, lo nacional y lo supranacional. Al mismo tiempo, son identidades que, mediante un proceso de folklorización, se vacían de contenido étnico y se banalizan. Veremos cómo el *vestido nacional guineano* reifica

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cuerpo y procesos de modernización en África. El caso de Guinea Ecuatorial*, Plan Nacional de I+D+I CSO2011-23718 y no hubiera sido posible sin la colaboración estrecha de los informadores de Guinea Ecuatorial. Agradezco especialmente a Agustina Alimama, Trinidad Morgades, Crispín Obama y Lucía Mbá por la ayuda que me han ofrecido. Los comentarios de Josep Martí y de Laura Porzio han sido igualmente imprescindibles para dar forma al texto.

una forma de entender la identidad guineana que se corresponde tan solo con los intereses de un grupo determinado y no representa por tanto a una mayoría de la población.

EL VESTIDO COMO PUNTO DE PARTIDA: EN BUSCA DE UNA METODOLOGÍA

El vestido ha sido objeto de diversos estudios desde las ciencias sociales que lo han considerado como un elemento significante. Un elemento accesorio a la semiótica corporal, a través del cual se pueden expresar distintas situaciones y características del individuo, como la clase ocupacional, el grupo de edad, la sexualidad, etc. (Squicciarino 1990). Para M. Sahllins (1997), que analiza el sistema de vestimenta norteamericano, la indumentaria equivale a un sistema de categorías culturales y relaciones entre ellas. La ropa actúa como un sistema sintáctico que contiene diversos niveles de producción de significados que se pueden construir mediante la combinación de elementos y por oposición a otras indumentarias completas. Además, para R. Barthes (2003) hay dos maneras de concebir el significado social de la vestimenta: el hacer y el ser, la acción y la identidad. Por lo tanto, nosotros mismos otorgamos un margen limitado al uso de la indumentaria, que viene dado por adscripciones identitarias y por contextos de uso. En este artículo pretendo ir un poco más allá de la consideración del vestido como elemento significante y recojo las propuestas metodológicas de la antropología del cuerpo, considerando la indumentaria no sólo como un lienzo donde se inscribe el orden social (Corrigan 2008), sino como práctica corporal (Entwistle 2002).

La antropología ha establecido tres dimensiones de análisis del cuerpo: el cuerpo individual, el cuerpo social (Douglas 1982) y el cuerpo político (Scheper-Huges y Lock 1987). El vestido, como parte fundamental en la forma en que los cuerpos son presentados y representados socialmente, opera en estos tres niveles: a) expresa identidades y voluntades individuales; b) utiliza códigos compartidos socialmente; c) puede operar como herramienta de inclusión o exclusión de valores y proyectos político-ideológicos (Hansen 2004). Es precisamente en la dimensión política del cuerpo donde se han centrado varios trabajos sobre el vestido en África (Hendrickson 1996). Partiendo del concepto foucaultiano de *biopoder* se ha analizado cómo el control sobre el cuerpo a través de la apariencia es una de las formas más eficaces de dominio social. En el caso que nos ocupa, veremos cómo el vestido, efectivamente, actúa como herramienta de control social y cómo, él mismo, constituye el aparejo elegido para la creación y recrea-

ción de una identidad nacional de Guinea Ecuatorial válida, únicamente para un limitado colectivo.

¿UN VESTIDO PARA UNA IDENTIDAD NACIONAL?

Resulta complejo hablar de una única identidad nacional de Guinea Ecuatorial. Al igual que en la mayoría de los países africanos, en Guinea Ecuatorial conviven diversos grupos culturales con sus propias organizaciones y concepciones identitarias de carácter étnico. La isla de Bioko ha constituido un polo de atracción migratoria desde principios del siglo XIX, período en que tanto europeos (portugueses, ingleses y españoles) como africanos (sierraleoneses y esclavos de procedencia diversa) se sumaron a la población bubi de la zona de Clarence City o Santa Isabel, la actual Malabo (García-Cantús 2008). Diversas oleadas migratorias, entre las que destacan las recientes llegadas de migrantes derivadas de la explotación de los recursos petrolíferos, han acabado dibujando una Malabo multicultural. Sin embargo, la gestión de este multiculturalismo de antiguas raíces no ha quedado exenta del establecimiento de jerarquías y discriminaciones (Aixelà 2010). Por otra parte, en la región continental, una mayoría fang originaria de la zona interior del país ha convivido con los grupos ndowé y bisió de la costa durante siglos. A esta población, tras el relativamente reciente proceso de urbanización, se ha sumado la inmigración procedente de países limítrofes como Camerún y Gabón, pero también de países más lejanos como Benín, Nigeria o Burkina Faso. La llegada a las ciudades guineanas tanto de población de origen rural como de otros confines africanos y no africanos ha sido promovida por la ilusión del aumento de las posibilidades de enriquecimiento, resultado de los ingresos del petróleo. Sin embargo, la mayoría de la población sigue viviendo en condiciones extremadamente precarias. Las construcciones de las nuevas viviendas se realizan de manera deficiente y desordenada y, muchas veces, se mantienen espacios de referencia en los que se perpetúan los círculos de convivencia de los lugares de origen. Los emigrantes procedentes de un mismo pueblo sitúan sus casas alrededor del mismo patio, manteniendo así la relación entre espacio y vínculos étnicos y de parentesco.

El sistema de la Guinea del petróleo está basado en una economía *off-shore*, por lo que los beneficios de la explotación de los yacimientos se concentran en un sector muy reducido de la sociedad guineana y las inversiones del capital que genera se reducen a la construcción de escasas infraestructuras (Roitman y Rosso 2001; Campos 2011). El crudo se extrae en las plataformas petroleras marítimas y se exporta directamente, sin que

implique la creación de una industria, ni siquiera subsidiaria. Al proceso de urbanización del país se ha unido la creación de nuevos mercados (espacios físicos de intercambio) como SEMU y Fiston, en Malabo, y Bikuí e Ikunde en Bata, donde cada vez más, se venden productos íntegramente importados de Camerún, Nigeria, España, etc., trasladando la externalización de la economía a todos los niveles. A la extraversion de la economía guineana del petróleo, dado que se encuentran en el mar las principales áreas productivas del país y por tanto difícilmente se aprecian sus beneficios en tierra firme (Campos 2011), se añade el hecho de que los recursos se gestionan y reparten a partir de una misma familia. Tras la independencia de Guinea Ecuatorial en 1968, el poder ha sido monopolizado por la familia Nguema con origen en el distrito de Wele-Nzás. Fue el dictador Macías Nguema el que sustituyó la élite política del país por miembros de su familia. De la misma manera, los cambios en el poder también se explican por las pugnas intrafamiliares. Fue el sobrino de Macías, Teodoro Obiang Nguema, quien dio el golpe de estado en 1979 y, es el hijo de Obiang, Teodoro Nguema Obiang (Teodorín) quien se espera que asuma el poder después de su padre, con el apoyo de la familia de la madre (Constancia Mangué, la primera esposa del dictador). El nepotismo y el clientelismo son los criterios de selección, tanto de los funcionarios de menos rango, como de los altos cargos políticos. Por otra parte, la capacidad de ejercicio del poder no depende del cargo administrativo o político que se ostente, sino de la proximidad al clan Esangui (Okenve 2009)².

Este marco establece, inevitablemente, una asociación directa del Estado con una única familia y, por extensión con un único grupo étnico. El predominio del grupo fang en los espacios de poder ha sido constante desde la independencia del país en 1968. A la violencia simbólica que supone el control del poder por parte del grupo étnico-cultural mayoritario se añade la represión física que han sufrido grupos minoritarios con especial virulencia en el caso de los bubí, los habitantes originarios de la isla de Bioko (Shaxson 2008: 123-124). La inmensa mayoría de cargos políticos, administrativos e incluso empresariales, están ocupados por personas de etnia fang. De la misma manera, las personas de procedencia étnica distinta no pueden llegar a ciertos puestos de trabajo si no cuentan con una red de con-

² Para Ricardo Soares de Oliveira el sistema político-económico Guinea Ecuatorial responde al modelo que define para los estados petroleros del Golfo de Guinea: la *cleptocracia* [*kleptocracy*] (2007: 138-140). La élite política de Guinea Ecuatorial (el clan Esangui) no tiene ninguna intención de crear o fortalecer el estado-nación. Para Oliveira sus objetivos son profundamente desideologizados, consistiendo en la simple lucha por el botín (157).

tactos suficiente. El Partido Democrático de Guinea Ecuatorial se ha convertido en un instrumento de movilización y de control de la lealtad al régimen, así, es bien conocida la necesidad de poseer el carné del partido para conseguir, por ejemplo, un puesto de trabajo aunque sea en una empresa privada (Okenve 2009). Este sistema, junto a otras cuestiones históricas, impide la posibilidad de que, en Guinea Ecuatorial exista una sociedad civil que se identifique con un estado-nación y que construya y reproduzca una única identidad nacional.

