

IMPORTANCIA SOCIAL DEL ARTE NEGRO AFRICANO

EN Africa resulta imposible una concepción unitaria de los problemas. Si la naturaleza impone a Africa normas rígidas, indeclinables, las poblaciones nativas tienen formas culturales y hábitos seculares intensamente arraigados, que no pueden ignorarse. La tradición es y será un factor de considerable importancia para el africano. Al transcurrir su existencia en permanente contacto con la naturaleza --sugericadora de ideas que, con relativa frecuencia, desembocan en abstracciones de gran riqueza-- el negro llega a imaginar un mundo que obedece a las leyes que animan su espíritu. Es un mundo extraño en el que juegan papeles importantes fuerzas y poderes sobrenaturales dotados en impulsos ciegos, como los de las propias fuerzas de la naturaleza. Es por ello por lo que la magia y la religión, que buscan el contacto y la propiación de tales fuerzas, constituyen los elementos fundamentales de su existencia. Las preocupaciones que informan su vida, aun las que se integran en el aspecto material de la misma, revelan un acusado matiz espiritual que le da fisonomía propia. En esta subordinación de los factores materiales podemos ver, tal vez, una característica que le separa del mundo occidental contemporáneo.

En nuestro modo de interpretar los hechos, al producirse la destribalización, a que asistimos en el momento actual --como inferencia de la presencia occidental-- las masas arrancadas a la fe y a las costumbres ancestrales, quedan inmersas en un mundo extraño, en un marco vital cuya ideología no les despierta ecos anímicos profundos y del que sólo captan la apariencia superficial de los hechos. aquellos que, precisamente, no son fundamento sino consecuencia de una línea de pensamiento diversa que repercute ostensiblemente en

las manifestaciones tradicionales. Así, refiriéndonos concretamente a la esfera del arte africano, vemos que cuando los Fang del Gabon abandonan —bajo la presión colonista— el culto familiar de los antepasados, desaparecen los artistas que esculpían las bellas imágenes que encerraban el cráneo en el que se centraba dicho culto. No es posible comprender el arte negro sin verificar una relación con las técnicas religiosas que utilizan sus producciones y con las propias estructuras políticas. Según afirmó Bastide, el arte, aunque autóctono, de la sociedad no deja de ser una institución social. La angustia vital ante la artificiosidad de la vida en las grandes urbes determina modernamente una reacción de antagonismo, por lo menos latente, cuya simple consideración bastaría a explicar muchos fenómenos que transcurren vivos y palpitantes a la luz de la actualidad. La crisis de espiritualidad, la amargura e inseguridad del tiempo presente son factores que no podemos pasar por alto cuando consideramos los acontecimientos sociológicos del mundo africano. La angustia y el desasosiego de las épocas de transición tienen en Africa un cariz acusado.

La espiritualidad del africano es honda y, por consiguiente, duradera. En el fondo de su alma, no del todo comprendida, late un amor y un impulso formidable hacia las cosas elementales, hacia todo aquello que, en una síntesis brevísima, podríamos llamar la Tierra, que le conmueve y le llama imperiosamente. La Naturaleza, para el africano, es fundamentalmente alusiva. Fuerzas oscuras le impelen a un amor ardiente por la naturaleza. Tal vez el secreto último de la magia, los instintos, las emociones y el mundo sobrenatural de los negros sea, tan sólo, una simple vibración de la naturaleza, un eco de su afectividad que provoca una floración de ideas de innegable valor filosófico. Al estudiar con rigor las características del mundo sobrenatural africano se confirma que, pese a su notable diversidad en los múltiples pueblos del Continente, se impone un sello inconfundible de unidad de principios junto a unos motivos temáticos que se agotan hasta la exasperación y que poseen una explicación doctrinal que justifica su autonomía. Si un eminente psicólogo de nuestros días, Jung, afirmó que «nuestras ínfulas de superioridad en presencia de la sabiduría de la India son parte de nuestra connatural barbarie», algo parecido podríamos opinar con respecto al desdén con que ha sido, en ocasiones, tratado el riquísimo mundo sobrenatural forjado por los pueblos africanos. Y en la propia índole de

