

Cuando Libreville habla latino: el español como herramienta de hibridación musical en el Afro-Ntcham de L'Oiseau Rare

Cuando Libreville habla latino: el español como herramienta de hibridación musical en el Afro-Ntcham de L'Oiseau Rare

MESSAKIMOVE STEINER Stéphanie

*École Normale Supérieure (ENS), Gabon /
Universidad Complutense de Madrid, España*

CRAAL / ForMuLE

smessakimove@gmail.com / smessa01@ucm.es

Recibido:28/05/2026,

Aceptado:11/06/2026,

Publicado:31/07/2026

RESUMEN: Este artículo analiza la presencia y la función de la lengua española en la música de L'Oiseau Rare (Mohamed Kourouma), artista gabonés y figura central del género Afro-Ntcham. En un contexto en que el español se consolida como la segunda lengua del pop mundial —portado por el reggaetón, la bachata y la salsa, que representan entre el 21 y el 32 % de las canciones en las listas globales de Spotify y YouTube (Moreno Cazalla, 2023, pp. 22-23)—, L'Oiseau Rare opera un singular «sampling lingüístico»: integra palabras, fonías y estructuras rítmicas hispánicas en la tradición urbana gabonesa. El estudio articula cuatro mecanismos de hibridación (gimmicks léxicos, mimetismo fonético, absorción del dembow y deslizamiento tónico) e inscribe el fenómeno en el marco del capital lingüístico (Bourdieu, 1984), el bricolaje subcultural (Hall & Jefferson, 1975; Hebdige, 1979) y la transculturación afrodiaspórica (Djandué & Messakimove Steiner, 2024). El análisis de cuatro temas (SERPENTINA, SEXY MAMA, JE M'APPELLE y GUÉTAWÉ) demuestra que el español en la ntcham funciona como capital simbólico de distinción y apertura global: la ntcham no se exporta renunciando a sí misma, sino absorbiendo el mundo.

PALABRASCLAVE: hispanogabonismos, ntcham, música urbana africana, capital lingüístico, hibridación musical, enculturación mediada, transculturación afrodiaspórica, Gabón, reggaetón.

ABSTRACT: This article analyses the presence and function of Spanish in the music of L'Oiseau Rare (Mohamed Kourouma), a Gabonese artist and central figure of the Afro-Ntcham genre. In a context where Spanish is consolidating itself as the second language of global pop—driven by reggaeton, bachata and salsa, which account for between 21 and 32 % of songs in global Spotify and YouTube charts (Moreno Cazalla, 2023, pp. 22-23)—, L'Oiseau Rare operates a singular 'linguistic sampling': he integrates Spanish words, phonic patterns and rhythmic structures into the Gabonese urban tradition. The study articulates four mechanisms of hybridization (lexical gimmicks, phonetic mimicry, dembow absorption and tonic sliding) and inscribes the phenomenon within the frameworks of linguistic capital (Bourdieu, 1984), subcultural bricolage (Hall & Jefferson, 1975; Hebdige, 1979) and Afrodiasporic transculturation (Djandué & Messakimove Steiner, 2024). Analysis of four tracks (SERPENTINA, SEXY MAMA, JE M'APPELLE and GUÉTAWÉ) demonstrates that Spanish in ntcham functions as symbolic capital of distinction and global openness: ntcham does not export itself by renouncing its identity, but by absorbing the world.

KEYWORDS: hispanogabonisms, ntcham, African urban music, linguistic capital, musical hybridization, mediated enculturation, Afrodiasporic transculturation, Gabon, reggaeton.

Introducción

La música mundial atraviesa, en las dos primeras décadas del siglo XXI, una reconfiguración lingüística sin precedentes. El inglés, lengua hegemónica de los *charts* internacionales durante toda la segunda mitad del siglo XX, comparte hoy el primer plano con el español. Según el informe del Observatorio Nebrija del Español (Moreno Cazalla, 2023, pp. 22-23), la música urbana latina representa entre una quinta y una cuarta parte de las canciones en las listas globales de Spotify y YouTube, alcanzando el 32 % en el *Spotify Weekly Top 50* en el primer semestre de 2023. Este ascenso queda respaldado por datos macroeconómicos: el informe Luminate de ese mismo año documenta que «la cuota de *streaming* en inglés en las 10.000 canciones más reproducidas ha disminuido un 4,2 %, mientras que la música en español ha crecido un 3,6 %» (Moreno Cazalla, 2023, p. 31). Bad Bunny, el artista más escuchado a nivel global en Spotify durante tres años consecutivos con más de 65.000 millones de reproducciones históricas es el

símbolo más visible de este giro histórico: «una demostración épica» en palabras del director global de contenido musical de Spotify (Moreno Cazalla, 2023, p. 14). En diciembre de 2022, logró ser el primer latino en llevar un álbum completamente en español al nº 1 de la lista US Billboard 200.

Esta emergencia no surge de la nada. Viñuela (2020, p. 1) recuerda que «resulta paradójico, pero es bastante habitual que un elemento que en *sensu stricto* podemos considerar extramusical, como es el idioma en el que se canta una canción, se convierta en definitorio de un repertorio». La música latina, de hecho, ha funcionado como etiqueta lingüístico-identitaria desde el siglo XIX, agrupando estilos tan heterogéneos como el rock, el pop, la balada y el reggaetón en torno a la lengua española (Viñuela, 2020, pp. 3-4). La novedad del presente es la escala: por primera vez en la historia de la industria musical, el español compite en igualdad de condiciones con el inglés en los mercados no hispánicos, transformando lo que era una «característica o tópico sonoro» de otredad en motor hegemónico de la cultura de masas global (Viñuela, 2020, p. 4).