El caso del que aquí me ocupo, el *vestido nacional* guineano, constituye una excepción dentro de este panorama, puesto que se trata de una iniciativa aislada para la construcción de una *guineanidad*. Por lo tanto, pretendo contextualizarla y vincularla al sector de la población guineana que lo impulsó. La invención del *vestido nacional* de Guinea Ecuatorial se puede equiparar a procesos de invención de la tradición como la creación del *kilt* escocés, descrito por Trevor-Ropper (1983), que se produce en un determinado contexto y que tiene unos protagonistas también muy particulares. No obstante, a diferencia del *kilt*, el *vestido nacional* guineano no ha conseguido trascender para representar una identidad común para los distintos grupos culturales que conforman el país. Representa los intereses de un grupo reducido de personas que poseen una experiencia similar y, por lo tanto, comparten en cierto modo una forma de entender la *guineanidad* y su proyección hacia el futuro. Así pues esta forma de identificarse no es compartida por el resto de la población, al igual que los mecanismos de representación y de creación de significado utilizados.

Hobsbawm (1983) define la «tradición inventada» como un agregado de prácticas gobernadas por un conjunto de normas rituales o simbólicas de las que se derivan formas de actuar que se repiten y, por tanto, establecen una ilusión de continuidad en el tiempo. Esta ilusión de continuidad en el tiempo resulta especialmente complicada en el caso del *vestido nacional guineano*, puesto que ningún pueblo de Guinea Ecuatorial posee una tradición textil con un largo recorrido histórico como las que podemos encontrar en otros contextos culturales, por ejemplo, de África occidental. Este hecho dificulta que una mayoría de la población se identifique con un vestido, sobre todo si la retórica que explica su significado cultural está ligada a una idea de continuidad en el tiempo o de tradición.

En las etnografías clásicas y las crónicas de finales del siglo XIX e inicios del XX se describen las prácticas indumentarias de la zona y se constata que ninguno de los pueblos de Guinea Ecuatorial cubría el cuerpo con textiles, o con lo que generalmente se considera vestido. La única parte que quedaba completamente cubierta era la zona púbica, siendo manufactura-

da su cobertura con fibras vegetales. Entre los fang³, por ejemplo (Tessman 2003 [1913]; Alexandre y Binet 1958; Labourthe-Tolra 1985), la indumentaria femenina y la masculina eran distintas, tanto por lo que se refiere a la forma como a sus materiales. El traje femenino estaba constituido por dos partes o faldones: una delantera y otra posterior. El primer faldón lo constituía una hoja fina y seca, generalmente de platanero, que se situaba entre las piernas cubriendo el pubis, doblada y atada a la cintura con un cinturón de médula. El faldón posterior, en cambio, estaba formado por un voluminoso conjunto de piezas de corteza o de rafia sujetadas por un extremo, haciendo el efecto de una «cola de caballo». Para ir a los huertos se substituía esta indumentaria por el traje de trabajo, confeccionado en este caso con hojas tiernas y maleables que también se ataban en el cinturón. Las fibras se podían decorar con tintes vegetales, de manera que podían tener diferentes tonalidades. Tanto en la indumentaria masculina como en la femenina, a las fibras vegetales se podían añadir pieles de animales, como el mono o el gato salvaje, consideradas un símbolo de prestigio. El resto del cuerpo se mantenía descubierto, pero generosamente decorado con tatuajes, escarificaciones, peinados y abalorios.

Con el establecimiento de las primeras factorías comerciales europeas en las costas guineanas, se introdujeron rápidamente los tejidos occidentales. No obstante, estos se utilizaban de la misma manera que las fibras ve-



FIGURA 1.—Incorporación de textiles importados en la indumentaria tradicional fang (inicios del siglo XX). Fotografía del Archivo Claretiano de Vic.

³ El resto de grupos culturales utilizaban una indumentaria parecida, por lo menos en lo que se refiere a los materiales empleados. En las islas de Bioko y Corisco, la llegada de tejidos europeos es mucho más antigua, motivo por el que se abandonan más temprano las indumentarias confeccionadas con técnicas tradicionales.

getales. En el caso masculino se ataba una pieza de ropa al cinturón de fibras, de la misma forma que se hacía con la corteza; en el caso femenino, se empezaron a utilizar tejidos europeos atados en la cintura o reposados en las caderas (fig. 1).

En la descripción de la indumentaria bubi que Günter Tessman (2009 [1923]) realiza durante los años veinte del siglo pasado, se documenta la incorporación de numerosos elementos occidentales como tejidos, sombreros y abalorios a los antiguos repertorios. Una de las características más relevantes de la presentación social del cuerpo bubi eran las escarificaciones faciales. Tanto hombres como mujeres podían ostentar cicatrices lineales alrededor de las mejillas, algunas de ellas extremadamente elaboradas. La llegada de mercancías occidentales a la isla de Bioko se produce de manera mucho más temprana que en el territorio continental. Así mismo, el consumo de tejidos y diseños ingleses constituyó un elemento fundamental de distinción entre la población autóctona de la isla de Bioko y la población criolla de Malabo (Okenve 2010).

El cuerpo «desnudo» de los guineanos fue uno de los objetivos principales de la acción misional que no se generalizaría hasta finales del siglo XIX⁴. La desnudez se consideraba una muestra de salvajismo, mientras que el vestido suponía un bien y una práctica civilizadora, evidenciaba la superioridad Europea y se entendía como un hecho esencial que definía el individuo: «las gentes eran todavía muy salvajes, según lo demuestra el hecho de que la mayoría de ellos fuesen todavía desnudos» (anónimo, citado en Nerín 1998: 99). Habituar a los guineanos a vestirse suponía preservarlos de la «inmoralidad», al mismo tiempo que iniciarlos al consumo y, por lo tanto, al trabajo asalariado imprescindible para el éxito en el desarrollo de la empresa colonial.

La práctica de vestir, cubrir el cuerpo con tejidos occidentales, se generalizó bien entrado el siglo XX. En 1950 la indumentaria tradicional ya había desaparecido por completo (Okenve 2010). Los productos utilizados para cubrir el cuerpo eran importados y, por lo tanto, aparentemente no constituían continuidad alguna con las prácticas anteriores a la colonización. El tipo de vestido que se ha utilizado en Guinea Ecuatorial siem-

⁴ Desde mediados del siglo XIX se realizaron diversas tentativas para consolidar la presencia misionera en territorios del Muni y Fernando Poo. En 1845 se estableció una misión de sacerdotes regulares que fracasó y tuvieron que abandonar la zona en 1856. El segundo intento fue el de los jesuitas que se instalaron en 1858, aunque solo permanecieron quince años. Finalmente, los claretianos monopolizaron la presencia misionera hasta el segundo tercio del siglo XX (Creus 1994).

pre ha sido de estilo occidental (con obvios matices) debido a que, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros contextos africanos, no se ha producido una adaptación de la indumentaria tradicional a nuevas técnicas y mercancías, sino que se ha substituido completamente la anterior forma de presentar el cuerpo.

A partir de la apertura de las fronteras comerciales que tuvo lugar después del golpe de Estado de Obiang, en 1979, se ha producido la llegada de nuevas mercancías asociadas a la presentación social del cuerpo. Mercancías como los tejidos y vestidos que conforman la llamada «moda africana» han generado nuevas prácticas y significados que aluden a cuestiones de carácter identitario. En los últimos años se ha producido una suerte de dualismo entre las dos grandes categorías de vestido que se utilizan en Guinea Ecuatorial. Por un lado se encuentra la mencionada indumentaria confeccionada con tejidos de algodón estampado con la técnica del *wax* y sus distintos derivados, conocida como *moda africana*; mientras que por el otro, hallamos la indumentaria occidental importada y que conforma la llamada *moda europea*. El uso de una u otra categoría no es excluyente y se gestiona en función del contexto y preferencias personales de cada individuo.

VALORES, HERENCIAS Y FOLKLORE: EL PROCESO DE INVENCIÓN DEL *VESTIDO NACIONAL* GUINEANO NARRADO POR SUS PROTAGONISTAS

Tras varias estancias de trabajo de campo en Guinea Ecuatorial, centradas en el estudio de la presentación social del cuerpo, en 2009 oí mencionar por primera vez la existencia de un *vestido nacional* en una reunión con Anacleto Oló Mibuy, quien posteriormente llegaría a ser consejero de la presidencia en materia de cultura. Conversando sobre mi investigación doctoral que tiene que ver con el consumo de bienes relacionados con la presentación social del cuerpo, me comentó que, hacía un poco más de una década, el CICTE (Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas), institución que depende del Ministerio de Cultura, había impulsado una investigación para la creación de un vestido «genuinamente guineano». Llevaba bastante tiempo haciendo trabajo de campo en Guinea Ecuatorial pero nunca me había percatado de la existencia de un *vestido nacional*. De hecho, en las festividades propias de cada grupo cultural se utiliza una indumentaria específica y diferenciada para cada manifestación folklórica. Por otro lado, en las celebraciones populares como las bodas, bautizos y comuniones se utiliza un «uniforme» confeccionado con tejidos categorizados

como «africanos» (*wax*⁵ y *popó*⁶). Estos vestidos, sin embargo, no se consideran trajes folklóricos o tradicionales. Si bien el estampado es compartido por los miembros e invitados de cada familia, los diseños elegidos para confeccionar los trajes responden a las preferencias personales y a las tendencias y estilos que están *de moda* en cada momento (fig. 2).