esa abstracción mental que, a través de muchos siglos, ha ido forjando el alma africana, podemos hallar los motivos que determinan, en gran modo, su arte tradicional. En gran parte del Continente no rigen concepciones estilísticas arbitrarias, sino profundamente ligadas a sus cultos propios. Esto ocurre con el culto de los antepasados del cual Frobenius reveló su importancia considerable. Los ritos de iniciación han proporcionado un manantial inagotable de inspiración para el artista negro. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de las máscaras que, acompañadas de vestidos especiales transforman al individuo en un ser sobrenatural que representa, en último término, la transición al mundo supraterráneo. En la confección de estas máscaras la imaginación africana se exalta, liberándose de toda «mimesis» de la realidad, manifestándose con volúmenes estrictos, cadenciados y deformaciones expresivas. Las esculturas hieráticas de los Dogon y Bambara del Sudán, las figuras expresivas de los Fang del Gabon y las estilizaciones de los Bakota revelan la influencia de un medio ambiental en el que las preocupaciones de índole religiosa sobresalen de forma meridiana. Son representaciones de conceptos restringidos referentes a individuos en íntima relación con su medio sociológico peculiar. Las máscaras son representaciones de cosmogonías determinadas, que sugieren intensas vibraciones en el espíritu de los iniciados.

Se podrían indicar muchos indicios que revelan la gama profusa de matices que reviste la sensibilidad africana («impregnada de dulzura, inteligencia, libertad y alegría») con palabras de un gran conocedor del alma negra (1). El padre Wilhelm Schmidt también ha reconocido en esos pueblos primitivos «una vida rica y fervorosa del sentimiento, una afectuosidad muy fuerte, un espíritu de profunda humanidad y un extraordinario sentido moral». Todas las manifestaciones de su vida señalan una ética superior y «un nivel maravillosamente alto de la cultura espiritual» de tales hombres. El propio Levy-Bruhl ha señalado «el alto grado de desarrollo intelectual» que se manifiesta en pueblos africanos, entre otros primitivos, a los que califica de «hombres maravillosos». Théodore Monod, gran africanista de admirable actividad, ha expresado a este respecto unas palabras

(1) J. BOULNOIS ET BOUBOU HAMA: *Empire de Gao*, pág. 181. Maisonneuve. París, 1954.

✕ exactas saturadas de fino humorismo: «Mais ce qui nous indigné, nous êtres raisonnables et omniscients, et tout autant d' ailleurs chez l'hindou que chez le Noir, c'est la tendance mystique de son tempérament, c'est qu'il refuse de croire, comme nous la faisons et par conséquent comme il devrait, en bonne justice, le faire a son tour. que toutes les connaissances et toutes les vérités ne sortent qu'au bout d'un syllogisme ou d'une équation».

Al polarizar su mentalidad los problemas espirituales, el negro siente una especial urgencia por interpretar el significado de los hechos y de los fenómenos. La idea y el símbolo que la expresa es el tema mayor de su espíritu. Esto se descubre bien cuando se analiza su arte. El artista negro desprecia la semejanza y los meros valores estéticos; se preocupa menos de representar que de significar. Sus mitos encierran ideas muy profundas y complejas. La escultura, la arquitectura, la música y la danza se basan, para los pueblos negros, en la alegoría y el simbolismo, que son la manifestación tangible de ideas trascendentes.

El arte de los negros al que ahora vamos a referirnos en el aspecto de la escultura —desdeñando, por falta de espacio, otros aspectos fundamentales— es, en síntesis, una proyección en lo material de ideas y conocimientos consustanciales con su alma atávica que nada tienen que ver con la preocupación estética. Constituye, en gran modo, una absoluta abstracción que tiene su origen, precisamente, en la propia índole del espíritu negro que es, fundamentalmente, metafísico. Sugieren teorías más que deleite estético, trascendiendo más allá de la forma. Resulta curioso anotar este punto de coincidencia con el arte occidental contemporáneo. Así ocurre en el caso concreto de las máscaras que son, en su mayoría, representaciones cosmogónicas. Encierran, estilizando, el simbolismo de sus ideas mágicas, materializando su modo de concebir el universo.