En este contexto de expansión hispana, la *ntcham* gabonesa presenta un caso singular y escasamente documentado. Sus artistas, francófonos de expresión, incorporan el español de manera sistemática y no por necesidad comunicativa, sino como recurso estético y simbólico. El presente artículo se propone analizar este fenómeno en la obra de L'Oiseau Rare (Mohamed Kourouma), figura fundacional de la *ntcham*, con atención particular al álbum AFRO-N-TCHAM 2 (2025) y al single SERPENTINA. La investigación se inscribe en la línea de la autora sobre hispanidad en las músicas urbanas subsaharianas (Messakimove Steiner, 2026) y prolonga los trabajos de Djandué (2021) y Djandué & Messakimove Steiner (2024) sobre la hispanidad como fenómeno panafricano más allá de Guinea Ecuatorial.

Conviene precisar desde este punto, por razones metodológicas, que la presencia del español en la *ntcham* no se reduce a la trayectoria biográfica de L'Oiseau Rare, quien se instaló en Costa de Marfil a comienzos de la década de

2020 (hecho atestado por las primeras coberturas mediáticas de su ascenso internacional a partir del verano de 2022). Dicho trasiego ivoiriano puede haber acelerado ciertas inflexiones en su práctica musical particular (una mayor familiaridad con el nouchi y con las sonoridades del coupé-décalé), pero no constituye la causa del fenómeno.

Como documenta Messakimove Steiner (2026), otros artistas de la ntcham que residen en Libreville incorporan recursos hispánicos comparables sin haber transitado por Abidján. Y los hispanismos del nouchi ivoiriano, sistematizados por Djandué (2021) y Djandué y Toa (2019), son bien conocidos en el espacio subsahariano francófono mucho antes de que ningún artista gabonés los frecuentase en persona. La presencia del español en la ntcham es, pues, un fenómeno estructural enraizado en la globalización de las músicas latinas, y el caso de L'Oiseau Rare es su ilustración más visible, no su origen.

1. Marco teórico y metodología

1.1. Cuatro pilares teóricos

El primer pilar teórico es el concepto de *capital lingüístico* y *habitus* de Bourdieu. En *Distinction* (1984, p. 56), Bourdieu afirma que el lenguaje no es un simple instrumento de comunicación sino un depositario de capital simbólico que confiere distinción social a quienes lo poseen. En el contexto de la ntcham gabonesa, el español funciona exactamente en este sentido: otorga a los artistas un bien simbólico (cosmopolitismo, conexión con la modernidad afrolatina) inaccesible mediante el francés oficial. No se trata de comunicarse en español, sino de exhibirlo como señal de distinción dentro del campo musical.

El segundo pilar es la teoría subcultural de Hall & Jefferson y Hebdige. En *Resistance Through Rituals* (1975, p. 12), Hall & Jefferson formulan que las culturas juveniles son *producciones simbólicas* que operan mediante el *bricolaje*: la recomposición creativa de materiales culturales heterogéneos en lo que denominan un «momento de refusal» frente a la cultura dominante. Hebdige (1979, p. 68) precisa que este proceso no es imitación sino producción original que

merece análisis en sus propios términos. La *ntcham* encarna exactamente este modelo: no copia la música latina, sino que la recombina con el *tólé* y los ritmos gaboneses para crear un lenguaje propio.

El tercer pilar es el paradigma de la transculturación afrodiaspórica. Djandué y Messakimove Steiner (2024, p. 45) han descrito el ciclo histórico que subyace a este fenómeno: los ritmos africanos, exportados a las Américas por la trata trasatlántica entre los siglos XV y XIX, fueron la semilla del son cubano, la salsa y la rumba (géneros expresados en español) que retornaron a África como referentes de modernidad y prestigio a lo largo del siglo XX. La hipótesis central de ese trabajo es que «el español es la lengua del mestizaje por excelencia entre africanos, americanos y europeos» (Djandué & Messakimove Steiner, 2024, p. 45): no una imposición exterior, sino el resultado de un ciclo de intercambio circular. El reggaetón es el vehículo contemporáneo más visible de ese retorno.

El cuarto pilar, aportado por Moncada Perozo (2024), es el concepto de *enculturación mediada* tomado de Martín-Barbero (1987) y García Canclini (1990). Moncada Perozo (2024, pp. 67-68) afirma que en la música urbana latina «la tecnología no se limita a ser un medio de producción o distribución, sino que se convierte en un elemento constitutivo del mensaje cultural». Esta observación es directamente aplicable a la *ntcham*: TikTok, YouTube y Spotify no son canales neutros por los que circula el reggaetón hispano; son los vectores que sedimentan sus códigos lingüísticos y estéticos en las prácticas juveniles de Libreville, convirtiendo el español en la lengua sonora de la modernidad afrodiaspórica global.

1.2. Metodología

El método combina el análisis crítico del discurso (Fairclough, 1992, p. 88), los estudios culturales y la sociolingüística del contacto (Thomason & Kaufman, 1988, p. 74). Las fuentes primarias son los clips oficiales y vídeos de letras de L'Oiseau Rare publicados en YouTube y las principales plataformas de

streaming; todas las transcripciones son propias de la autora. La recogida del corpus sigue el protocolo de observación sistemática descrito por Djandué (2021, pp. 29-30): identificación, registro fotográfico y transcripción digital de cada unidad lingüística relevante, seguida de un análisis contextual del término para comprender su función más allá de la traducción literal.

La categoría analítica central del presente estudio es el *hispanogabonismo*: el neologismo creado mediante hibridación de elementos léxicos del francés o de las lenguas locales gabonesas (fang, punu, myènè) con morfología, fonología o referentes del español. El concepto guarda un vínculo analítico revelador con los «barbarismos» documentados por Messakimove Steiner (2021) en las producciones escritas de los alumnos gaboneses de español (chimicos, guerrison, recherchos), formaciones análogas en sus mecanismos morfológicos pero radicalmente opuestas en su función social: donde el alumno produce un barbarismo por interferencia involuntaria del francés en la lengua meta, el artista de ntcham construye deliberadamente una forma híbrida que explota esa misma sonoridad para producir un efecto estético. Messakimove Steiner (2021) clasifica estas formas como desviaciones de la norma escolar; en la ntcham, son precisamente la norma buscada. El mismo mecanismo lingüístico (adición de morfemas hispanos a raíces romances) genera un error en el aula y un rasgo de estilo en el estudio de grabación. Como documenta Djandué (2021, p. 34), esta operación constituye «agencia estética, no carencia lingüística»: estrategias creativas deliberadas, análogas a los *hispanomarfileñismos* —*trompero* (< *tromper*), *blaguero* (< *blaguer*)— documentados en la música urbana ivoiriana. El alcance de este concepto se amplía aquí más allá del léxico para incluir la dimensión fonológica y rítmica de la hibridación.