En las celebraciones de Estado y reuniones del partido se utiliza el mismo tipo de uniforme, pero esta vez con estampados especiales que incluyen imágenes del presidente, el emblema del partido y/o la bandera nacio-

⁵ *Wax* es el nombre que reciben los tejidos de origen holandés y manchesteriano. Constituye la industrialización del *batik* manufacturado artesanalmente en el sur-este asiático. La versión industrial de estos tejidos estampados a mano, supone la utilización de tampones de cera que distribuyen los tintes de manera ligeramente irregular sobre telas de algodón. Este tipo de textiles estampados constituyeron uno de los productos más preciados en el ámbito comercial colonial, hasta el punto de que las industrias metropolitanas enfocaron su producción al ámbito africano. La posterior «africanización» de la producción de *wax* y sus derivados ha permitido la elaboración de estampados y vestidos con diseños personalizados en toda África central y del oeste. La fabricación local de *fancy* (tejidos de algodón con estampados llamativos mediante cilindros de cobre) no solo ha supuesto cambios técnicos y estéticos, sino que también ha generado el surgimiento de nuevas prácticas indumentarias. La adaptación de las tradiciones textiles locales a los nuevos tejidos y técnicas industriales se ha convertido en otro campo de estudio (Renne 1996; Rabine 2002). Los vestidos confeccionados con estos tejidos constituyen la llamada «moda africana» que se confecciona en los pequeños talleres de producción informal y se caracteriza por la manufactura de vestidos a medida con máquinas de coser manuales o eléctricas. Tanto los diseños como el tipo de producción se han extendido por todo el continente africano. Algunos autores han relacionado la expansión de esta «moda africana» con dos fenómenos fundamentales; por un lado la confluencia de deseos políticos, creativos y estéticos; y por el otro, la devastación económica del continente. Los estilos africanos o de inspiración africana cuestionan los análisis dicotómicos convencionales: tradicional/moderno, africano/occidental, local/global. Rovine (2004), en su descripción del panorama de la moda africana en los mercados internacionales, pone de relieve la presencia paralela de dos conceptos clave en las creaciones de los diseñadores: tradición y modernidad. De los diseños africanos se espera que sus creaciones puedan ser identificadas como africanas, de manera que se ven obligados a innovar, experimentando con los diseños tradicionales que se relacionan, habitualmente, con los tópicos de la africanidad.

⁶ *Popó* es el nombre que recibe, en Guinea Ecuatorial, tanto el tejido de algodón estampado como el vestido que ha sido confeccionado con él. El *popó* se diferencia del *wax* por ser de menor calidad y de precios más asequibles. Desde un punto de vista estético, los colores de las impresiones de *popó* son considerablemente más llamativos que los de los estampados de *wax*. Las telas estampadas para ocasiones especiales suelen encargarse a las factorías textiles del vecino Camerún y, por lo tanto, también entran en la categoría de *popó*, puesto que no se fabrica *wax* en ninguno de los países limítrofes.



FIGURA 2.—Imagen correspondiente a la celebración del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo de 2010). El hombre de la parte derecha de la imagen viste un *popó* de partido, mientras que el resto de mujeres utilizan el uniforme de la mujer. Fotografía de Francesca Bayre.

nal. La asociación Estado-Partido-Obiang se hace vestido, siendo implícita la obligatoriedad de su uso en determinadas ocasiones para mostrar su adhesión al régimen. Me sorprendió, entonces que el CICTE, institución que depende directamente del gobierno, hubiera promovido la creación de un *vestido nacional* con la intención de utilizarlo tanto a nivel popular como oficial y que, además, pretendiera identificar con él a todos los grupos culturales y ciudadanos de Guinea Ecuatorial.

Crispín Obama, vicepresidente del CICTE en el momento en el que le realicé la entrevista (abril de 2010), es una de las personas que —junto con el que fue Ministro de Cultura (y escritor) Juan Balboa Boneke— estuvo directamente implicado en el proceso de creación del *vestido nacional*. La participación del Consejo se concretó en la realización de un estudio⁷ sobre «la evolución de la moda en Guinea» y sobre las piezas de indumentaria que se mantenían a lo largo de la historia. A partir de dicho estudio de

⁷ Lamentablemente no se facilitó acceso al mismo. La información que aquí expongo procede de las diversas entrevistas realizadas. Sin embargo, de las entrevistas se deriva la percepción de que el estudio pretendió ser «exhaustivo y profundo».



FIGURA 3.—Imágenes del desfile de modelos sobre la evolución de la indumentaria en Guinea Ecuatorial celebrado en el Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo a inicios de los años noventa (imágenes cedidas por Lucía Mbá Mayé).

la evolución, permanencias y elementos de indumentaria compartidos por todos los grupos culturales de Guinea Ecuatorial, se creó un solo vestido. El proceso de creación de este único vestido fue liderado por la modista Agustina Alimama que efectuó la parte más relevante de la investigación, mientras que los dibujos los elaboró Esteban Bualo Bokamba. Bualo Bokamba y otras modistas como Lucía Mbá Maye —entonces profesora de la Escuela-Hogar de la Sección Femenina⁸ precedente del actual Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer— participaron en el diseño y confección de los primeros prototipos (fig. 3).

⁸ Nótese que la organización de carácter franquista encontró continuidad en Guinea. El dictador Macías Nguema conservó la institución después de la independencia. Conservó incluso su denominación y su estructura organizativa. Teodoro Obiang sustituyó la Sección Femenina por el Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer. Habiendo cambiado el estatuto jurídico de la institución, la forma de acceso de sus miembros, las actividades y los objetivos son los mismos que los de su institución predecesora. Una vez más, se hace evidente una de las características principales del régimen de Teodoro Obiang Nguema, la difusa frontera que separa la estructura organizativa del Partido (PDGE) y el Estado.

Agustina Alimama, que desde 2006 reside en Barcelona, a inicios de los años noventa ostentaba el cargo de delegada regional del Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer, hecho que, tal como contó en una de las entrevistas realizadas en su domicilio de Barcelona en el mes de abril del año 2010,

me permitió la posibilidad de viajar por todo el mundo y como representante del Ministerio. En las reuniones internacionales de la CEMAC [Comunidad Económica y Monetaria de África Central] me apercibí de la falta de un *vestido nacional* de Guinea Ecuatorial. Las representantes de los otros países africanos tenían sus propios trajes típicos, cada uno con sus características [...] Las representantes guineanas se veían obligadas a utilizar el simple *kabá ngondo*⁹.

La necesidad de *inventarse* un *vestido nacional* surge de la voluntad de proyectar una *guineanidad* hacia el exterior. Es relevante constatar que, después del golpe de Estado de Obiang, el régimen realizó un esfuerzo importante de proyección internacional. El sistema autárquico de la dictadura macista había dejado al país enormemente empobrecido, la estrategia de Obiang fue adherirse a los Planes de Ajuste Estructural y beneficiarse de la cooperación oficial. Limpiar la imagen exterior del régimen fue un elemento importante en la agenda política hasta el descubrimiento, a mediados de los noventa, de los primeros yacimientos de crudo (Abaga 1997).

A pesar de la implicación del CICTE y del Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer en el apoyo institucional del proyecto, la financiación de la investigación y la producción de la primera remesa de vestidos tuvieron carácter privado. Agustina Alimama autofinanció la investigación para la que recibió la ayuda del resto de personas implicadas en el proyecto. La producción final del vestido fue llevada a cabo por una cooperativa de mujeres emprendedoras, COOPCREME (Cooperativa de Ahorro y Crédito de Mujeres Empresarias), que se encargó de la confección y distribución del vestido.

La cooperativa COOPCREME fue fundada a inicios de los años noventa con capital procedente de ONGs, principalmente norteamericanas. Las fundadoras, un grupo de mujeres residentes en Malabo, muy bien relacionadas con el poder e incluso alguna de ellas con cargos políticos relevantes,

⁹ El *kabá ngondo* es un tipo de vestido sencillo, ancho y con pocas variedades de estilo. Se confecciona con tejido de algodón de estampado «africano». En los mercados de Malabo y Bata se pueden encontrar *kabás* confeccionados en Camerún con tejido de imitación al *wax* (*popó* o *fancy*) a precios relativamente económicos. Por ello, a menudo, el *kabá* es utilizado como ropa de trabajo o bien de uso diario. No obstante, la calidad de la tela y de los acabados de la confección pueden convertir un sencillo *kabá* en un vestido de ceremonia.

procedían de grupos culturales diversos (fang, ndowé, fernandinas) y poseían una historia de vida con numerosos episodios en común. La mayoría de ellas había nacido en Santa Isabel (la Malabo colonial), habían crecido y recibido la educación del *Hogar de Niñas* que la Sección Femenina de la Falange Española tenía en esta ciudad. Muchas estudiaron en España *a posteriori*, donde permanecieron durante la dictadura de Macías Nguema. Tras el golpe de Estado de Teodoro Obiang, retornaron a su país de origen y formaron parte de la élite emergente del nuevo régimen.