Esas manifestaciones artísticas se ajustan a su propio pensamiento social. Y su máxima importancia radica en que la sociedad, para esos pueblos, constituye la más alta expresión de su profunda mentalidad. La sutilidad espiritual del negro africano se comprueba en la esfera religiosa. Sus creencias son el fruto de su dilatado pasado, de una larga experiencia.

Son ideas y teorías de pura abstracción que han sido elaboradas lentamente en el substrato anímico nativo. El sentimiento estético.

del negro se depura al propio tiempo que se perfecciona su meca- nismo social. El arte tiene en las más diversas culturas africanas un seatido y un papel social que no pueden ignorarse. Su concepción plástica implica una noción trascendente, fundada sobre principios que animan las formas particulares de su existencia. Carece de for- malismo y su estética no busca la delectación desdeñando los valores simplemente expresivos. Aspira, más bien, a simbolizar hechos y fenómenos de importancia social o religiosa. Esto explica por qué la escultura negra tradicional está basada en la expresión. Un arte de tal naturaleza no puede, en modo alguno, manifestar uniformidad, y así hallamos una vastísima escala de medios y expresiones, que expo- nen las tendencias más diversas en la manera de concebir y resolver la forma. En ellas interviene aparte de los factores puramente psico- lógicos, una influencia ambiental de naturaleza innegablemente so- ciológica.

Un ejemplo de cuanto decimos lo suministra el análisis del arte Yoruba. Las estilizaciones que se observan en las obras maestras son dignas de ser resaltadas. Los labios se modelan en forma de líneas paralelas. La nariz se representa, frecuentemente, en forma de dos hoyuelos. Esos modos de expresión marcan, indudablemente, una idealización, un estilo particular del artista que no puede ser con- fundido nunca con un fiel realismo.

Esta circunstancia plantea el problema de hasta qué punto el arte negro ha sabido resolver el viejo antagonismo entre abstracción y copia de la realidad. Posiblemente por la implicación de serios va- lores rituales, el artista negro ha introducido en su obra valores ex- presivos de los que carece la naturaleza y que tal vez resultan esen- ciales a su alto propósito. Este aspecto señala, como hemos anticipado, una concordancia con el moderno arte occidental puesto que el rea- lismo es un término muy relativo que nunca debe tomarse en su sentido absoluto. Así el artista africano insiste sobre ciertos aspectos de la realidad ignorando otros que carecen de significación a su ob- jetivo.

El arte de Ifé acusa un carácter ritual tan evidente que, en la opinión de Fagg (2) «se tiene la impresión de que este arte desde ha-

(2) W. FAGG: *De l'art des Yoruba. L'Art Nègre*, pág. 114. Coll. *Présence africaine*. París, 1951.

«cía mucho tiempo estaba estrechamente ligado a la vida de la comunidad». Y en la vida de esa comunidad la noción de la magia es fundamental. Tal vez podamos ver en ello uno de los factores determinantes del auge artístico de ese centro vital africano puesto que sabemos que las más antiguas manifestaciones artísticas del Paleolítico son esencialmente mágicas, y que ese arte, aunque fuera concebido de manera individual «se transformó en un arte socializado puesto al servicio de la familia o del clan de cazadores».

En Africa, si la mitología y la magia no están organizadas conforme a un sistema religioso con todo lo que comporta de sacerdotismo, dogmatismo, ritos y moral, no es menos cierto que subsiste el hecho fundamental de la existencia de un espíritu religioso. El negro cree en las fuerzas ocultas en las que reposa la magia que afirma siempre su originalidad. Aunque desfigurado tras la aparición de la magia y el fetichismo es lo cierto que rebosa de una profunda religiosidad. En Africa si bien las primeras manifestaciones artísticas tal vez no tuvieran un depurado carácter religioso, es lo cierto que se han enriquecido de matices estéticos bajo la influencia de instituciones de ese tipo. En esta línea de pensamiento interpretamos nosotros algunas de las más antiguas creaciones del arte africano como son, por ejemplo, las excelentes pinturas rupestres de los bosquimanos dotadas de un realismo sorprendente.