2. El español como lengua franca de la música global

2.1. Una reconfiguración lingüística con datos

El ascenso del español en la industria musical no es un fenómeno

impresionista: está cuantificado. Los datos del Observatorio Nebrija del Español (Moreno Cazalla, 2023, pp. 22-23) muestran que en YouTube, la música urbana latina acumula 902 canciones en el *Top 100 Songs Global Weekly* en el periodo enero 2020 – julio 2023, frente a las 496 de Spotify y las 285 de iTunes. La cuota anual de este género en el *Spotify Weekly Top 50* pasó del 21 % en 2020-2021 al 32 % en el primer semestre de 2023. Las conclusiones del informe son taxativas:

El género de la música urbana latina representa en la actualidad entre una cuarta y una quinta parte de las canciones en las listas de éxitos de las plataformas de música en streaming. Desde 2020 se ha producido un incremento de 11 puntos en los rankings de Spotify y de 4 puntos en los de YouTube. (Moreno Cazalla, 2023, p. 43)

Detrás de estas cifras se encuentra una dinámica histórica de larga duración que Viñuela (2020) ha cartografiado para el contexto estadounidense. El español ha servido, según este autor, como «etiqueta compleja, un constructo dinámico con una trayectoria que lleva más de un siglo construyéndose y que cuenta con un discurso y un imaginario que hunde sus raíces en postulados románticos del siglo XIX» (Viñuela, 2020, p. 3). Lo novedoso del siglo XXI es que esta etiqueta ha logrado permear el *mainstream* anglosajón. “El reggaetón es su vehículo más eficaz: El género que hoy conocemos como reggaetón es producto de múltiples circuitos musicales que no se circunscriben a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas. (Wayne & Rivera, 2010, p. 1, citado en Moreno Cazalla, 2023, p. 11)

Su alcance es extraordinario: desde los latinos que «han logrado reterritorializar espacios —el mercado musical, sería uno de ellos— de los que tradicionalmente se encontraban excluidos por utilizar el español» (Canero & Serrano, 2019, p. 33, citado en Moreno Cazalla, 2023, p. 9). El periodista especializado José Fajardo, citado en el mismo informe, va más lejos: «el reguetón ha hecho más por el español o por la política de integración que cualquiera de las políticas públicas con esta finalidad» (Moreno Cazalla, 2023, p. 44). Esta

observación cobra especial relevancia en el contexto subsahariano que es el nuestro.

El informe documenta además un fenómeno que incumbe directamente a la tesis de este artículo: la presencia del español en géneros musicales que nada tienen que ver con la latinidad. En sus conclusiones, Moreno Cazalla (2023, p. 44) llama la atención sobre «el caso de los géneros musicales del K-pop y el J-pop, muy vinculados a ciertas identidades juveniles en todo el mundo, que registran temas con títulos y estribillos en español». Si el español penetra hasta los *charts* coreanos, su absorción por la *ntcham* gabonesa se inscribe en la misma lógica de alcance global.

2.2. El ciclo histórico: de la trata trasatlántica al TikTok

Comprender por qué el español penetra en África subsahariana exige remontar el ciclo histórico de la transculturación. Entre los siglos XV y XIX, los ritmos africanos exportados por la trata trasatlántica fueron la semilla del son cubano, la salsa, la rumba y, más tarde, del reggaetón. Estos géneros, expresados en español, retornaron a África a lo largo del siglo XX como referentes de modernidad y sofisticación cultural. Para la comunidad latina en la diáspora, «la música supone una representación cultural que sobrepasa el cruce social y de nacionalidades y tiende puentes desde lo local a lo global» (Moreno Cazalla, 2023, p. 8).

Hoy, la plataformización digital acelera exponencialmente este retorno. Moncada Perozo (2024, p. 66) describe la enculturación digital como un proceso de tres etapas históricas bien diferenciadas entre 2006 y 2016: la emergencia de nuevas emocionalidades digitales, la consolidación de los espacios virtuales como escenarios de vinculación y, finalmente, la integración de lógicas interactivas complejas. En 2025, la *ntcham* gabonesa se sitúa en el corazón de la tercera de estas etapas: sus jóvenes consumen reggaetón en TikTok, lo reinterpretan en sus propias producciones musicales y exhiben el español absorbido como capital

simbólico de pertenencia a una modernidad transnacional.

2.3. Los tres vectores de penetración en Gabón

La presencia del español en la cultura juvenil de Libreville responde a tres vectores convergentes sistematizados en Messakimove Steiner (2026). Esta sistematización complementa la cartografía realizada por Djandué (2021) para la música ivoiriana, donde los hispanismos penetran a través de la onomástica hispanizada, las palabras sueltas en las canciones, los ritmos latinoamericanos y las composiciones íntegras en español: los mismos cuatro vectores, con matices propios del contexto gabonés que se precisan a continuación. El primer vector es **escolar**: el español es segunda lengua extranjera en el sistema educativo Gabón (modelo francés), enseñado desde la *quatrième* (13-14 años, equivalente al 3º de ESO español). El vocabulario elemental de las primeras unidades didácticas (saludos, presentaciones, rutinas) es exactamente el que reaparece en los estribillos de la ntcham, funcionando como «un guion complicado» entre artistas e iniciados que han cursado ese nivel.