Esta cooperativa, presidida por Trinidad Morgades (vicerrectora de la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial 2005-2010), pretendía operar como banca de créditos para los pequeños negocios de las socias, pero también como asociación cultural y de beneficencia. Organizaba actividades en los barrios más empobrecidos de la ciudad y daba cobertura social en los ámbitos a los que el Ayuntamiento no podía llegar. Como afirmó una de las fundadoras de COOPCREME, en una de las entrevistas que pude realizar:

Hacíamos cosas tan básicas como pintar pasos de cebra en la salida de los colegios o reparto de juguetes en hospitales. También tuvimos una guardería.

Las actividades de carácter asistencial que organizaba la cooperativa estaban siempre enfocadas a mujeres y niños, y evocaban una moral muy marcada que, a menudo, tomaba como modelo las acciones promovidas por la Sección Femenina de la Falange Española, en la que todas las socias habían participado en mayor o menor grado durante su juventud. En todas las conversaciones que pude mantener con estas mujeres siempre aparecía Doña Pilar Primo de Rivera como un referente para el asociacionismo femenino. De hecho, el modelo de educación de la Sección Femenina es considerado por estas mujeres como un modelo válido a seguir en el contexto guineano actual. Para Trinidad Morgades:

España nos colonizó, pero también nos dio muchas cosas buenas de las que no debemos olvidarnos, como son valores y educación que hoy, todavía, los consideramos buenos pero, desgraciadamente los estamos perdiendo.

Y en otra de las entrevistas que pude realizar en Malabo afirmó:

Tanto en España como en Guinea, se debería volver a implantar el servicio militar. En la escuela se enseña a leer y a escribir pero debemos enseñar valores a nuestros niños si queremos poner fin al desorden actual en el que se sumergen estos dos países.

En una entrevista publicada en el periódico *El País* el mes de marzo de 2007 y realizada en uno de los múltiples viajes que Trinidad Morgades ha

hecho a Madrid, reivindica la necesidad de contar con residencias para que los alumnos sigan educándose al margen de la formación académica, hecho que considera imprescindible de cara a la creación de un proyecto nacional: «El país ha pasado por un diluvio y ahora estamos empezando. Hacemos todo lo posible para continuar lo que se empezó hace tiempo».

En esta misma entrevista, Trinidad asume discursos propios de la visión de la mujer en la España de los años 60 como:

Educar a un niño es educar a una persona; educar a una niña es educar a una familia. [...] Que se eduquen en valores, no nos basta con que tengan una carrera [...] Para solucionar la educación en África, no hace falta inventar la pólvora, hay que observar las experiencias que fueron bien. No hay nada nuevo, la historia sigue procesos paralelos, seguimos creyendo en los valores que nos dio España, pero no hay que descuidarse (*El País* 2007).

Trinidad Morgades no es la única que reivindica la herencia hispana de Guinea Ecuatorial y que considera los valores inculcados durante la época colonial como enormemente positivos. De hecho, todos los intelectuales implicados en el proceso de invención del *vestido nacional* se posicionan claramente en una actitud pro-española. En la producción literaria de Juan Balboa Boneke, Esteban Bualo Bokamba y Anacleto Oló Mibuy se observa esta visión nostálgica de la Guinea colonial y la reivindicación del vínculo con la ex-metrópoli¹⁰; discurso que se reproduce en su visión de una *guineanidad* que tiene como elementos fundamentales de su herencia histórica la *bantuidad* y la hispanidad. La *bantuidad* une a todos los grupos étnico-culturales del país, mientras que la condición de postcolonia española le diferencia de los países vecinos que comparten la misma herencia bantú siendo sin embargo excolonias francesas.

El *vestido nacional* se exhibió de forma colectiva por primera y única vez en Guinea Ecuatorial en enero de 1993 con motivo del reparto de juguetes, organizado por COOPCREME, entre los niños y niñas del hospital de Malabo¹¹. En esta actividad de beneficencia participaron todos los impulsores del proyecto junto a Constanca Mangue (primera esposa del presidente) que, como el resto de participantes en el evento, también utilizó el nuevo vestido. La posterior difusión del traje, sobre todo de la tela elegida para su confección, fue bastante relevante e intensiva. El CICTE

¹⁰ Léanse en este sentido por ejemplo los poemas de Anacleto Oló, Juan Balboa o Bualo Bokamba en Ndongo-Bydiogo y Ngong (2000), así como los numerosos artículos de Trinidad Morgades en *La Gaceta* de Guinea Ecuatorial.

¹¹ Algunas de las mujeres que participaron en este acto han exhibido posteriormente el vestido y también utilizaron la tela para confeccionarse trajes para el uso diario.

imprimió diversos carteles con la fotografía del diseño del estampado del tejido de algodón con dibujos de Bualo Bocamba. Se organizaron distintos desfiles en el Centro Cultural Hispano-Guineano, en los que se mostraba, no sólo el *vestido nacional*, sino diseños de vestidos *prêt-à-porter* confeccionados con la tela estampada que conforma la base del vestido. Por otro lado, fue uno de los elementos elegidos para representar a Guinea Ecuatorial en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 y, de hecho, las diferentes asociaciones de emigrantes guineanos en España organizaron presentaciones y desfiles en Barcelona, Madrid, Valencia y Bilbao.

La presentación de Barcelona se organizó conjuntamente por la asociación de inmigrantes ndowé de Cataluña (Rhombé) y la asociación de inmigrantes fang (Bia Fang). La exposición consistió en un desfile de modelos que representaban la evolución de la indumentaria en Guinea y, por lo tanto, trataba de exponer las investigaciones del CICTE. La síntesis final de esta evolución, el *Vestido nacional*, estaba formado por diversos elementos: sobre una túnica entallada de tejidos de algodón estampado, se sujetaban diferentes ornamentos de rafia.

«CINCO ETNIAS, UN POPÓ»: LA ICONOGRAFÍA DE UN TEJIDO NACIONAL

Tanto Agustina Alimama y Lucía Mbá Mayé, como Trinidad Morgades diferencian dos elementos fundamentales en el *Vestido nacional*: la túnica entallada, base confeccionada con un tejido «africano» o *popó*, de estampado especial; y los ornamentos de rafia. En este apartado trato de describir la iconografía del vestido a través de las descripciones de sus inventoras. Destacaré, especialmente, los elementos que Agustina Alimama considera relevantes.

La base del vestido, una túnica entallada confeccionada con tejido estampado, representa la indumentaria de los fernandinos, los criollos, que fueron, según el estudio elaborado por el CICTE, el primer grupo de Guinea Ecuatorial en adoptar los tejidos y la indumentaria occidentales. El corte de los vestidos, tanto masculinos (*sabariana* y pantalones) como femeninos, es de estilo occidental con algunas variaciones, como el hecho de que la camisa masculina no tiene cuello ni puños y no se ajusta al cuerpo, sino que es ancha como si de una túnica corta se tratara. En el caso femenino, la túnica es entallada y recuerda ciertamente a los vestidos utilizados por las mujeres colonas y guineanas a inicios del siglo XX. Sin embargo, lo que aquí varía es la longitud, puesto que el corte es más corto, lo que lo diferencia, también, de los trajes de la llamada «moda africana» que hoy en día se consumen en Guinea Ecuatorial así como en la mayoría de los países de África central y del oeste.

El *vestido nacional* no se fabricó con un tejido cualquiera. Es más, la tela con la que se confeccionó la base del vestido es extremadamente relevante, hasta el punto que es este tejido el que da nombre al vestido: el *Popó guineano*. *Popó* es la denominación que, en Guinea Ecuatorial, reciben las piezas de seis metros de algodón estampado con técnicas industriales derivadas del *wax*, también conocido con el nombre de *fancy*. Este tipo de tejidos de estampados con colores llamativos irrumpió en Guinea Ecuatorial a partir de los años noventa y constituye el elemento más característico del fenómeno transnacional de la «moda africana». De hecho, el *popó guineano* puede ser utilizado para confeccionar vestidos de todo tipo, uniformes, trajes ceremoniales, de trabajo, etc.

Era muy importante que el *vestido nacional* fuese un vestido africano. [...] pero no podíamos hacerlo con una tela africana cualquiera, como los uniformes de las bodas o demás ceremonias, teníamos que crear un *popó guineano* que identificara a todos los guineanos sin excepción (Agustina Alimama, Barcelona Mayo 2010).

