

ARGELIERS LEÓN

Introducción al estudio del arte africano

Introducción al estudio del arte africano

Introducción al estudio del arte africano

ARGELIERS LEÓN



709.960

Leo

I León, Argeliers, 1918

Introducción al estudio del arte africano. / Argeliers León;
pról. Jesús Guanche y Lázara Menéndez.-- La Habana: Editorial
UH, 2012.

240 p.; ilus., fot., mapas; 23 cm.

1. ARTE AFRICANO-HISTORIA Y CRÍTICA

I. t.

II. Guanche, Jesús; pról., 1950

III. Menéndez, Lázara; pról., 1946

ISBN: 978-959-7211-22-8

EDICIÓN Yalemi Barceló
DISEÑO DE PERFIL DE LA COLECCIÓN Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada/
Claudio Sotolongo
DISEÑO Claudio Sotolongo
FOTOGRAFÍAS Berrin Schofield
COMPOSICIÓN Karla Bisset Torres
CONTROL DE LA CALIDAD Haydée Arango Milián

IMAGEN DE CUBIERTA Placa de bronce, Benín. Nigeria. Col. Museo de Arte
de Matanzas, Cuba.

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN © Herederos de Argeliers León, 2012
© Editorial UH, 2012

ISBN 978-959-7211-22-8

EDITORIAL UH Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba. CP 10400.
Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu

Índice

De ida y vuelta	7
LÁZARA MENÉNDEZ	
Prólogo a la primera edición	27
JESÚS GUANCHE	
Introducción al estudio del arte africano	35
El medio	37
El agrupamiento del hombre	45
El hombre	61
El arte parietal	67
La cultura de la lanza	75
La cultura de granero	81
La cultura del calvero	97
Los centros urbanos y el arte	107
Arte y conciencia social	119
Mapas	127

Catálogo de piezas	131
Sobre las piezas	223
Bibliografía	237
Sobre el autor	239



De ida y vuelta

*Antes de ser descubierto,
el salvaje fue previamente inventado.*

G. COCCHIARA

*La etnografía es una actividad híbrida,
y de tal modo aparece como escritura,
como tarea de coleccionista,
como poder imperial, como crítica subversiva.*

JAMES CLIFFORD

Nicolás Guillén, en «Digo que yo no soy un hombre puro» –hermoso poema y, desde mi punto de vista, transgresor–, se reconoció, en 1972, sin atildada mojígatería, centrado en los atributos que a lo largo de mucho tiempo han sido utilizados para definir, identificar, etiquetar y «exotizar» a los cubanos; atributos que envolvió, en otro singular poema, en la expresión «fondo de historia». El Poeta Nacional, a diferencia de William Carlos Williams –que en 1920 advirtiera de modo estremecedor: «los productos puros de América enloquecen»–,¹ no sentía su autenticidad en peligro ante la presencia de un otro inespecífico, con rasgos que la modernidad solicitaba para validarse. El «todo mezclado» de Guillén era la reafirmación de una autenticidad que no se asustaba ante crónicas imprecisiones genealógicas.

Había ciertas preguntas que no tenían respuesta en nuestros contextos culturales. ¿De qué recodo del poblado africano pudo haber llegado el hombre identificado como congo? ¿Cómo este lidió con una identidad

¹ James Clifford: *Los dilemas de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 15.

jalonada por fuerzas de atracción y repulsión ante historias que deslegitimaban la memoria? ¿Cuáles mecanismos utilizó para transmitir su saber en medio de un contexto en el que no sabía si podía preservar su vida? ¿Cómo percibió y valoró su entorno? Los modos de asumir la realidad de Guillén y Williams constituyen una suerte de desafío, especialmente si la etnografía se entiende como «un conjunto de diversas maneras de pensar y escribir sobre la cultura desde el punto de vista de la observación participante».² La trascendencia concedida a su accionar en la cultura y la investigación hicieron decir a James Clifford que el poeta W.C. Williams era un etnógrafo; en ese sentido, también lo fueron Nicolás Guillén y Argeliers León, quienes ostentan una doble condición: la de «nativos», en una cultura formada por la profunda intervención de otras, entre ellas las africanas; y la de observadores, cuando su atención se desplazó hacia la búsqueda de las matrices que sustentaron la formación de la cultura asumida como propia. Esa doble condición no constituye privilegio de especialistas, artistas, élites culturales de algún tipo, sino que se hace extensiva al informante-participante. Ellos fueron los inespecíficos para ese mundo donde la pureza enloquece.

Argeliers León, el musicólogo, compositor, etnólogo, profesor, se interesó por los cambios culturales, las supervivencias africanas en América, las cuestiones del sincretismo y el coleccionismo, desde la pertenencia a una cultura subalterna, asumida –individual y colectivamente– como transcultural. En algún momento, habrá que mirarlo como una figura que desde su propia vivencia participó de la resonancia de la interdisciplinariedad, y habrá que sopesar cómo en los discursos que resultaron de las diferentes disciplinas (etnografía, artes plásticas, música y musicología) y prácticas con las que interactuó fueron evidenciándose las fisuras que lo distanciaban de los cánones de cada una de ellas.³ Fue propósito de su accionar profesional, de

² *Ibíd.*, p. 24.