El segundo vector es **el fútbol**: la Liga Española, y en particular el Real Madrid y el F. C. Barcelona, es una de las competiciones más seguidas en Gabón. Los cánticos de apoyo, la terminología táctica y los nombres de los jugadores hispanohablantes o afrolatinoamericanos conforman un paisaje sonoro cotidiano en Libreville que vuelve familiares ciertas sonoridades del español mucho antes de que el adolescente gabonés lo aprenda en clase.

El tercer vector es **la música latina digital**: el reggaetón, la salsa y el afrolatino circulan masivamente en TikTok, YouTube y Spotify. Según Moncada Perozo (2024, p. 67), en la era de las plataformas «la tecnología no se limita a ser un medio de producción o distribución, sino que se convierte en un elemento constitutivo del mensaje cultural». Para los jóvenes gaboneses, el español no es la lengua del colonizador ni la del vecino inmediato: es la lengua sonora de lo moderno, heredera directa del ciclo afrodiaspórico descrito por Djandué &

Messakimove Steiner (2024, p. 45).

3. La *ntcham*: una música de calle gabonesa abierta al mundo

Nacida en los *mapanes* (los barrios populares de Libreville), la *ntcham* (o Afro-Intcham) funde rap, coupé-décalé y afrobeats en un género cuya estética visual está anclada en la calle. Sus textos alternan el francés urbano y el *tólé* —el argot gabonés, también llamado *toli bangando*, nacido del brazaje entre lenguas locales (fang, punu, myènè) y el francés modificado—. Se trata de lo que Moncada Perozo (2024, p. 66) describe en el caso latinoamericano como «producción discursiva híbrida: tecno-cultural, transnacional e identitaria»: una fórmula que pone en diálogo la tradición oral local con los códigos de la cultura digital global.

L'Oiseau Rare ha consolidado el género a través de AFRO-N-TCHAM 1 y AFRO-N-TCHAM 2 (2025), con colaboraciones panafricanas —Didi B (Côte d'Ivoire), Team Paiya (Côte d'Ivoire), Minz (Nigeria)— y distribución en las principales plataformas digitales (Gabon Media Time, 2025). La *ntcham* comparte con la música urbana latinoamericana algo que Moreno Cazalla (2023, p. 9) llama «la doble velocidad en la producción y distribución»: publicación recurrente de singles y colaboraciones que generan «más tracción comparada con el solista o los dúos que se daban en el rock y el pop». Esta estrategia industrial global se reproduce puntualmente en Libreville: L'Oiseau Rare lanza singles, colabora con artistas de países vecinos y explota las lógicas de la *Playlist Pyramid* descrita por Spotify para colonizar los rankings algoritmizados.

La estructura de la *ntcham* es propicia a la absorción de sonoridades externas. Sus estribillos repetitivos, flows entrecortados y ritmos danzables crean lo que se podría llamar una «fonotáctica abierta»: un terreno idóneo para la inserción de morfemas hispanos. Esto se explica por razones acústicas: las vocales abiertas del español (A, E, I, O, U) y sus sílabas claras se adaptan perfectamente a los estribillos rítmicos y las rimas contundentes de la música urbana. El español

«suena bien» sobre un afrobeat o un dembow precisamente porque comparte con estos géneros una preferencia por las vocales largas y las consonantes de límite silábico neto.

4. Los cuatro mecanismos de integración del español en la ntcham

L'Oiseau Rare no escribe sus temas en español: opera un «sampling lingüístico», es decir, se apodera de palabras, entonaciones y estructuras rítmicas hispanófonas para fundirlas en la textura de la *ntcham*. La operación es estratégica, no azarosa: responde a cuatro mecanismos articulados que se describen a continuación.

4.1. Los *gimmicks* léxicos y el intertexto hispánico compartido

El primer nivel de integración es léxico. L'Oiseau Rare emplea saludos elementales («hola», «buenos días», «hasta la mañana») como anzuelos rítmicos en JE M'APPELLE o como íncipit de SERPENTINA. Estos son exactamente los vocablos de las primeras unidades del español escolar. El vocabulario de la *quatrième* reconvertido en estribillo festivo, en un gesto que transforma el aula en pista de baile. A esto se suman términos como «casa», «amigo», que jalona las transiciones como *ad-libs* justo antes del «drop» (el momento en que el ritmo se acelera).

Crucialmente, este vocabulario circula entre artistas distintos de la escena *ntcham*, no solo en L'Oiseau Rare. Como ha documentado Messakimove Steiner (2026), la expresión «hasta la mañana» aparece tanto en LE COCORICO DE LA COLOMBIA (Le Bandit Beau, 2024) como en GUÉTAWÉ (L'oiseau Rare, 2023); «buenos días» reaparece en TANTINE (Waza No Limite ft. Elgor Beatz, 2025). Esta circulación intertextual es teóricamente decisiva porque el español no es un rasgo individual sino un código colectivo del campo musical *ntcham*. En términos de Bourdieu (1984, p. 56), es un capital simbólico del campo como conjunto, no de cada artista por separado.

La observación de Moreno Cazalla (2023, p. 44) sobre el K-pop ilustra el mismo fenómeno a escala planetaria. Grupos coreanos incorporan títulos y estribillos en español porque el idioma ha adquirido, en la esfera digital global, una función de distinción transnacional exactamente como lo describe Bourdieu. Los artistas de la *ntcham* hacen lo mismo en Libreville, pero desde una posición adicional, pues son herederos directos del ciclo afrodiaspórico que convierte el español musical en un bien culturalmente «repatriado».

4.2. El mimetismo fonético: cuando el *tólé* suena a latín

El segundo mecanismo es fonológico, y es el más sutil. En temas como SENSATION o en la colaboración CHOUAAA con Didi B, la influencia hispánica no reside en las palabras sino en el modo de pronunciarlas. L'Oiseau Rare utiliza la técnica de la asonancia en final de verso: estira voluntariamente las vocales abiertas «A» y «O», muy dominantes en español y portugués, creando lo que en este estudio se denomina una «ilusión lingüística» de latinidad. Incluso cuando los artistas cantan en francés, en *nouchi* (argot ivoiriano) o en pidgin nigeriano, sus entonaciones finales de verso imitan la musicalidad de los grandes éxitos latinos.