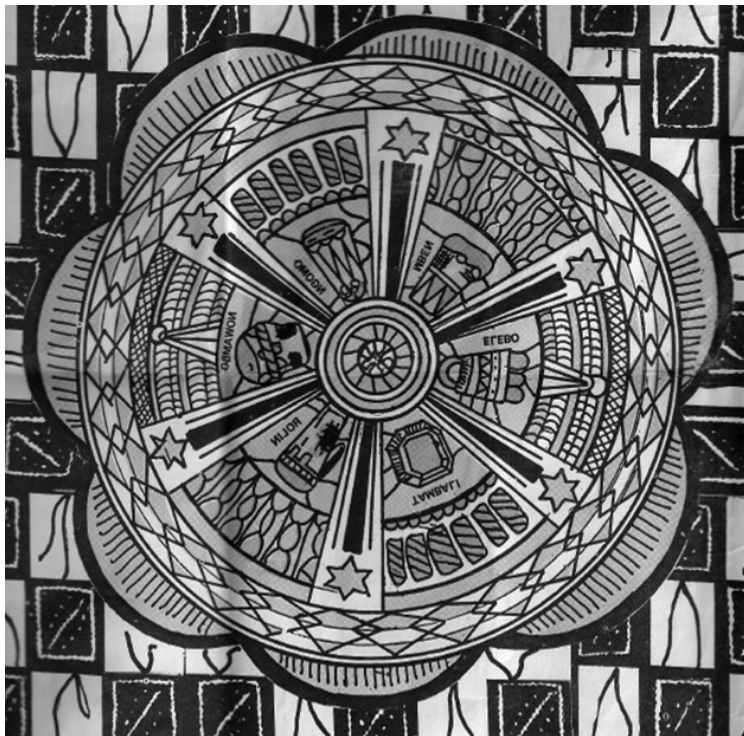


FIGURA 4.—Detalle del estampado del *popó guineano*.

Agustina Alimama se encargó de recoger las propuestas de los otros miembros del proyecto y de diseñar un estampado especial con una iconografía que fuera incluyente y en la que todos los guineanos pudieran enmarcarse. Los estampados especiales de tejidos africanos se suelen imprimir en Camerún, donde hay una producción importante de *fancy*. La inmensa mayoría de las telas que se estampan para ocasiones especiales en Guinea, se producen en la CICAM-CAMAIR, una empresa textil especializada en la impresión de tejidos de algodón con sede en Yaundé.

El estampado se imprimió sobre el fondo de los cuatro colores de la bandera de Guinea Ecuatorial y constaba de un medallón con distintos iconos (fig. 4): En el primer anillo (de fuera hacia dentro) se representa la bandera de Guinea. En el segundo la «riqueza nacional» con los tres materiales que, en época precolonial, habían operado como moneda en los intercambios: los *bipkuele* de los fang, los *lokó* de los bubis y la *mabandja* de los ndowé¹². Las seis estrellas, situadas a lo largo de la segunda circunferencia, corresponden a los seis grupos culturales que forman el país: fang, bubi, bisió, annobonés, ndowé, criollo y fernandino. Los mismos grupos culturales son representados por los instrumentos musicales situados en el centro del medallón. De cada grupo, se eligió un instrumento característico y presente en las manifestaciones folklóricas. Finalmente, el medallón central simboliza la copa de la ceiba, árbol que constituye un símbolo nacional que de igual forma está presente en el escudo y la bandera del país.

El segundo componente que la modista destaca son los ornamentos de rafia. Para Agustina, todos los grupos culturales de Guinea utilizan la rafia como complemento de sus manifestaciones folklóricas. La falda (*obóm* en el caso de los fang) es un elemento muy presente en todas las danzas y performances consideradas tradicionales y que siguen practicando hoy en día todos los grupos culturales. Por lo tanto, uno de los ornamentos de rafia que se sobreponen a la base de *popó* es la falda. A pesar de que este tipo de falda de rafia es utilizada tanto por los hombres como por las mujeres, en el caso del *vestido nacional* sólo los atuendos femeninos cuentan con este adorno (fig. 5). Así mismo, al vestido femenino también se le añade

¹² Estos objetos se utilizaban en época precolonial. Estaban confeccionados con materiales socialmente apreciados, hierro en el caso de los pueblos de la zona continental (*mabandja* y *bipkuele*) y pequeñas conchas erosionadas en el caso insular (*lokó*). Estos objetos se utilizaban como expresión de prestigio y poder y se usaban como elemento de intercambio a la hora de formalizar pactos, contratos, etcétera, entre familias. Tanto el *bipkuele*, como la *manbanja* y el *lokó* tenían un papel muy relevante en el sistema de dotes. Paulatinamente, estos elementos se han ido sustituyendo por bienes de consumo y la dote ha adquirido un valor estrictamente monetario.

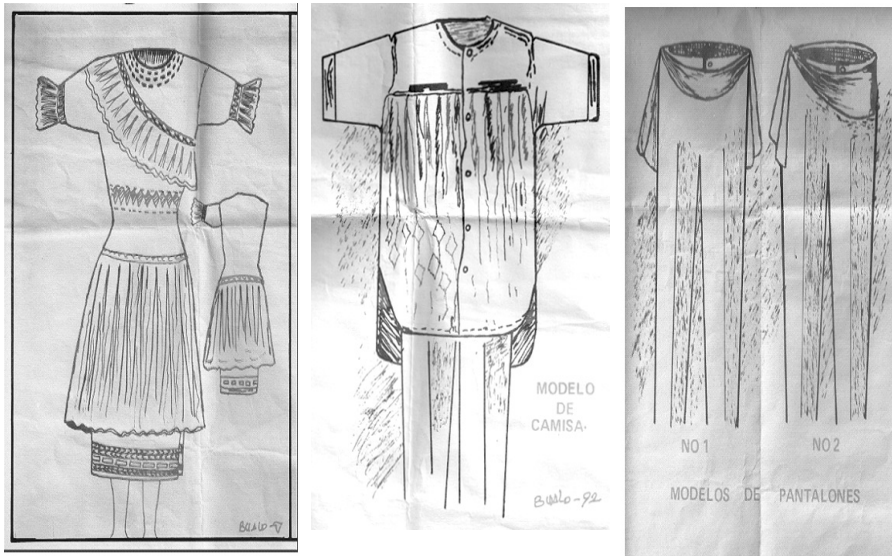


FIGURA 5.—Dibujos de los diseños del *vestido nacional* realizados por Bualo Bokamba.

una banda que se sujeta sobre el pecho. Dicha banda es un testimonio de la indumentaria que se utiliza en la danza ndowé *ivanga*. Finalmente, de las mangas del traje sobresalen, también, piezas de rafia que representan los brazaletes que tradicionalmente utilizaban los fang y los bubu, y que se siguen utilizando en algunas manifestaciones folklóricas de estos grupos.

En el vestido masculino los ornamentos de rafia son menores. Destaca el nudo en la cintura de los pantalones que Agustina incorpora como vestigio o herencia del *lapá* o *cloté*¹³, el primer uso que, según ella, se hizo de los tejidos importados: un trozo de tela anudada a la cintura para sustituir el *obóm* tradicional elaborado con corteza de árbol.

DEL *POPÓ* GUINEANO AL *POPÓ* DEL PARTIDO: LA INCORPORACIÓN DE UN DISCURSO FRACASADO

Alimama, que ha construido una particular visión de la historia y la evo-

¹³ *Lapá* y *Cloté* son los términos pidgin usados para referirse a *le pagne* o *cloth*. Corresponden a uno de los primeros usos de las telas importadas desde occidente y consiste en atar a la cintura una pieza rectangular o bien anudar una pieza más grande de tela por debajo de las axilas, de manera que cubra también el torso.

lución de la indumentaria en África Central, denomina el resultado de su investigación como una «re-construcción» de lo que considera que se fue perdiendo en las migraciones bantúes. Considera que a medida que los pueblos de África Central se introducían en el bosque fueron perdiendo el tejido y lo sustituyeron por fibras vegetales sin tejer. El elemento que incorpora al vestido guineano como síntesis de esta particular visión histórica es el bordado, que toma de las tradiciones textiles de África del norte. Nos encontramos de nuevo con la cuestión de la *bantuidad* y su relevante papel en la cohesión interétnica y la construcción de la *guineanidad*¹⁴.

Tanto Agustina Alimama, como Trinidad Morgades y el resto de los entrevistados han explicado el proceso de creación del vestido poniendo énfasis en una supuesta voluntad apolítica. Inclusive han atribuido el fracaso en su distribución y uso a la falta de referencias políticas y a la voluntad integradora y de representación de la diversidad cultural. Citando a la modista: «en Guinea todo lo que no es política no interesa, incluso siendo la misma doña Constancia Mangué, la primera dama de la nación, la que se ha hecho dos veces el vestido y lo ha exhibido en actos públicos».