Aun siendo diferentes los centros en los cuales el arte autóctono africano se ha manifestado, existen circunstancias expresivas de un «denominador común» entre ellas. La inspiración de que procede es sólo en algunos casos contados, como ocurre con la escultura Ibo, de carácter individualista que tiene una elocuencia definitiva. En los innumerables «subestilos» dispersos por el continente africano se aprecia una huella marcada del carácter comunitario de las instituciones tribales. Los anónimos genios artísticos se hallan dispersos pero siempre en la íntima fermentación de los procesos emotivos generales. La cuestión de la libertad individual no preocupa al negro que es, esencialmente, miembro de un grupo. Los tipos de sociedades que presenta Africa, están basados sobre el grupo familiar dominado por la voluntad de los antepasados que imponen a los individuos una numerosa descendencia y la conservación de las costumbres tradicionales. En un plano más amplio, potentes vínculos unen a los miembros de las que nosotros llamamos sociedades secretas. Estas sociedades confor-

man la personalidad del individuo poderosamente y le despersonalizan totalmente en provecho del grupo. El elemento trascendente capital de la vida africana reside en la colectividad. El espíritu de colectividad es el que informa toda su conducta. El hombre individual, aislado de su grupo, aparece sólo como un producto bastardo de la convivencia occidental y carece de significación valorativa. La colectividad, para el negro, es un instrumento de eficacia prodigiosa. El grupo representa el fin común y la inmensa serie de tradiciones vernáculas. El nativo es, en síntesis, un ser anónimo fundido en la totalidad del cuerpo colectivo. En el negro es fundamental el espíritu de solidaridad clánica que reposa sobre normas y hábitos sociales claramente definidos que, en el sentir de Van Wing, que posee cuarenta y dos años de experiencia entre los Bakongo, son: la ley de la dependencia de todos con respecto al jefe; la ley de la igualdad y de la solidaridad entre los miembros, salvo los privilegios de la primogenitura y la ley de la fidelidad a las costumbres (3). La colectividad clánica o tribal moldea tan radicalmente la mentalidad del nativo que si analizamos la actividad vital de varios individuos podemos observar que es tan uniforme como si se tratase de uno solo. Y esa influencia se manifiesta particularmente en el ámbito del arte. Refiriéndonos al ejemplo de los Yoruba, han mantenido siempre instituciones que favorecen la supervivencia de las tradiciones a través de muchos siglos y el desarrollo de escuelas que, aunque distintas en el detalle, han permanecido fieles al espíritu de la comunidad que deja entrever su proyección hacia la depuración suprema.

Tenemos, así, que en el aludido hecho estético se dan, conforme a la opinión de Durkheim, las dos características del hecho social: la coacción y la sanción. Las investigaciones de Griäule y sus colaboradores, con sus fructuosos estudios acerca del arte tribal, permiten considerar que el impulso unánime de la sociedad Yoruba fué el determinante máximo del alto nivel alcanzado por su arte.

No obstante, junto a la idea de que el africano crea un arte de perfil propio ante el impulso de la sociedad que le circunda que resulta, directamente, beneficiaria de tales producciones, se alzan otros hechos que permiten suponer la existencia de una necesidad pura de

(3) J. VAN WING: *L'homme congolais*. Institut Royal Colonial belge, Bulletin de Séances, 24, 4; Bruxelles, 1953.