³ La imbricación de las experiencias obtenidas en cada uno de los campos de actuación en los que se desarrolló se revirtió en ellos y, especialmente, en su labor como pedagogo; esta tiene hitos importantes en la inauguración de las cátedras de Arte africano y Cultura afrocubana en la Universidad de La Habana (1968) y de Musicología en el Instituto Superior de Arte. Ambos ejemplos constituyen dos significativas muestras de su quehacer académico por el impacto que han tenido en la formación de profesionales, en los estudios e investigaciones y en el desarrollo de la cultura cubana. La edición de publicaciones tan relevantes como la revista *Actas del Folklore* (1966), *Etnología y Folklore* (1966-1969) contribuyó

tendencia inclusiva, crear discursos que comprendieran objetos y prácticas marcados como diferentes por sus historias particulares, y favorecer su visibilización. Esto se refleja en sus libros *Del canto y el tiempo* (1981) e *Introducción al estudio del arte africano* (1980), el volumen que se reedita en esta ocasión.

Las ligaduras científicas de Argeliers León no le permitieron aceptar la inmunidad de los actores. Bien sabía, por el conocimiento que detentaba, que ubicar a la gente y la cultura en categorías enfrentadas tiende a robustecer la idea de la inmutabilidad de las identidades y fortalecer la percepción de que se trata de fenómenos puros e inmodificables, lo cual entraba en contradicción con la comprensión de la naturaleza transcultural de las culturas americanas y caribeñas. La visión dialéctica de la historia y de la cultura lo apartó de los ejercicios sociológicos de corte funcionalista, de la antropología tradicional y de los historiadores positivistas. Al dejar atrás esas perspectivas, Argeliers afirmaba que los hechos históricos y las prácticas culturales son realidades vivas y en devenir.

El propósito de distanciarse de las miradas que encasillaban el arte africano dentro de contextos herméticos e inmutables que realmente solo existían en los imaginarios colectivos –sembrados por la representación de África a partir de la «tarzanización», como un resultado del colonialismo europeo– fue una vocación del autor de *Introducción al estudio del arte africano*. La elección del espacio etnográfico y la inspiración filosófica de Argeliers León, asentada en el carácter científico del marxismo (caracterizado por Hal Foster como una filosofía «que aspiraba no sólo a analizar e interpretar las relaciones económicas, políticas e ideológicas, sino también a conseguir que la escritura de la historia –su historicidad– contribuyera al proyecto más amplio del cambio social y político»),⁴ constituyeron las coordenadas que contextualizan el viaje por el arte africano que propone el autor en este libro.

a la reconsideración de los objetos de investigación de las disciplinas implicadas, así como también sucedió con la fundación de diversas instituciones: el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba, el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias y la carrera de Musicología en el Instituto Superior de Arte; no menos significativo fue su tránsito por la Biblioteca Nacional José Martí y el Departamento de Música de Casa de las Américas.

⁴ Hal Foster: «La historia social del arte: modelos y conceptos», en *Introducción de Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y postmodernidad*, Ediciones Akal, Madrid, 2006.

Con los precedentes indicados, se entenderá por qué *Introducción al estudio del arte africano*, de Argeliers León, se inserta en el flujo de acciones y textos que desde la década del sesenta del siglo pasado se han desarrollado, internacionalmente, con la intención de situar, en perspectiva dinámica, abierta y crítica, las prácticas y objetos simbólicos africanos como testimonio de un nudo de relaciones entre los materiales, las formas y los significados que circulan y se interpenetran al cruzar las fronteras étnicas. El lector atento puede reconocer paradojas y prejuicios que han alimentado las contradicciones de las narrativas eurocéntricas, pues en la práctica cultural y, particularmente, en la artística, subyacen revestimientos de tiempos, memorias y olvidos, presencias y ausencias, que sobrepasan las voluntades individuales.

Después de 1968, en palabras de Carlos Antonio Aguirre Rojas, las diversas contribuciones de las ciencias sociales han vivido un proceso de reorganización y reestructuración que ha favorecido cada vez más la legitimación de los «diálogos cruzados».⁵ El creciente interés por el desarrollo de una sensibilidad hacia las culturas africanas ha conllevado la profundización del conocimiento y la comprensión de las ideas de la sociedad en la que el artista trabaja, así como del papel social que desempeña el creador con respecto a su comunidad. En ese sentido la investigación en el ámbito internacional ha presentado resultados notables, como lo demuestra la obra de Jean Laude, Frank Willet, Susan Vogel, John Pemberton, Andrew Drewal, Simon Njami y Okwui Enweso en los últimos años.