Es evidente que la voluntad política existió y que la invención de un *vestido nacional* responde a las necesidades identitarias de un sector de población guineana, un colectivo que se formó en época colonial y que reproduce retóricas y discursos franquistas. Un sector de población que tuvo que exiliarse durante la dictadura de Macías y que continuó su formación en Europa, retornando a Guinea Ecuatorial en los años 80, después del «Golpe de Libertad» (golpe de Estado de Teodoro Obiang Nguena). Este grupo de gente, a pesar de no ser del clan Esangui (es decir, de la familia fang de la que proceden Macías y Obiang), por su formación y su adhesión al régimen ocuparon en su momento y siguen ocupando en la actualidad cargos políticos o públicos relevantes. Por lo tanto, se trata de un colectivo que, a pesar de proceder de grupos culturales distintos, tiene un recorrido histórico compartido y ha construido su *guineoecuatorianidad* en la diáspora¹⁵. Cusack (1999) describe los factores que han contribuido a crear

¹⁴ La historia oficial de las migraciones de los grupos étnicos de Guinea Ecuatorial está repleta de referencias al éxodo bíblico, teorías hamitas coloniales, relatos orales mezclados con las teorías del Egipto negro de Cheick Anta Diop, etc. A menudo los intelectuales fang y ndowé se han preocupado por tratar de establecer un vínculo histórico común con el Egipto faraónico. Según este punto de vista poco contrastado, el origen de los pueblos de Guinea Ecuatorial se situaría en el Nilo, tal y como establecen las narrativas construidas a partir de la obra de Ondua Ngunu, *Dulu bon be Afri Kara*. (Creus 1995; Nerín 2011)

¹⁵ Sobre la construcción de esta *guineoecuatorianidad* en la diáspora quiero hacer mención del trabajo de M'bare N'gom que describe cómo un determinado grupo de

una identidad nacional en este sector de la población. El historiador identifica cinco pilares fundamentales en esta construcción: 1. La herencia hispánica como factor diferenciador del resto de países de África central; 2. El patrimonio bantú como elemento unificador de la diversidad cultural guineana; 3. La experiencia traumática compartida de la época de Macías; 4. La experiencia de la migración; 5. El retorno.

A estos puntos identificados por Cusack añadiría un sexto elemento, que parece común, como es el desgaste y el fracaso de sus expectativas iniciales tras su retorno a Guinea Ecuatorial durante los años 80. El cambio en la política exterior guineana acontecido a raíz del hallazgo de los yacimientos de petróleo y la crisis diplomática de inicios de los años noventa del siglo XX desplazaron a España de entre los países aliados con Guinea Ecuatorial. Este cambio en la política exterior guineana tuvo como consecuencia el desalojo de los cargos de poder de los que habían sido partidarios del acercamiento a la exmetrópoli. Así mismo, a partir de la explotación petrolera, la distancia entre los presupuestos del Estado dedicados a infraestructuras o al sector de los hidrocarburos y aquellos destinados al ámbito cultural se hizo cada vez más relevante. La creación de nuevas instituciones culturales y el nombramiento de cargos político-administrativos que han ocupado nuevas generaciones ha desplazado a los promotores del *vestido nacional* y, aunque estos siguen conservando sus cargos políticos o funcionariales, han quedado relegados a un plano secundario a la hora de tomar decisiones.

De esta manera, el discurso oficial del régimen de Obiang respecto a la identidad nacional ha pasado por distintos momentos. Incluso a menudo se han superpuesto discursos que inicialmente pueden parecer antagónicos. En treinta años Guinea Ecuatorial ha pasado del aislamiento del régimen de Macías Nguema al restablecimiento de una estrecha relación con la exmetrópoli durante la primera etapa del régimen de Teodoro Obiang, para convertirse, después de su salida de los Planes de Ajuste Estructural, en un núcleo de relaciones transnacionales con países y entidades con las que nunca se había vinculado anteriormente (Campos 2011). Resultado palpable de este viraje ha sido, por ejemplo, la celebración en Guinea Ecuatorial de acontecimientos internacionales como la cumbre de la Unión Africana (presidida en aquel momento por el mismo Obiang) en 2011 o bien la celebración de la Copa de África de las Naciones en el 2012. El discurso del régimen de Teodoro Obiang juega con diversas identidades que actúan como

estudiantes guineoecuatorianos en España constituyen una especie de «nucleus of the Ecuatoguinean intelligentsia abroad» que organizó la oposición contra el dictador Macías Nguema (N'gom 2009: 101-103).

complemento y ayudan a construir una «guineidad». Para el discurso oficial los guineanos se nutren de hispanidad, lusofonía, africanidad, negritud, bantuidad, etc., pero estas mismas adscripciones son utilizadas para la exclusión y la definición de un particularismo nacional de difícil arraigo en la étnicamente diversa población guineana (Nerín 2010).

Por tanto, no es de extrañar que, dentro de Guinea Ecuatorial, el episodio de creación de un *vestido nacional* quedara relegado a la categoría de anécdota y que la mayoría de la población desconozca su existencia, puesto que el «uniforme» generalizado en celebraciones de estado y reuniones del PDGE es el *popó de partido*. En Barcelona, en cambio, la mayor parte de los guineanos inmigrados recuerdan y conservan imágenes de su presentación oficial. Otras iniciativas folklóricas también han surgido en la diáspora: como el caso de la creación de grupos de danza o las recopilaciones de manifestaciones folklóricas en vías de desaparición de los diversos grupos étnicos. La estrategia del folklorismo es, de hecho, una de las más relevantes en la producción de esta identidad nacional forjada, en parte, por la experiencia de la migración o del exilio.

De acuerdo con los entrevistados, el *popó nacional* fue el primer tejido que se diseñó desde Guinea Ecuatorial para su estampación en las factorías camerunesas. La costumbre de encargar tejidos especiales y coser uniformes para celebraciones populares y de Estado es un poco posterior; se generaliza a finales de los años noventa. Por lo tanto, las impulsoras del *vestido nacional* se reivindican, también, como promotoras de esta iniciativa e introductoras del vestido africano en Guinea. A mediados de los 90 se empezaron a imprimir tejidos con motivos políticos: emblemas del partido, fotografías del presidente, anuncios de las campañas electorales, etc. que empezaron a utilizarse en las celebraciones oficiales y en las reuniones del partido, de forma que no quedó espacio para el *popó guineano*. El *vestido nacional* acabó sustituyéndose por el vestido del partido. Lo mismo sucedió con el uniforme oficial que se empezó a imprimir en el año 2000 con motivo de la celebración del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer. El diseño promovido por el Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer se generalizó y fue eliminando otras iniciativas.

El *popó de partido* desempeña un papel claro como herramienta de control social. En actos oficiales de campaña electoral, celebraciones de Estado o, incluso, fiestas patronales, existe una obligación implícita de ostentar el uniforme del partido. El jefe de una comunidad de vecinos¹⁶ en un barrio de Bata comenta:

¹⁶ Las «comunidades de vecinos» forman parte de los llamados «órganos de base» y constituyen un elemento crucial para la estructura dictatorial del Estado de Guinea

No es obligatorio llevar uniforme del PDGE en las reuniones de distrito o de comunidad pero si uno no lo hace, la gente puede hablar. Puede parecer que te avergüenzas de ello, que no te gusta el gobierno, que estás con la oposición... puedes buscarte problemas¹⁷.

De la misma manera que el traje del partido sirve para incorporar un determinado color político, excluye del proyecto nacional a aquellos que no se adhieren, es decir, explicita y visibiliza el discurso por el cual es obligatorio mostrar el hecho de «ser del partido» para poder «ser guineano». Así mismo, en ciertas ocasiones, determinados grupos utilizan la misma estrategia del uniforme para desvincularse del proyecto de Estado y reivindicar su identidad étnica¹⁸. Es, por ejemplo, la opción de un grupo de mujeres que, con motivo del 8 de marzo de 2008, decidieron elaborar un uniforme distinto al oficial porque no se sentían identificadas con él:

Nosotras también somos mujeres, también queremos celebrar [...] pero no con grandes personas ni con sus uniformes. Nosotras mismas tenemos nuestra fiesta y nuestro uniforme como mujeres ndowé¹⁹.

EL FOLKLORISMO. LA TEMATIZACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL

El folklorismo, como lo define Josep Martí (1996), es decir, el interés por la cultura «popular» o «tradicional» y su «manipulación» intencionada, deviene una potente herramienta para la producción y representación de

Ecuatorial. Elemento primordial del «nguemismo sociológico», los jefes de las comunidades de vecinos son miembros del Partido Democrático de Guinea Ecuatorial y sus esposas suelen formar parte del Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer y son las encargadas de gestionar y liderar las agrupaciones femeninas. No es extraño encontrarse con grupos de *djangué* (asociaciones de ayuda mutua equivalente a las *tonline* de otros contextos africanos) liderados por las esposas de los «jefes de comunidad». Estos órganos menores de base tienen también un papel relevante en el ejercicio del control social.

¹⁷ Esta entrevista se realizó en Bata, en el mes de abril de 2008.