Moncada Perozo (2024, p. 67) ha descrito este proceso para la música urbana latinoamericana en los términos siguientes: «estos dispositivos no solo son elementos narrativos, sino también mediadores simbólicos de nuevas formas de relación social y construcción de identidades culturales». El tratamiento fonético de la voz en la *ntcham* (los efectos de producción, la reverberación, la saturación de los bajos) se convierte en un mediador simbólico en el mismo sentido puesto que la tecnología de estudio es parte integral del mensaje, no solo de su envoltorio. Esto explica por qué algunos versos en *tólé* étnico puro terminan sonando «latinos» al oído de un público europeo o norteafricano. La fonología de la lengua gabonesa y la del español comparten más sonidos de lo que el encuentro accidental podría sugerir.

4.3. La absorción del dembow: el reggaetón dentro de la ntcham

El tercer mecanismo es rítmico y actúa al nivel de la producción musical. En SOUND SYSTEM (con Elgor Beatz) o NOUCHI GAMME, el beatmaker instala un contratiempo pesado y balanceado, típico del *dembow* que es la célula rítmica de base del reggaetón, nacida en Puerto Rico a partir de la fusión del reggae jamaicano con el hip-hop neoyorkino, el mambo y el calipso (Moreno Cazalla, 2023, p. 11). Este préstamo rítmico opera como el puente invisible entre dos continentes musicales, el mismo *dembow* que domina los *charts* globales. Según Moreno Cazalla (2023, p. 22), con 902 canciones de música urbana latina registradas en el YouTube Top 100 Songs Global Weekly en el periodo analizado, resuena ahora en los barrios de Libreville.

El mecanismo es bidireccional. Por un lado, el *dembow* hispano impregna la cadencia de la *ntcham*; por otro, la *ntcham* le inyecta la rugosidad del *tólé* y la energía del coupé-décalé. El resultado es un ritmo híbrido que suena familiar a los oídos entrenados en el reggaetón y original a los de los oyentes de afrobeats. El tipo de «*fusiones pop/urbano*» que, según Leila Cobo (2017), rigen en la industria musical latina (citado en Moreno Cazalla, 2023, p. 15).

4.4. El «deslizamiento tónico» y los hispanogabonismos morfológicos

El cuarto mecanismo opera en el nivel prosódico y morfológico. El *tólé*, o *toli bangando*, posee una fonotáctica propia nacida del brazaje entre lenguas locales y francés modificado. L'Oiseau Rare modifica la tonalidad natural de ciertas palabras del *tólé* para hacerlas sonar a español sin cambiarlas léxicamente. Es una manipulación del acento y la entonación, no del vocabulario. Es lo que el presente trabajo denomina *deslizamiento tónico*, es decir que el vocablo permanece gabonés en su significante escrito pero adopta una entonación hispana en su realización oral.

A esta manipulación prosódica se suman los hispanogabonismos morfológicos. El caso paradigmático del corpus *ntcham* es «ma casado» (Eboloko, 2025):

posesivo del argot de Libreville «ma» («mon» / «mi») + participio español *casado* del verbo *casar*. La lectura doble es deliberada: para el público iniciado en el argot local, «ma casado» designa la pareja estable sin boda oficial; para el público amplio, la sonoridad hispánica es el efecto estético buscado. Es lo que Djandué y Messakimove Steiner (2024, p. 45) denominan «agencia estética, no carencia lingüística» porque la ambigüedad es buscada, el hibridismo es estilo. El fenómeno es análogo a los *hispanomarfileñismos* documentados por Djandué (2021, p. 34): «trompero» (< *tromper*) o «blaguero» (< *blaguer*) con morfología española son para la música ivoiriana exactamente lo que «ma casado» para la ntcham gabonesa.

5. Análisis de los temas: cuatro ventanas al fenómeno

5.1. GUÉTAWÉ (2023): el bilingüismo fr./es. como apertura de escena

GUÉTAWÉ es el tema de L'Oiseau Rare que ilustra de manera más desnuda la hibridación lingüística. Su apertura construye, en tres versos, el hispanogabonismo más sofisticado del corpus:

Hasta la mañana,

C'est la mañana...

«Guétawé», guétawé...

L'Oiseau Rare, Guétawé (2023). Transcripción de la autora.

En el segundo verso, «c'est la mañana», el presentativo francés *c'est* sostiene el sustantivo español *mañana* en una sola cláusula bilingüe. La operación es precisamente la que Fairclough (1992, p. 88) llama *orden del discurso*: una forma de organizar lingüística y socialmente el espacio comunicativo en función de las relaciones de poder entre lenguas y comunidades. Al elegir el español para el sustantivo clave del íncipit, L'Oiseau Rare posiciona su música dentro de un «español musical» transnacional que el público africano ya reconoce por la vía

digital.

La misma expresión («hasta la mañana») cierra el estribillo de LE COCORICO DE LA COLOMBIA (Le Bandit Beau, 2024) y regresa en TANTINE (Waza No Limite, 2025). Esta circulación intertextual entre artistas distintos es la prueba más sólida de que el español es, en términos de Bourdieu (1984, p. 56), capital simbólico del campo *ntcham* como conjunto. No hay imitación entre los artistas: hay un código compartido, como el «azúcar» en la salsa o los tópicos de latinidad descritos por Viñuela (2020, p. 4). El proceso de enculturación mediada descrito por Moncada Perozo (2024, p. 66) es el mecanismo que permite esta circulación: los algoritmos de Spotify y YouTube recomiendan los mismos referentes latinos a los jóvenes de Libreville, Abidján y Lagos, sedimentando un vocabulario hispano compartido.