Pero al contrario de autores como Elsy Leuzinger, Jean Laude y Michel Leiris, que desde el inicio mismo de sus reflexiones articularon los nexos entre el arte africano y el europeo de principios del siglo xx –y con los que en algunos casos el lector puede quedarse con la impresión de que el arte africano tiene una deuda de legitimación con Europa–, Argeliers León propone un recorrido distinto. Su exploración de las dimensiones artísticas del universo africano parten desde la prehistoria; su acercamiento a los orígenes del arte tienen la finalidad de destacar el papel del factor social en su desarrollo. Así, el sesgo arqueológico que introduce Argeliers se une al etnográfico, en una franca invitación a configurar interpretaciones que sobrepasen los límites disciplinares.

⁵ Cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas: *Retratos para la historia*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2010.

La mención a las regiones socioculturales y a diferentes grupos étnicos agiliza el establecimiento de conexiones entre una y otra forma artística. Las intenciones de los productores, la finalidad de las piezas y los escenarios para las cuales estas son creadas se presentan como una consecuencia del proceso de transformación de la actividad artística en una práctica especializada. En este punto, Argeliers León y Vil Mirimanov coinciden, en sentido general, al considerar que la especialización del arte fue un resultado de la «polarización económica y social que alteró todas las formas de actividad».⁶

Al colocar el análisis del objeto en relación con las condicionantes socioculturales, Argeliers se distancia de ciertos enfoques impuestos por las convenciones histórico-artísticas y se acerca a otras. Es sabido que la vanguardia artística europea de principios del siglo xx poco conocía de los significados atribuidos a los especímenes africanos que recorrían el espacio parisino. Al seguir los itinerarios de la historiografía y sucesivas acciones curatoriales, se pone de manifiesto que, aún en el presente, el conocimiento del trasfondo cultural africano, con mucha frecuencia, no es tomado en consideración. En el mundo artístico la pieza suele desligarse de su genealogía y lo más sintomático es que, como afirma James Clifford, «la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondition para la apreciación artística».⁷

Karl Einstein, en su condición de africanista –se destacó como el primero en dedicarle un libro exclusivamente al arte africano desde la perspectiva de la crítica de arte–, se sintió atraído por «el carácter desusado y original» del manejo de los volúmenes por los tallistas africanos. También manifestó, desde 1920, que «el negro no es una persona desprovista de cultura», que «posee una profunda y extraordinaria cultura africana propia» y que «la diferencia existente entre el negro moderno y el antiguo es tan grande como entre el *fellah* actual y el egipcio de antes».⁸ Sin embargo, en el contexto de los discursos historiográficos occidentales más conservadores, la producción simbólica de las culturas africanas ha sido considerada «primitiva», como una suerte de «otro exótico» que ha de servir para ratificar la identidad «propia». Frank Willet aseguraba que la palabra «primitivo»

⁶ Vil Mirimanov: *Breve historia del arte. Arte prehistórico y tradicional*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980, p. 45.

⁷ James Clifford: Ob. cit., pp. 239-241.

⁸ Dimitri Olderogge: *El arte negro*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1969, p. 9.

era proteica en su significado; pero lo que él soslayaba y Argeliers León enfrentó –y esto se percibe a partir de la valoración y el análisis de ciertos hechos– es que este calificativo es una herencia de la antropología decimonónica, que su connotación negativa y su sentido peyorativo (‘atrasado, rudimentario, simple’) se inscriben en la trama de consecuencias del encuentro entre las civilizaciones europeas y africanas en el contexto colonial, o sea, que básicamente se asienta en la construcción de un imaginario de otredad.

En esta perspectiva, resulta conveniente analizar *Introducción al estudio del arte africano* en relación con obras anteriores del autor dedicadas a la descripción, valoración y conceptualización de los aportes del africano a la cultura americana. El análisis de la producción simbólica africana para los latinoamericanos y caribeños es un viaje de ida y vuelta. La revaluación de ese aporte a nuestro continente supone un denso proceso de profundización en las culturas africanas, pues no es posible valorar qué se aporta a la recreación de un nuevo contexto cultural si se desconoce la cultura troncal o matriz.

La insatisfacción de Argeliers con los argumentos empleados para explicar las supervivencias culturales africanas en el nuevo contexto americano y caribeño le hicieron reflexionar, críticamente, sobre la situación en América y situar las aportaciones en un contexto de relaciones que rechaza todo romanticismo. En su ensayo «Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana» (1974), Argeliers revaluó los factores que condicionaron las escalas de supervivencias de las formas culturales recreadas por los africanos esclavizados en América:

La presencia del africano en América obedeció, en cada momento, a las particulares exigencias de mano de obra, y esto se hacía dentro de las consideraciones que conllevaban las nociones económicas de la época, que incluso experimentó con otras migraciones, como consecuencia de los estudios realizados sobre la rentabilidad del trabajador, y hasta la abolición de la esclavitud no fue más que una consecuencia estudiada y discutida, del desarrollo de la economía capitalista. Todo esto metido en el corto espacio de tiempo que aún no llega a quinientos años.⁹

⁹ Argeliers León: «Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana», *Santiago*, n.º 13-14, diciembre 1973 a marzo 1974, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1974, p. 53.