¹⁸ Cabe decir que estas prácticas son extremadamente residuales y que el ejemplo que aquí expongo no puede ser extrapolado a toda la comunidad ndowé. Sin embargo, me parece relevante mencionar este caso que demuestra una vez más la eficacia del vestido a la hora de incorporar proyectos político-ideológicos. A lo largo de mi trabajo de campo y mediante mis períodos de observación participante he podido constatar que la mayoría de las mujeres usuarias del uniforme del Ministerio son de etnia fang. La mayor parte de mujeres de otros grupos, con las que he tenido conversaciones informales, simplemente prescinden del uniforme y se limitan a festejar la jornada.

¹⁹ Extracto de la entrevista y observación participante de la celebración del Día Internacional de la Mujer en Bata, el 8 de marzo de 2008.

discursos político-ideológicos. Considero que el uso de esta herramienta, en el caso de Guinea Ecuatorial, constituye una clara herencia colonial, puesto que tuvo un papel relevante en el proceso de creación de la identidad nacional franquista y una fuerte presencia también en la Guinea colonial (Nerín 2007). La fijación de unos «trajes regionales» y de los «Coros y Danzas» fue la solución encontrada por el franquismo para trivializar las diferencias culturales (Stehrenberger 2009; Ortiz 1999) y convertir el regionalismo en un elemento estético y emocional. De esta manera la diversidad regional pasaba a ser un aspecto no problemático en la composición del cuadro general del país y además podía prestar indudables servicios al discurso oficial de la dictadura.

Además, las encargadas de performar esta diversidad eran las mujeres. La Sección Femenina de la Falange Española y de las JONS era la institución encargada de preservar las tradiciones populares; labor que iba acompañada de una tarea de investigación y recopilación centrada en los aspectos más estéticos y capaces de producir tipismo (como el llamado «traje regional») y en los emotivos y sensibles (como la música y la danza) (Ortiz 2009). En las manifestaciones folklóricas y en los trajes regionales, sin embargo, se efectuaban las modificaciones que se consideraban necesarias para que estuvieran en consonancia con la moral y los valores franquistas. Carmen Ortiz (2009) en una reflexión sobre la construcción de los trajes regionales, pone de relieve cómo en todos los trajes regionales de los grupos de Coros y Danzas se incorporaban elementos, como los *pololos* (pantalones bajo la falda) o se modificaban la longitud de las mangas y faldas, según los estrictos códigos del nacional-catolicismo.

Igualmente importante era la norma obligatoria de que los grupos y los coros debían dedicarse al aprendizaje y práctica de los repertorios de su respectiva «provincia», de manera que manifestaciones de carácter local, se convertían en manifestaciones de carácter provincial e incluso regional. Así, el llamado traje regional no era sino una recopilación selectiva de trajes locales, que se extendían a un ámbito provincial y, a partir de ahí se obtenía representatividad regional (Ortiz 2009).

El caso del *vestido nacional guineano* parece responder a la misma dinámica y es relevante el hecho de que la mayor parte de las impulsoras del *vestido nacional* guineano se formó en el *bogar de niñas* de la Sección Femenina de la Falange y formaron parte del grupo de Coros y Danzas. Existe, entonces, un vínculo claro entre la propuesta de Morgades y Alimama, y las estrategias folklóricas franquistas. El esquema de creación de folklore parece ser el mismo: en primer lugar se efectúa una investigación folklórica que pretende justificar y documentar elementos que se consideran relevantes para una identidad cultural; se seleccionan prácticas y materiales que

se adaptan a las necesidades discursivas; se fijan prácticas que producen tipismo, fijando y tematizando estas identidades. El *vestido nacional guineano* pretende producir una identidad nacional que incluya a todos los grupos culturales del país. Los elementos seleccionados para representar esta unidad son: elementos de carácter tradicional que han desaparecido (como los *bipkueles*, *mabandja* y *lokó*), instrumentos musicales y elementos de indumentaria folklórica. De esta forma, se trivializan y folklorizan las diversas identidades étnicas, ofreciendo una ilusión de unidad que se proyecta hacia el pasado, mediante la asociación con la *bantuidad* común de todos los grupos culturales de Guinea, y hacia el futuro, reivindicando una identidad panafricanista que se expresa a través del tejido africano.

LA TRADICIÓN «A LA MODA». CONSTRUYENDO UNA NACIÓN TRENDY EN LA INTERNATIONAL MALABO FASHION WEEK

Parece ser que el relevo de la Cooperativa de Ahorro y Crédito de Mujeres Empresarias (COOPCREME) lo ha tomado otra generación de mujeres emprendedoras. Esta vez en la segunda década del siglo XXI. Desde hace dos años se celebra en Malabo la *International Malabo Fashion Week*. Este evento es organizado por el consejo de redacción de la revista *Ewaiso*, encabezado por Librada Asumu. La revista *Ewaiso*²⁰ es una publicación reciente cuya redacción se encuentra en Malabo y está dedicada a un público básicamente femenino. Dado que la prensa en Guinea Ecuatorial es extremadamente escasa y directamente controlada por el régimen, *Ewaiso* representa una de las publicaciones más populares entre las que se pueden encontrar en los quioscos instalados en 2010²¹.

²⁰ *Ewaiso* significa «mujer» en bubí. Sorprende el hecho que esta revista utilice el bubí en su denominación, sobre todo teniendo en cuenta la mayoría fang en su redacción. *Ewaiso* se ha convertido en la *gossip magazine* de Guinea Ecuatorial, o mejor dicho, de la alta sociedad malabeña. Además de informar sobre los actos organizados por el Ministerio de Asuntos Sociales y Promoción de la Mujer, ofrece diversas secciones en las que se recogen colaboraciones externas, consejos y reflexiones sobre moda, cocina, estética y otras actividades que se consideran eminentemente femeninas. La revista presentó en el 2011 su número VIII, y sus lectoras se han incrementado considerablemente. Alrededor de su redacción se organizan numerosas actividades que siempre implican al gobierno y que se dedican principalmente al público femenino.

²¹ La Biblioteca Nacional de Guinea Ecuatorial instaló algunos quioscos en la capital y en Bata. La instalación de estos quioscos es relevante, dada su previa inexistencia. En los quioscos se venden las escasas publicaciones periódicas del régimen, así como los libros de la misma directora de la Biblioteca Nacional, Guillermina Mekuy, y los de los miembros del gobierno.

La *International Malabo Fashion Week* es un evento patrocinado por varias empresas privadas, auspiciado por el Ministerio de Cultura guineano y los centros culturales de la cooperación oficial francesa y española. Se han celebrado ya tres ediciones e, incluso, en el mes de septiembre de 2011 se organizó un acto subsidiario en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Este último, titulado *Made in Africa* fue cofinanciado por el Ministerio de Cultura guineano, la Agencia Española de Cooperación Internacional y diversas empresas privadas, pretendiendo ser un acto de promoción de la cultura y el turismo en Guinea Ecuatorial. Sin embargo, como resultado de diversos conflictos de última hora sobre el carácter del acontecimiento y de la organización, el peso principal del evento lo llevaron los diseñadores y los modelos de la *International Fashion Week de Malabo*, y la moda se convirtió en el escaparate máspreciado para la proyección de la producción cultural guineana hacia el exterior.

En el discurso de las organizadoras de estos *fashion shows* subyace una concepción de la moda como elemento de gran «capacidad didáctica» para la transmisión de «valores importantes para la sociedad en general y para las mujeres en particular». En la Guinea Ecuatorial urbana, la moda se ha convertido en una parte relevante en las interacciones sociales. El éxito social y económico se expresa mediante el capital corporal, altamente valorado entre la población urbana de Malabo o Bata, que ha visto aumentada su capacidad de consumo en los últimos años y que tiene acceso a una mayor variedad de productos relacionados con la presentación social del cuerpo. La *International Malabo Fashion Week* pretende capitalizar la capacidad comunicativa de la presentación social del cuerpo en Guinea Ecuatorial para transmitir valores que, desde el régimen se consideran positivos y proyectables a nivel internacional. Librada Asumu, en una de las entrevistas realizadas en Malabo durante el mes de marzo de 2010 afirmó:

En Guinea cada vez es más importante la apariencia física y la moda. Lo que queremos es poner en valor los productos y diseñadores africanos y, cómo no, poniendo especial énfasis en la difusión de los diseñadores guineanos [...] La moda nos identifica a los guineanos y a las guineanas, y a través de ella transmitimos valores. [...] por esto he decidido dar el título de «Tijeras, Cultura y Vida» a la primera edición de la *Malabo Fashion Week*.