belleza en el artista negro. De antiguo se ha reconocido que el hombre aspira al disfrute de la belleza y que no sólo se mueve a impulsos de orden práctico. Y a esa ley general no escapa el africano, tan sensible a toda motivación de tipo espiritual. Así los Bali del Camerun modelan cabezas de un gusto depurado sobre el hornillo de barro de sus pipas, demostrando sus habilidades de alfareros. Los Azancés gustan de duplicar los efectos visuales y, aunque en la práctica resulte inútil, sus chozas tienen dos cúpulas y sus pipas doble cazoleta. En tales casos hemos de ver una íntima satisfacción estética que predomina sobre toda otra consideración. Y otro tanto sucede, en nuestro entender, con producciones tales como los taburetes de distintas partes del Continente que muestran una riqueza imaginativa de expresión que resulta sorprendente. Así entre los Mangbetus el soporte presenta espirales acanaladas, anillos octaédricos u otras decoraciones de notable belleza. En el Africa Occidental dicho soporte presenta increíble diversidad geométrica, y, frecuentemente, adopta figuraciones humanas o animales cuyas tallas pueden considerarse como obras de arte eminentísimas, que denotan paciente recreación en la fascinante vitalidad de las cosas. Cada mínimo trozo de estas obras produce una sensación de infinitud ajena a toda posible ponderación relativista.

Otro tanto sucede en el alto Futa-Dialon donde las casas tienen los dinteles decorados con incisiones de motivos geométricos ejecutados con un cuchillo, constituyendo conjuntos homogéneos (frisos, paneles). Los trazos dominantes adoptan forma de V. de U, triángulos, cuadros y rectángulos. Terminada la decoración se recubre de un enlucido blanco que le da apariencia de estuco. Algunas decoraciones son policromas —principalmente en rojo y negro sobre fondo blanco— y las figuras ornamentales son más diversas (puntos, rayas, festones, cruces, triángulos, círculos, espirales, líneas curvas diversas) asombrando el sentido de simetría que manifiestan los conjuntos (4).

No obstante el cúmulo de estudios, algunos de ellos muy importantes, consagrados hasta la fecha al arte negro africano es imposible decir que se ha llegado a conocer en sus exactas dimensiones. Von

(4) P. CREACH: *Notes sur l'art décoratif architectural Foula du Haut Fouta-Djallon*. I. Conf. Int. des Africanistes de l'Ouest, tomo II, pág. 300. Dakar, 1951.

Sydow, Kjersmeier, Carl Einstein, Frobenius, Delafosse, Hardy, Olbrechs, Howlett, etc., han trabajado profundamente estos temas. Pero la esencia determinante de sus valores permanece, quizá, sin descifrar. ¿Es, acaso, motivado el arte negro por la sola actuación del medio ambiente social? ¿Hasta qué punto el genio individual se ha movido inmerso en la mentalidad tribal? Que el artista negro haya sido incitado por estímulos sociales —principalmente de índole mágico-religiosa— parece claro, pero es lícito suponer que se ha valorado excesivamente esa influencia adoptada tal vez bajo la orientación de la escuela sociológica francesa que, de la mano de E. Durkheim, exalta lo social hasta la supresión práctica de la individualidad al considerar todo fenómeno cultural únicamente bajo el aspecto social. En tal vía de hechos se ha llegado a afirmar la inexistencia de un arte negro. Sus producciones más bien que de arte serían instrumentos no hechos para la contemplación desinteresada, sino al servicio de ciertos usos de la vida comunitaria. La tesis del romanticismo de que «el artista no ha podido crear más que cuando ha sido llevado de algún modo por la fe y el entusiasmo colectivo» plantea esta posibilidad en el terreno africano puesto que resulta innegable la vigencia de una poderosa conciencia colectiva ante el problema. Scohy, refiriéndose al arte congolés, dice (5): «El arte indígena sigue estrechamente la curva de la evolución social. Ha conocido y sigue conociendo un declive muy claro, paralelo a la agonía de la vida tribal. El arte congolés de antaño era un arte funcional que había nacido en virtud de las propias necesidades de la tribu y no a causa de una voluntad estética pura.» Es decir, que tal panorama encaja en la opinión de H. Taine de que «lo que determina la obra de arte es el estado general de los espíritus y de las costumbres que lo rodean». Una vida tribal ampliamente desarrollada manifiesta determinadas exigencias, singularmente de tipo social, que pueden llegar a conformar la estética adecuada a sus propias características motivando un florecimiento de la producción artística. Ente ambos términos —social y estético— se establecen mutuas influencias que se integran en el «piadeuma» de Frobenius.