Más adelante señalaba:

Al quedar separado el esclavo africano del producto de su trabajo, la parte de su vida –criterios, como decisión; acciones, como esfuerzos coordinados– dispuesta para producir un objeto no se reflejó en el hombre, no le producía satisfacción, no se veía en el objeto de su trabajo. Por el contrario, «el objeto que el trabajo produce, su producto, se oponía a él como a un ser extraño, como un poder independiente del producto», por ello el esclavo tenía, en la reconstrucción de sus tradiciones, el medio de concebir un objeto: criterio o decisión; y producirlo: acción, como esfuerzo coordinado, pudiendo el africano reflejarse como persona en la reconstrucción de estas tradiciones. De aquí que este fenómeno que venimos llamando de re-creación se convierta en algo más que una repetición a distancia, en algo más que una añoranza sentimental, una producción, sino que fuera el medio material producido por el esclavo, donde se veía reflejarse su conceptualización (idea) y su acción (trabajo), en un cuerpo organizado de formas de vida: hábitos, costumbres, lengua, conceptos universales, etcétera (producto); donde el africano pudo fijar sus fines y determinar sus propósitos, donde se establecerían relaciones concretas y no anónimas; una forma de objetivar una producción de algo que sí estaba en sus manos.¹⁰

Ante esta manera de pensar no hay ambigüedad en las consideraciones acerca de las capacidades, las habilidades y los modos de ser y pensar del hombre africano. Argeliers conduce a la historiografía hegemónica hacia una crisis. No hay brechas para introducir un solo atisbo de deficiencia ontogenética ni de mentalidad prelógica en el sujeto africano. El discurso de Argeliers pone de manifiesto la capacidad de los africanos para generar formas peculiares de expresión y confirma el presupuesto de que cada «apropiación de cultura, sea por parte de los de adentro o como de los de afuera, implica una postura temporal específica y una forma de narración histórica».¹¹

La marcada diferenciación entre la cultura de Occidente y las no-occidentales africanas no es solo una cuestión formal: convendría recordar cómo Hegel y Lucien Lévy-Bruhl, cada cual a su modo, declararon al continente africano hundido en el tiempo y dominado por una mentalidad prelógica. El filósofo alemán había asegurado, en

¹⁰ Ídem.

¹¹ James Clifford: Ob. cit., p. 275.

Filosofía de la Historia, que «África no es un continente histórico, y no muestra cambios ni desarrollo»; y de los pueblos africanos había considerado lo siguiente: «son incapaces de desarrollarse y recibir una educación. Tal como los vemos hoy, así han sido siempre».¹² El sociólogo y antropólogo francés, por su parte, había afirmado: «El primitivo ignora el principio de no contradicción y el principio de causalidad».¹³ Lamentablemente, juicios como estos aún no han desaparecido del imaginario común.

Las contraposiciones primitivo/civilizado y sociedades abiertas/sociedades cerradas polarizaban la realidad para servir a los intereses coloniales y neocoloniales. Con claridad meridiana, Kaumba Lufunda se refería a esa situación cuando, en 2003, aún en círculos académicos se formulaba la pregunta acerca de la existencia o inexistencia de la filosofía africana. Este concluía al respecto: «en realidad, la Europa que se comprometía en la colonización deseaba conocer lo que la distinguía de los pueblos que iba a someter. ¿Tenían los africanos una historia, una lógica, una filosofía, una cultura, una civilización, lenguas, etcétera?».¹⁴ La respuesta que emanó de los postulados coloniales la sabemos y, por desgracia, sigue rondando algunas cabezas. Las diferencias se asumieron entonces como deficiencias.

Así, por ejemplo, sobre un hecho real, pero no exclusivo —el de «ser civilizaciones de la palabra»—,¹⁵ se construyó uno de los prejuicios que más han impactado sobre la percepción de las culturas africanas. Ante la inexistencia del documento escrito, África era asumido como un continente sin historia. El reconocimiento de la existencia de la filosofía fue indispensable en el pensamiento occidental; por consiguiente, resultó forzoso responder a ciertas normas concebidas como esenciales para la existencia del pensamiento lógico. África tenía mitos. En relación con el arte, específicamente, el juicio legitimado y legitimador de Leonardo da Vinci sostenía que la pintura era la manifestación más evolucionada y más elevada en la jerarquización de las formas artísticas. África tenía esculturas.

¹² J.D. Fage: «Evolución de la historiografía de África», en J. Ki-Zerbo, *Historia general de África*, UNESCO, Madrid, 1982, p. 51.