5.2. SERPENTINA: la palabra española como incantación danzante

SERPENTINA es el caso más elaborado del uso estético del léxico hispánico en la discografía de L'Oiseau Rare. En español, *serpentina* designa el papel enrollado multicolor que se lanza en las fiestas para crear movimiento ondulado; L'Oiseau Rare traslada este campo semántico a la danza de la *ntcham*, donde el término se convierte en metáfora de los movimientos sinuosos y articulados de los bailarines en los clips o en los clubes de Libreville. La elección del vocablo es operativa en tres dimensiones simultáneas.

Fonológicamente, «SERPENTINA» presenta una cadena de vocales abiertas (E, I, A) que, repetida cíclicamente como *gimmick* en el estribillo, estabiliza la melodía y la vuelve inmediatamente memorable para cualquier público, con independencia de su competencia en español. Morfológicamente, el sufijo *-ina* es transparente en romance: el oyente francófono no necesita saber español para intuir que se trata de un diminutivo femenino con connotación festiva y delicada. Semánticamente, la serpentina como objeto de celebración prolonga la metáfora del movimiento ondulado al cuerpo danzante, convirtiendo la letra en co-texto del

videoclip.

En la producción musical, los bajos pesados del Afro-Intcham cruzan percusiones entrecortadas próximas al reggaetón y al baile funk brasileño: el mismo *dembow* que domina los *charts* globales (Moreno Cazalla, 2023, pp. 22-23) resuena en el corazón del tema. La estructura de la canción reproduce además lo que podría llamarse la dinámica del «ascensor emocional»: el estribillo en español porta una *vibe* sensual y latina, mientras que las estrofas rapeadas en *tólé* y francés urbano devuelven la energía bruta de la calle gabonesa. El paso de un registro al otro es el motor emocional del tema: el oyente oscila entre la latinidad del estribillo y la gabonidad de la estrofa, y ese movimiento de péndulo es lo que crea la tensión plástica del Afro-Intcham.

5.3. SEXY MAMA: hibridación panafricana con toque latino

SEXY MAMA reúne a L'Oiseau Rare con el artista nigeriano Minz y el colectivo marfileño Team Paiya en una configuración panafricana de tres pólos: français/tólé (Gabón), yoruba/pidgin (Nigeria), nouchi/coupé-décalé (Côte d'Ivoire). El eje semántico del tema es el vocablo «mama» (o su variante «mamacita») que, aunque exista en francés, la asociación «Sexy Mama» recupera los códigos del reggaetón y el afropop global. Es exactamente el tipo de «fórmula simple» que Viñuela (2020, p. 4) ha descrito como característica del pop latino: expresiones que funcionan como metáforas de latinidad más allá de su significado literal.

Moreno Cazalla (2023, p. 9) describe el motor colaborativo de la música urbana latina en términos que se aplican perfectamente a este tema: «los artistas latinos han logrado *reterritorializar*¹ espacios de los que tradicionalmente se

¹ «**reterritorializar**» / «**reterritorialización**» son términos del vocabulario teórico de Deleuze y Guattari (*Mille Plateaux*, 1980), adoptados luego por los estudios culturales y la geografía crítica. Designan el proceso por el cual un elemento cultural, social o identitario que ha sido «desterritorializado» —arrancado de su contexto original— es reinsertado y redefinido en un nuevo territorio, ya sea geográfico, simbólico o discursivo. En el contexto

encontraban excluidos por utilizar el español». En SEXY MAMA, L'Oiseau Rare opera la misma *reterritorialización*: usa el español («mamacita», la sonoridad del *dembow*) como cemento lingüístico que permite a tres artistas de tres países y tres argots distintos construir un tema unitario. El español no es la lengua de ninguno de ellos, pero es la lengua de la pista de baile compartida.

Rítmicamente, la producción de SEXY MAMA se aleja de la rudeza del Ntcham gabonés puro para integrar percusiones sincopadas próximas al *dembow*. Los flows se suavizan, las melodías se vuelven más cantables y el uso de palabras simples a consonancia latina acentúa el lado sensual y festivo del tema. En términos del «empoderamiento de los artistas» que describe Moreno Cazalla (2023, p. 42), estos disponen de plataformas que les permiten «tener mayor control en términos de distribución y promoción y abrir nuevas líneas de ingresos»: el panafricanismo colaborativo de SEXY MAMA es precisamente ese control en acción.

5.4. JE M'APPELLE: el español como código universal de la noche

JE M'APPELLE es el tema de AFRO-N-TCHAM 2 más explícitamente orientado a la intercomprensión internacional. Su estribillo arranca con saludos en español («hola», «buenos días») que no necesitan traducción para un oyente de cualquier país hispanófono o simplemente expuesto a la música latina digital. El español funciona aquí exactamente como lo describe Viñuela (2020), no como lengua de comunicación ordinaria, sino como *etiqueta* que produce identificación transnacional más allá de los estilos musicales (Viñuela, 2020). JE M'APPELLE es la prueba gabonesa de esta tesis.

La estructura del tema reproduce la de los grandes éxitos del reggaetón global: estribillo con canción en español simple y cantable, estrofas en la lengua local del artista. Es exactamente la «doble velocidad» (singles en colaboración y álbumes

de Moreno Cazalla, que el texto cita, significa que los artistas latinos han logrado apropiarse de espacios del mercado musical global del que estaban excluidos por cantar en español, convirtiéndolo en un territorio propio.

en solitario) que Leila Cobo (citada en Moreno Cazalla, 2023, p. 15) identifica como la gramática de producción de la música urbana latina. En la ntcham, JE M'APPELLE aplica esta gramática a la realidad gabonesa: una canción que puede sonar en una discoteca de Libreville, de Abidján o de París porque su estribillo en español borra las barreras idiomáticas en beneficio del baile.