Por esto, para localizar los verdaderos límites de los determinan-

(5) A. SCOHY: *Réflexions sur l'évolution de l'art congolais*. Brousse, 1-2, páginas 18, 1948.

tes sociales del arte africano, interesa comprobar la evolución que éste ha seguido en las transformaciones experimentadas por las sociedades indígenas ante el empuje de la presencia occidental y, entonces, nos hallamos ante el hecho insólito de que, hablando en términos generales, la transformación de la sociedad tribal no ha provocado evolución sino radical desaparición del arte autóctono. Con ello hemos abocado a un punto de considerable importancia.

Es digno de resaltar el hecho de que en una gran parte del Continente Africano se haya producido la súbita desaparición del arte autóctono tan pronto como la penetración occidental ha alterado radicalmente el medio sociológico tradicional. La desaparición de la religión y la magia secular hace innecesaria la creación de las obras que venían produciendo los artistas nativos respondiendo a una mentalidad colectiva tan acusada que, en palabras de Rouquet (6), «El artista negro no obedece a preocupaciones estéticas sino a una mentalidad colectiva, en cuyo conjunto no es posible distinguir ni escuelas ni individualidad.»

Es decir, que la simple consideración del hecho de que el arte haya desaparecido, bajo la influencia colonizadora, en aquellas comarcas africanas en que había alcanzado un mayor auge, nos demuestra que se ha producido una transculturación o aculturación en que el puro arte indígena ha sido reemplazado por bastardas imitaciones europeas. Es este un problema que tiene sus fundamentos en la dinámica socio-económica.

Influye no tan sólo la circunstancia de que las propias creencias de índole sobrenatural hayan sido radicalmente alteradas por el ejemplo y la enseñanza occidental, sino a consecuencia de otra transformación evidente en la vida autóctona, cual es la sustitución de la economía de subsistencia por otra de tipo monetario. En efecto, antes de la colonización, cada individuo —y cada entidad tribal— debía proporcionarse todos los elementos necesarios para su vida (alimentos, armas y utensilios diversos). Las distintas culturas extendidas en el Continente mostraban una gama inmensa de técnicas para la obtención de los más diversos elementos. Ello constituía la artesanía y el arte tradicional. A pesar de los notables perfeccionamientos a que se ha-

(6) A. ROUQUET: *L'Art nègre, Le domaine colonial français*, t. IV, página 260, 1930.

bía llegado, tales producciones eran incapaces de competir con los artículos, fabricados en serie, que el occidental introdujo en el mercado africano. El indígena prefiere adquirir tales productos que dedicar largo tiempo a su fabricación según las técnicas ancestrales. De tal modo se produce una decadencia en las industrias aborígenes que lleva implícita la de las producciones puramente artísticas. La convivencia europea no tan sólo ha influido en la transformación de la sociedad indígena, sino que ha atentado contra los valores puramente espirituales que la misma representa. Ello quiere decir que se advierte una estrecha dependencia hacia las formas económicas y sociales en el arte negro. El materialismo histórico considera que el arte depende de la economía de la época y aunque a esa teoría no podemos adherirnos, tampoco podemos ignorar el hecho de que en el Continente africano la entrada en vías de extinción de un arte de incomparable riqueza y vigor ha sido debido primordialmente a factores sociales y a la transformación de su economía secular.

Las conclusiones que apuntamos tienen importancia puesto que, a pesar de las vivas críticas de que ha sido objeto encajan en la idea de Taine («La philosophie des Beaux Arts») de que los estilos artísticos dependen aparte de la raza y el medio, del *momento* (factor sociológico). En el caso del Africa actual la adecuación al clima anímico creado por la intervención de influencias ajenas al genio autóctono determina, poderosamente, esa decadencia resultando válida la expresión de Lalo de que «el arte es la expresión de la sociedad».

C. DE BENIPARRELL

CRONICAS