¹³ Cfr. Lucien Lévy-Bruhl: *Les fonctions mentales dans sociétés inférieures* y *La mentalité primitive*, citado en Kaumba Lufunda, «¿Existe una filosofía africana?», *Nova África*, 2004, en <www.novafrica.net/index.php/numero15>, p. 59.

¹⁴ Kaumba Lufunda: «¿Existe una filosofía africana?», ob. cit., p. 59.

¹⁵ S.M. Vansina: «La tradición oral y su metodología», en J. Ki-Zerbo, ob. cit., p. 161.

La producción simbólica africana ha estado sometida, pues, a un ejercicio fuertemente deslegitimador que ha transitado por diferentes etapas. Jean Laude lo sintetiza de la siguiente manera:

¡Qué singular destino el del «arte negro»! Sucesivamente objeto de curiosidad, luego de desdén y desprecio, más tarde documento etnográfico, repentinamente promovido, por deseo de algunos pintores modernos, a la dignidad de fuente de inspiración, y hoy, por último comercializada y buscada por los aficionados cada vez más numerosos, la escultura africana, durante cinco siglos, ha visto posarse en ella miradas muy distintas y encontradas, antes de entrar en el panteón estético de nuestro tiempo. La historia de estas miradas es instructiva. El examen de las artes del África negra no puede estar totalmente dissociado de ellas.¹⁶

A lo anterior hemos de sumar otro elemento no menos problemático y controversial: la denominación de «arte tradicional» para designar el arte de los pueblos de África, Australia y Oceanía. En el libro *Breve historia del arte. Arte prehistórico y tradicional*, Vil Mirimanov declara que aquel es un «arte que existió en todas partes desde los tiempos más remotos y se ha conservado en algunas regiones del globo terráqueo hasta el propio siglo xx».¹⁷ Al rastrear las líneas para trazar los rumbos del pensamiento de Vil Mirimanov, se pone de relieve una divergencia sustantiva entre este y Argeliers León, aunque ambos proponen una mirada marxista al contexto del arte africano. La conceptualización de arte tradicional, en la acepción de ‘convencional’, no implica para el teórico soviético un ejercicio dialéctico, toda vez que anula las dinámicas de estas formas artísticas e inmoviliza la sociedad donde se realizan. Mirimanov considera que «las formas concomitantes específicas del arte corresponden a la etapa del desarrollo histórico que se conoce como primitiva clánica». A partir de este argumento, la comparación entre lo prehistórico y lo tradicional arroja un resultado teórico engañoso; asegura Mirimanov:

El estudio en paralelo de estos dos amplios complejos artísticos que se complementan, en un caso (los ejemplos del arte prehistórico y de las cavernas) permite observar el surgimiento y la evolución de las formas artísticas, y en

¹⁶ Jean Laude: *Las artes de África negra*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1968, p. 7.

¹⁷ Vil Mirimanov: Ob. cit., p. 9.

el otro caso (en el ejemplo del arte tradicional) permite conocer las formas de vida y las diversas funciones del arte en la sociedad primitiva. En un sentido más amplio, este material nos proporciona la clave para resolver los más complejos problemas relacionados con los orígenes del arte, con los momentos iniciales de la creación artística, con sus formas primitivas, con su importancia para el individuo humano, así como su papel social.¹⁸

El carácter no se aplica solamente a lo creado en tiempos remotos: las obras se exhiben a sí mismas en el presente, lo que, lejos de desestimarlas, las privilegia. ¿Por qué entonces este desenfoque temporal para referirse al arte africano? ¿Podemos asegurar que el hombre zulu de hoy interactúa con su realidad de la misma forma que el prehistórico? ¿A qué se debe la consideración de «pasado vivo» para referirse a sociedades cuya actualidad ha estado históricamente condicionada? ¿El arte tradicional es un fósil o se reproduce de manera continua? Es prácticamente innecesario advertir que estas interrogantes convocan a una reflexión crítica acerca de la relación arte-poder y sobre las ambigüedades del concepto arte en contextos de dominación colonial y neocolonial.

La historia del arte ha mostrado, en su desarrollo, ser el resultado de una construcción artificial que ha ido englobando/escindiendo estilos, movimientos, categorías, tendencias: legitimando unas y otras no. En Occidente la práctica artística ha tratado de escapar de ello, pues no son pocos los pliegues, las fisuras, las discontinuidades. Argeliers León, en su condición de artista, también interactuó desde el espacio creativo con esa realidad. Sabía, gracias a este tipo de experiencia y a la sistematicidad de su pensamiento científico, que para las culturas ancestrales no occidentales la construcción de una historia diferencial –que excluyera la continuidad y la linealidad del fluir temporal, que adoptara de un concepto de arte amplio y que no buscara delimitar fronteras– podía poner en fuga el objeto obra de arte o el que se ha convertido en obra de arte.