6. La dimensión visual: la estética «Afrolatina» en los clips de L'Oiseau Rare

La hibridación hispano-gabonesa no se limita al sonido: se extiende a la estética visual de los clips. Los realizadores filman directamente en los barrios de Libreville (callejuelas estrechas, casas de chapa, polvo, proximidad humana), creando un paralelo visual con los videoclips latinoamericanos: el reggaetón en Puerto Rico, el baile funk en las favelas de Brasil. Es la misma lógica que Moncada Perozo (2024, p. 67) ha identificado para la música urbana latinoamericana:

Los vídeos musicales constituyen ahora un importante modelo digital de producción, distribución y consumo. Los vídeos de reguetón ofrecen una imagen tropicalizada y estereotipada del Caribe, y ese exotismo asociado a la región puede suponer un reclamo como destino turístico. Para muchos no se trata de expresiones de jerarquías tradicionales, sino que estos productos audiovisuales transmiten unos códigos y la identidad latina. (Moncada Perozo, 2024, p. 67, citando a Mykhalonok & Jungbluth, 2020)

En los clips de L'Oiseau Rare se produce exactamente ese mismo efecto de «tropicalización», pero trasladado al contexto subsahariano: las callejeras de Libreville generan la misma energía caliente y desinhibida que las playas caribeñas o las favelas brasileñas, reforzando la impresión de que el Afro-Intcham comparte el clima festivo del reggaetón. La colorimetría, tonos cálidos saturados (amarillos, naranjas, rojos retro) y luces de neón nocturnas, prolonga esta estética.

El baile es el eje de la puesta en escena. La *ntcham* se caracteriza por movimientos articulados de piernas, brazos e asolaciones corporales muy ritmadas; los bailarines se organizan en círculos o *battles* en medio de la calle, rodeados por la multitud, capturados con planos de cámara rápidos (zooms y reencuadres) sincronizados con los graves. Es exactamente la misma energía colectiva que los clips de reggaetón de principios de los 2000, donde «la producción se enfocó en crear vídeos musicales con cámaras portátiles para popularizar entre los más jóvenes un baile: el perreo» (Moreno Cazalla, 2023, p. 11). El movimiento sinuoso de la SERPENTINA es, pues, al mismo tiempo término español, metáfora corporal gabonesa y legado visual del reggaetón caribeño. Las tres dimensiones son inseparables.

El *look* del artista inscribe esta misma lógica en el nivel del vestuario: maillots de fútbol vintage (a menudo de clubes españoles), gafas de sol de diseño llevadas de noche, cadenas y chaquetas de colores. Este estilo oscila entre los códigos del rapero gabonés y la extravagancia de las estrellas de la música urbana latina. Viñuela (2020, p. 4) lo habría descrito como la actualización del «discurso de la latinidad»: una imagen que mezcla exotismo, modernidad y orgullo identitario. En Libreville, ese discurso se africaniza sin perder su hispanidad sonora.

7. Discusión: el ciclo de transculturación y las implicaciones teóricas

Los cuatro mecanismos descritos y los análisis de los temas permiten inscribir la *ntcham* en dos marcos teóricos complementarios y formular consecuencias que trascienden el caso gabonés.

El primero es el ciclo de transculturación afrodiaspórica. El héroe de este ciclo es, paradójicamente, el reggaetón: un género nacido en Puerto Rico de la fusión de ritmos africanos con el reggae, el hip-hop y el mambo, que ha retornado al continente africano portando la lengua española como divisa. Las conclusiones del Observatorio Nebrija son taxativas al respecto: «les hace 20 años, Gasolina de

Daddy Yankee inundó de reguetón el mundo» (Moreno Cazalla, 2023, p. 12), y ese tsunami sonoro ha llegado a Libreville con veinte años de retraso pero con toda su fuerza simbólica. El español que absorbe la *ntcham* no es el español académico de la *quatrième*: es el español de la fiesta, del perreo, del orgullo latino. El español como, en palabras de Moreno Cazalla (2023, p. 43), «un idioma reivindicativo frente al inglés dominante».

El segundo marco es el del bricolaje subcultural de Hebdige (1979, p. 68). Cuando afirma que los artistas de Libreville no imitan sino que *producen*, la tesis se refiere a que los hispanogabonismos son creaciones expresivas deliberadas que reconfiguran el capital simbólico disponible en el campo musical local. Hormigos & Martín Cabello (2004, p. 265) recuerdan que «la música no solo refleja la identidad juvenil sino que activamente la construye». Semán (2015, p. 8) subraya que «la hegemonía musical global no aplasta las prácticas locales, las transforma». La *ntcham* es el ejemplo africano más acabado de esta tesis: lo global (el reggaetón, el español, la estética de TikTok) no es un molde que aplanan sino un recurso que los artistas locales moldean a su vez.

La comparación con la situación ivoiriana es igualmente instructiva. Djandué (2021) muestra que artistas de Côte d'Ivoire incorporaron los ritmos afrocubanos y el español desde los años 1960, décadas antes de la aparición de las plataformas digitales, lo que demuestra que la permeabilidad del espacio musical subsahariano al español responde a una lógica de larga duración que no depende únicamente de los algoritmos de TikTok o Spotify. Si la generación de Wognin Pedro cantaba «Recordando a mis abuelos» o «Guajiro marfileño» en puro género cubano en 1983 (Djandué, 2021, pp. 32-33), la generación de L'Oiseau Rare integra el reggaetón en la *ntcham* cuarenta años después: el ciclo continúa, con nuevos vehículos tecnológicos pero con la misma lógica de transculturación.

Nótese también que, como señalan los datos de Messakimove Steiner (2021), el sistema educativo gabonés produce un contacto temprano y estructurado con el español en las aulas, contacto que sedimenta un repertorio léxico elemental

(saludos, rutinas, vocabulario cotidiano) perfectamente aprovechable como material de *gimmick* en la *ntcham*. La escuela, pues, no solo produce interferencias involuntarias produce también el capital lingüístico mínimo que los artistas reconvierten en recurso estético. La comparación con el K-pop es igualmente instructiva. Moreno Cazalla (2023, p. 44) documenta que el K-pop integra títulos y estribillos en español porque el idioma ha adquirido en la esfera digital global una función de distinción transnacional.