Nuevamente, el vestido se convierte en una forma no sólo de representar identidades, sino de recrearlas. Estos *fashion shows* son impulsados por una nueva generación de mujeres que, al igual que los promotores del *vestido nacional*, también ocupan cargos públicos relevantes o son próximas al favor del clan Esangui y pretenden elaborar un discurso identitario que promueva la cohesión social de la población guineana. Sin embargo, si bien

recurren al vestido como herramienta de expresión identitaria, no utilizan el mismo tipo de lenguaje que sus predecesores. En vez de recurrir al folklorismo y a la tematización de las identidades culturales, obvian las distinciones de carácter étnico y parten de una realidad urbana y moderna. Se amparan en el panafricanismo, en la modernidad y en las prácticas de consumo de los habitantes de la ciudad de Malabo para proyectar una identidad nacional de Guinea Ecuatorial que tiene su audiencia en el extranjero (fig. 6).

Z. Bauman (1996) en su reflexión sobre las identidades postmodernas afirma que, si bien en la modernidad existe una necesidad de adscribirse a una identidad en concreto, en la postmodernidad la moda constituye un elemento que ejerce el efecto totalmente contrario. Es decir, se convierte en una herramienta para evitar ser fijado en una identidad particular, a la búsqueda de una individuación²². Resulta interesante entonces, en el caso que nos ocupa, la elección de la moda como vehículo para representar una identidad nacional guineana. La moda africana es utilizada de manera simultánea como «moda», con sus cambios, tendencias y estilos, y como vestido que representa la adscripción a diversas identidades colectivas, ya sea la guineana o bien la panafricanista. La moda guineoaficana promovida en



FIGURA 6.—Uno de los diseños con los colores de la bandera nacional del aplaudido diseñador guineano (*papá*) Lucas Nguema Escalada. *Malabo International Fashion Week* 2010. Foto de A. Valenciano.

²² La tensión entre los procesos de adscripción a una identidad colectiva y la proclamación de la individualidad, ha sido objeto de estudio de muchos de los trabajos centrados en la relación entre el vestido, la moda y la identidad. Véanse por ejemplo los trabajos de Davis (1992) o Eicher *et al.* (1995).

los *fashion shows* reivindica una distinción, una especificidad guineana. Sin embargo, de la misma forma que se expresa esta distinción reivindicando una identidad nacional guineana, se promueve la inclusión en un colectivo más amplio, el sistema-mundo. A través del vestido y de la moda, se demuestra la capacidad creativa y de consumo que se asocia con el buen gusto y el capital corporal, pero al mismo tiempo se separa de «lo occidental» vindicando una africanidad que sirve, tanto de nexo de unión entre los distintos grupos culturales de Guinea, como a entidades transnacionales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abaga, F. 1997. *La ayuda externa en el desarrollo de Guinea Ecuatorial*. Madrid: La Catarata
- Aixelà, Y. 2010. «La reflexión postcolonial en contextos de alta diversidad cultural. Su aplicación al caso de Malabo (Guinea Ecuatorial)», *International Conference «VII Congreso Ibérico de África (CIEA7)»*, Lisboa, 9 /11 September 2010 <http://repositorio-iul.iscte.pt/handle/10071/2310>.
- Alexandre, P. y J. Binet. 1958. *Le groupe dit Paboïn (fang-Boulou-Beti)*. París: PUF.
- Barthes, R. 2003. *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós
- Bauman, Z. 1996. *Postmodernity and its discontents*. Nueva York: Polity Press.
- Campos, A. 2011. «Petróleo y Estado poscolonial: transformaciones de la economía política en Guinea Ecuatorial, 1995-2010. Implicaciones para la coherencia de políticas españolas». *Avances de investigación* 54. Madrid: Fundación Carolina.
- Corrigan, P. 2008. *The Dressed Society. Clothing, the Body and Some Meanings of the World*. Londres: Sage.
- Creus, J. 1994. «Guinea Equatorial, 1883-1911: la invenció d' una identitat». *Recerques* 30: 103-119.
- Creus, J. 1995. «Una anàlisi de la llegenda nodowè d'instal·lació». *Studia Africana* 6.
- Cusack, I. 1999. «Hispanic and Bantu inheritance, trauma, dispersal and return: some contributions to a sense of national identity in Equatorial Guinea». *Nations and Nationalism* 5 (2): 207-236.
- Davis, F. 1992. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: University of Chicago Press
- Douglas, M. 1982. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. Nueva York: Pantheon Books.
- El País* 2007. «La lucha por la igualdad. La jefa de la Universidad. Trinidad Morgades busca sembrar valores humanos como vicerrectora en Guinea Ecuatorial». *El país* 8/03/2007 http://www.elpais.com/articulo/sociedad/jefa/universidad/elpepusoc/20070308elpepusoc_5/Tes.
- Eicher, J. B.; M. E. Roach-Higgins y K. P. Johnson (eds.). 1995. *Dress and Identity*. Londres: Berg.
- Entwistle, J. 2002. *El Cuerpo y la Moda*. Barcelona: Paidós.
- García Cantús, M. D. 2008. *Fernando Póo: una aventura colonial española I. Las islas en litigio: entre la esclavitud y el abolicionismo, 1777-1846*. Vic: CEIBA Ediciones.
- Hansen, K. T. 2004. «The world in dress: Anthropological perspectives on clothing, fashion, and culture». *Annual Review of Anthropology* 33: 369-392.

- Hendrickson, H. (ed.). 1996. *Clothing and difference: Embodied identities in colonial and post-colonial Africa*. Durham: Duke University Press.
- Hobsbawm, E. y T. Ranger (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laburthe-Tolra, P. 1985. *Les signeurs de la forêt. Essai sur le passé, l'organisation sociale et les normes éthiques des anciens Beti du Camerun*. París: Publications de la Sorbonne.
- Martí, J. 1996. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- N'gom, M. 2009. «Writing from Exile: Memories, Displacement, and the Construction of National Identity in the Poetic Production of Equatorial Guinea». *Afro-Hispanic Review* 28 (II): 97-113.
- Ndongo-Bidyogo, D. y M. N'gom (eds.). 2000. *Literatura de Guinea Ecuatorial (antología)*. Madrid: SIAL.
- Nerín, G. 2007. *La Sección Femenina de la Falange en la Guinea Española*. Vic: CEIBA Ediciones.
- Nerín, G. 1998. *Guinea Ecuatorial, historia en blanco y negro: hombres blancos y mujeres negras en Guinea Ecuatorial (1843-1968)* Barcelona: Península.
- Nerín, G. 2010. «Fronteras múltiples, exclusiones múltiples: los contradictorios usos de la identidad por parte del Partido Democrático de Guinea Ecuatorial (2004-2010)». *Congreso Ibérico de Estudios Africanos* Lisboa, 9-11 de septiembre de 2010.
- Nerín, G. 2011. *La isla de Corisco (1470-1900), entre el aislamiento y la globalización*. No publicado.
- Okenve, E. 2009. «*Wa kobo abe, wa kobo politik*. Three Decades of Social Paralysis and Political Immobility in Equatorial Guinea». *Afro-Hispanic Review* 28 (2):143-162.
- Okenve, E. 2010. «Equatorial Guinea», en J. Eicher y D. Ross (eds.), *Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Vol.1 (Africa): 387-392. Nueva York: Berg Publishers.
- Oliveira, R. S. 2007. *Oil and Politics in the Gulf of Guinea*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ortiz, C. 1999. «The uses of folklore by the Franco Regime». *Journal of American Folklore* 112 (446): 479-596.
- Ortiz, C. 2009. *Folklore, tipismo y política: los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange*. No publicado.
- Rabine, L. W. 2002. *The global circulation of African fashion*. Oxford: Berg.
- Renne, E. P. 1996. *Cloth that does not die: the meaning of cloth in Bunu social life*. Seattle: University of Washington Press.
- Roitman, J. y G. Rosso. 2001. «Guinée-Équatoriale: être off-shore pour rester national». *Politique Africaine* 81: 121-142.
- Rovine, V. L. 2004. «Fashionable traditions: the globalization of african textile», en J. Allman (ed.), *Fashioning Africa. Power and the Politics of Dress*: 89-211. Bloomington: Indiana University Press.
- Sahlins, M. 1997 [1976]. *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa.
- Scheper-Huges, N. y M. M. Lock. 1987. «The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology». *Medical Anthropology Quarterly* 1 (1): 6-41.
- Shaxson, N. 2008. *Poisoned Wells: the Dirty Politics of African Oil*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Squicciarino, N. 1990. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.

- Stehrenberger, C. S. 2009. «Folklore, Nation, and Gender in a Colonial Encounter: *Coros y Danzas* of the Sección Femenina of *Falange Española* in Equatorial Guinea». *Afro-Hispanic Review* 18 (2): 231-244.
- Tessmann, G. 2003 [1913]. *Los pamues (o fang)*. *Monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África occidental*. Madrid: Universidad de Alcalá-AECID-UNGE.
- Tessmann, G. 2009 [1923]. *Los Bubis de Fernando Póo*. *Descripción etnológica de una tribu de negros del África Occidental*. Madrid: Sial.
- Trevor-Roper, H. 1983. «The Invention of Tradition: the Highland Tradition of Scotland» en E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fecha de recepción: 18 de noviembre de 2011

Fecha de aceptación: 23 de marzo de 2012