Expresión de lo anterior es la contraposición que todavía existe entre los museos etnográficos y los museos de arte. La apropiación y «museización» de la cultura ajena ha tendido a descontextualizar los objetos y los hace aparecer como autónomos, aunque no fueron construidos bajo ese paradigma. Las diferencias entre lo que se exhibía y la manera occidental de exhibir fueron el resultado de «dos importantes

¹⁸ *Ibidem*, pp. 9-10.

proyectos de la modernidad que se compensan por medio de la “mu-seización”: el de la industrialización del propio mundo, y el de la colonización del resto. Lo que estos dos proyectos desechaban aparecía de nueva cuenta en el museo burgués, por medio de la historización como Historia y de la estetización como Arte». ¹⁹

Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor y Frantz Fanon habían advertido que el fundamento ideológico del pensamiento europeo moderno se asentaba en el accionar colonial. Y Argeliers León, anti-colonialista y tercermundista, comprometido con su labor intelectual, científica y cultural, se alejó de la constitución de un poder simbólico erigido sobre la construcción de una imagen etnocéntrica del «otro» a partir de su «arte». La inexistencia de un concepto integral de arte, en el aliento de Matthew Rampley, y lo controversial de su alcance para la teoría, la historia, la crítica de arte, la etnografía, la antropología y la sociología, contribuyen a que una de las dificultades para el análisis del arte no-occidental sea la expectativa que se genera en torno al uso de la noción. No han sido pocos los esfuerzos por superar la relación binaria entre la obra y el espectador, por una parte, y la estetización en la presentación de los exponentes, ²⁰ por la otra. El lector-espectador de Occidente se remite a los escenarios que constituyen sus referentes y le resulta difícil captar las obras ajenas porque la comparación depende de un proceso de familiarización y maduración de los hábitos visuales ajenos, propuestos por la cultura del otro.

Desde los primeros misioneros y etnólogos europeos que arribaron a las costas de África apertrechados con una conciencia de superioridad casi absoluta, los objetos representativos de las diferentes cosmovisiones africanas han resultado extraños y demoniacos; así evaluados, se les persiguió y dio caza cual animales salvajes, como se puede observar en grabados de la época. De manera que función y valoración estética cayeron mal amalgamadas en un pozo ciego. Esta situación no ha sido aún totalmente subvertida, lo que se manifiesta de diversas modos. Se hace necesario entonces el replanteamiento de ciertas taxonomías que enmascaran viejos prejuicios.

¹⁹ H. Belting: *La imagen y sus historias: ensayos*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2011, p. 111.

²⁰ Entre las exposiciones más destacadas conviene recordar *Les magiciens de la terre* (París, 1989); *África, hoy y Otro país, escalas africanas* (Las Palmas de Gran Canarias, 1991 y 1994); *Seven stories* (Londres, 1995); *Die Andere Reise* (Krems, 1995); *Neue Kunst aus Afrika* (Berlín, 1996) y *Suites Africaines* (París, 1997).

Este texto de Argeliers León, declarado por él mismo como un estudio introductorio, viene a ser el trenzado destinado, metafóricamente, a revelar polaridades –como la del vestido/desnudo– y a permitirnos vislumbrar la creación de espacios particulares susceptibles de ser representados en sus múltiples y variadas dimensiones. Descubrimos aquí potencialidad epistémica para generar otras lógicas de ser, pensar y ver. Este libro impulsa el análisis relacional e interdisciplinario y no conlleva el imperativo de emprender un estudio histórico-sintético en el contexto de la historia del arte africano, sino justamente de crear distancia respecto a los relatos eurocéntricos propios de esa disciplina que asume a Europa como única fuente de significado y a sus clasificaciones como la forma idónea del conocimiento positivo.

Las experiencias obtenidas por Argeliers León en sus viajes a África, los cursos impartidos y su alta calificación científico-profesional le posibilitaron utilizar una metodología que lo alejó del error del absolutismo cultural, frecuente en ciertos análisis. Así, por ejemplo, queda sugerida en este libro la no conveniencia de separar los objetos africanos de sus prácticas rituales, religiosas o «guerreras», como ocurre con las pinturas y/o tatuajes corporales, toda vez que las representaciones verbo-icónicas, en este contexto, son indisolubles de la praxis social en su conjunto. El estudio de los objetos desde la etnografía, como un complejo proceso de producción de datos, implica que deben ser analizadas, pensadas y comprendida dentro de un entorno y una historia, por lo que se hace significativa la información sobre el contexto y la etnia. La correspondencia de esos objetos con una determinada sociedad en un espacio y tiempo dados pone de manifiesto un acentuado localismo y, al mismo tiempo, revela una enorme riqueza y variedad: «El espacio africano puede imaginarse como un campo de relaciones en el que la identidad de todo lo que existe depende de la fuerza de cada uno y esta, a su vez, de la posición que cada uno ocupa en el entramado que constituye el mundo, cuyo mapa nos lo proporciona la tradición».²¹