Los artistas de la *ntcham* hacen exactamente lo mismo, pero desde una posición histórica añadida. Son herederos directos del ciclo afrodiaspórico, de modo que el español que absorben es, en cierta medida, un bien culturalmente «repatriado». Esta doble filiación (global y panafricana) hace del caso *ntcham* un objeto de estudio teóricamente más rico que el K-pop.

Conclusión.

El análisis de la discografía de L'Oiseau Rare y su inscripción en la escena *ntcham* y en el contexto global del español musical permite formular cuatro conclusiones.

Primera: el español en la *ntcham* funciona como capital lingüístico simbólico en el sentido preciso de Bourdieu (1984, p. 56): no como lengua de comunicación ordinaria sino como bien de distinción que otorga cosmopolitismo y conexión con una modernidad afrolatina que, según los datos del Observatorio Nebrija (Moreno Cazalla, 2023, pp. 22-23), representa el 21-32 % de las canciones más escuchadas del mundo.

Segunda: los cuatro mecanismos de hibridación (*gimmicks* léxicos, mimetismo fonético, absorción del *dembow* y deslizamiento tónico) operan de manera articulada y coherente, no como préstamos azarosos. Cada uno interviene en un nivel diferente del sistema lingüístico-musical: léxico, fonología, ritmo y prosodia. Su combinación produce el efecto «Afrolatino» característico de la *ntcham*.

Tercera: el intertexto hispánico compartido entre artistas distintos de la escena demuestra que el español es capital simbólico del campo ntcham como conjunto, no de un artista aislado. Lo que Viñuela (2020, p. 1) observa para la música latina en EE. UU. (el idioma como elemento definitorio de un repertorio) se reproduce, *mutatis mutandis*, en Libreville.

Cuarta: la hibridación hispano-gabonesa es una respuesta creativa (no una rendición) a la globalización musical, y confirmación empírica de las tesis de Semán (2015, p. 8) y Moncada Perozo (2024, p. 68) sobre la transformación local de la hegemonía global. La ntcham no se exporta renunciando a sí misma: se exporta absorbiendo el mundo.

Quedan abiertas varias líneas de investigación: la comparación sistemática con los hispanismos en la música francófona de Côte d'Ivoire y Camerún; un estudio de recepción que mida el impacto del código hispánico en el público joven de Libreville; la exploración didáctica de los hispanogabonismos en la clase de ELE subsahariana; y, finalmente, la integración de estos hallazgos en una teoría amplia de la transculturación musical digital que tenga en cuenta el papel de los algoritmos de recomendación en la propagación de códigos lingüísticos más allá de las fronteras continentales.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1984.

Djandué, Bi Drombé, «Huellas de hispanidad en la música marfileña de siempre», *Revue Nzassa*, nº 8, 2021, pp. 28-45.

Djandué, Bi Drombé & Messakimove Steiner, Stéphanie, ««Un peu de soleil» de Cano. Toda el África subsahariana en una sola canción», *Revue EVALU'A*, nº 3, 2024, pp. 38-52.

Fairclough, Norman, *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge, 1992.

Gabon Media Time, «AFRO-NTCHAM 2, le projet de L'Oiseau Rare qui conquiert le public», 2025. <https://gabonmediatime.com> [consulta: 20 mayo 2026].

Hall, Stuart & Jefferson, Tony, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Hutchinson, Londres, 1975.

Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, Londres, 1979.

Hormigos, Jaime & Martín Cabello, Antonio, «La construcción de la identidad juvenil a través de la música», *RES*, nº 4, 2004, pp. 259-270.

Instituto Cervantes, *El español: una lengua viva. Informe 2024*, Instituto Cervantes, Madrid, 2024.

Messakimove Stéphanie, «Análisis de interferencias léxicas y morfosintácticas en las producciones escritas de alumnos de bachillerato de E/LE», *South Florida Journal of Development*, vol. 2, nº 2, 2021, pp. 3461-3474.

Messakimove Steiner, Stéphanie, «Huellas del español en la música urbana gabonesa (2024-2025): culturas juveniles, capital lingüístico e hispanogabonismos», comunicación en el I Congreso Internacional Cultura Juvenil, Teoría de la Literatura y Educación, UCM, 6 de mayo de 2026 (en prensa).

Moncada Perozo, Miguel Ángel, «Aproximación al discurso de la música urbana latina: consumo tecnológico y enculturación (2006-2016)», *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, año 40, nº 103, enero-abril 2024, pp. 65-81.

Moreno Cazalla, Lourdes, *El boom de la música urbana latina y la expansión del español a nivel global*, Observatorio Nebrija del Español, Universidad Nebrija, Madrid, 2023.

Moreno Cazalla, Lourdes, «El español, la minoría que redefine la música del siglo XXI», *Medium*, 12 de octubre de 2025. <https://lmcazalla.medium.com> [consulta:

20 mayo 2026].

Moreno Cazalla, Lourdes, *El español y la música en España: de exportar voces a importar éxitos*, Observatorio Nebrija del Español, Universidad Nebrija, Madrid, 2025.

Semán, Pablo, «Música, juventud, hegemonía», *Estudios Sociológicos*, vol. XXXIV, nº 100, 2015, pp. 3-40.

Thomason, Sarah G. & Kaufman, Terrence, *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*, University of California Press, Berkeley, 1988.

van Dijk, Teun A., *Discourse as Social Interaction*, Sage, Londres, 1997.

Viñuela, Eduardo, «El pop en español en EE. UU.: un espacio para la articulación de la identidad latina», *Estudios del Observatorio / Observatorio Studies*, nº 063-09/2020SP, doi: 10.15427/OR063-09/2020SP, Instituto Cervantes at Harvard University, Cambridge (MA), 2020.