El acercamiento a los grupos étnicos, en su fluidez geográfica y temporal, permite observar cómo estos se mezclan, se separan, se transforman; es posible valorar los objetos como receptáculos de metáforas e imágenes significativas, toda vez que son el resultado de una experiencia humana, y la interpretación de los mismos depende de la articulación

²¹ I. Bargna: *Arte africano*, Libsa, Madrid, 2000, p. 15.

de lo visto con lo vivido. De modo similar, el espacio habitable no constituye algo rígido e inmutable, sino una entidad susceptible de modificaciones de acuerdo con la movilidad que estructure la trama de relaciones significativas para la comunidad. Por ejemplo, en los campamentos mbuti pigmeo (Congo), la disposición cambia a partir de las relaciones interpersonales; mientras que para los dogón (Mali) el esquema de la aldea sigue las fases de la historia mítica. Así, las puertas de los graneros de los dogón no solo representan la interrupción de un límite: su función protectora se expresa en los motivos que tienen tallados. Tal es el caso del culto a la gemelaridad, que encuentra un espacio privilegiado en estas puertas a través de referencias a la procreación, la fertilidad y la estabilidad del universo.

La diversidad no ha impedido indicar analogías que han permitido el desarrollo de la investigación y su puesta en valor; la adopción por Argeliers León de la propuesta de áreas socioculturales de Jacques Maquet, acompañada de una reflexión crítica sobre las nociones de cultura y sociedad, introduce variantes regionales que tendrán repercusión en el ámbito de la producción de los objetos simbólicos. La cultura de la lanza, el granero, el calvero y los centros urbanos muestra una diversidad económico social que puede ser enriquecida y problematizada en los análisis particulares de cada una de las regiones. Con lo cual, las variables utilizadas para el estudio regional se potencian de acuerdo a las especificidades del territorio y, de cierto modo, relegan la construcción de un discurso totalizador y homogeneizante.

El creador y el receptor, al concederles vigencia a la tipología, el soporte y las funciones que cumplen las piezas y las prácticas en las que participan, hacen que estas se inscriban en una constante actualización del legado cultural –como pone en evidencia Argeliers León–, porque el objeto adquiere su categoría y relevancia socio-espiritual en el uso que la sociedad le confiere. Desde esta perspectiva, la problemática visión/visualidad está solo sugerida en el libro mediante la importancia concedida a la técnica y el énfasis en lo que el autor denomina «rasgos constructivos». La lectura analítica de una pieza reclama penetrar los límites lingüísticos y geométricos con la finalidad de determinar posibles niveles de referencia contextuales y constantes formales. Las herramientas, los instrumentos y los procesos de producción desarrollados por los artistas africanos son la consecuencia de múltiples experiencias que consolidan largas tradiciones nutridas de disímiles contactos culturales.

En el análisis de los procedimientos técnicos de la cultura del granero, se lee: «La base material o instrumental de que dispone el artesano facilita la realización de figuras que se van sintetizando en formas geométricas que alcanzan un valor de símbolo». Argeliers profundiza:

el artista africano crea dentro de un mecanismo (técnica) que responde a una actitud de análisis; de aquí que prefiramos llamar a este orden estético «arte analítico» y no realista pues el resultado no tiene como fin producir una realidad, ni aun en las estatuas retratos de los kuba, sino responder, en cada obra, a una peculiar y particular convergencia (no síntesis) de elementos reales que existen (viven) en la imaginación (forma de la memoria artística) del individuo desarrollado como artista.

Este acento en el proceder etnográfico permite establecer un compromiso con la producción global de imágenes y representaciones que la Historia del Arte no posibilita, fundamentalmente, por el énfasis en el desarrollo en secuencia lineal –cuya validez, sabemos, es relativa– y por la autonomía del arte. La importancia concedida al medio cultural donde nace la obra, a las necesidades sociales, al arte como un reflejo de la formación social que lo produce y a la creación artística como un ejercicio que se sostiene en dos finalidades fundamentales –el aspecto constructivo y el comunicativo–, acerca el discurso a la orientación sociológica de los estudios de la Historia del Arte.

El artista africano asociado a la construcción de los objetos simbólicos, históricamente ha estado empotrado en un anonimato más falaz que real, lo cual establece una considerable diferencia entre la cultura de Occidente y las civilizaciones africanas. A partir del Renacimiento la proyección del ego y la fama en el arte ocupó un espacio cada vez más notable. Cuando se piensa en ese período, los nombres de artistas como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, y los títulos de obras como *La Mona Lisa*, *La Escuela de Atenas*, el *David*, se activan en la memoria; ellos se convirtieron en los primeros creadores con nombre y la paternidad de sus obras no ha sido escamoteada. Para el arte de Occidente este fue, indudablemente, uno de los logros más trascendentales. La idea central del arte moderno fue la creatividad: el artista debía efectuar una ruptura con el pasado y ello, en palabras de Boris Groys, colocaba la tradición en grado cero.

Ciertamente, la posición de los artistas europeos y africanos es variable en dependencia del desarrollo sociocultural. Pero es cierto

también que el escultor, músico, cantante, danzante, en fin, el creador africano, no es un vulgar operario. Los estudios monográficos ponen de manifiesto una diversidad de estilos individuales, no explicables solamente por las diferencias étnicas. Jean Laude, en 1968, se preguntaba si, además de ser consecuencia del contexto socio-religioso, esto no podía deberse también a la existencia de talleres.²² En 1971, Willet aseguraba que: «a lo largo de los años el conocimiento de la escultura africana ha progresado desde la identificación de estilos tribales a través de los estilos subtribales hasta los estilos de ciudades o aldeas y, por último, se alcanzó el nivel del estilo del artista individual».²³ Argeliers León pone esa relevante información a disposición del lector al señalar que el arte africano «responde a las cualidades del carácter del artista, que se reflejan en la obra: desde sus cualidades personales de voluntad, disposición, virtudes físicas, audacia, imaginación, hasta las capacidades intelectivas para transformar creadoramente la materia de que se sirve, todo lo cual lo consolida en la obra».

La metodología empleada por Argeliers León relativiza las nociones unitarias por conceptos de identidad regional en los que se entrelazan diferencias y conflictos como en toda práctica constituida por un mapa heterogéneo. Esto es importante para el discurso artístico, pues se distancia del canon occidental que se ha mantenido centrado en la escultura, la arquitectura y la pintura como ejercicios modélicos, aun cuando la práctica del arte se ha ampliado considerablemente. En las culturas africanas la diversidad de soportes y técnicas es parte de la realidad sociocultural de las regiones:

Mientras la talla y el modelado se reducen al máximo en estas regiones, no sucede así con otras expresiones artísticas, como el canto y el acompañamiento instrumental, sólo en las áreas de influencia bantú se ha conservado el arte de la talla, y se producen algunas figurillas muy toscas de barro cocido, o algunas máscaras, apoyadores de cabeza, bastones y asientos, entre los mismos grupos bantoides.

En cambio, la cestería y las artes decorativas, así como la confección de sortijas, brazaletes, y collarines, y adornos de plumas, tarros, perlas de vidrio, cauris, pieles y fibras vegetales, completan las ricas vestimentas que

²² Cfr. Jean Laude: Ob. cit., p. 7.

²³ Frank Willet: *Arte africano*, Destino, Barcelona, 1999, p. 223.

llevan los guerreros en sus danzas y en las acciones de guerra. Es en estos adornos multicolores del vestuario, en los diseños de variedad de formas, y en la calidad del tejido en la cestería donde se manifiesta la plástica más elaborada de la civilización de la lanza.

Se reconoce en este libro la referencia a las producciones baulé, yoruba y fang como exponentes de un complejo sistema de valores estéticos; pero la relevancia intelectual de los objetos queda fuera. Esto hubiera resultado conveniente porque habría posibilitado introducir, al menos como preocupaciones, diversas prácticas rituales que se sitúan lejos del observador occidental. Por ejemplo, la costumbre de realizar esculturas del espíritu del niño jimagua fallecido, las cuales acompañan a la madre. En este punto salta ante nosotros la problemática de la jerarquía de los objetos con respecto a la posibilidad de verlos o no. Entre los baulé, como ha analizado Susan Vogel, hay restricciones en cuanto a cuándo, cómo y por quién pueden ser mirados los objetos. También para los baulé, pero además para los senufos y kalabari, mientras más importantes y sagrados son los objetos, menos visibles pueden ser. Ante esta realidad, la contemplación estética se convierte en un postulado ajeno a muchos pueblos.

La producción simbólica cuyo origen se remonta a la etapa precolonial resistió la imposición cultural hegemónica colonial y neocolonial. Las máscaras baulé, dogón y senufo; y las tallas tchokwe, bambará y yoruba, por solo establecer algunas referencias, perviven en el presente ligadas a la vida cotidiana de sus comunidades o a los reclamos del mercado. Todo el tiempo estos objetos reencuentran sus códigos y significados, aun a riesgo de reducir su alcance simbólico. La redefinición de espacios y tiempos, la reconstrucción intercultural, las negociaciones de las tradiciones autónomas por el impacto del mercado, no se traduce solo en «una pérdida del simbolismo tradicional, también en un cambio intencionado del mismo e, incluso, en una recuperación del propio pasado: paradójicamente ha sido, precisamente, el valor que los europeos le daban a las máscaras africanas, el que ha hecho que en muchos casos que los africanos volvieran a creer en sus poderes».²⁴

Ubicar problemas y fenómenos, es decir, demarcar lo que parece sustantivo y poner al lector en situación de observar los movimientos,

²⁴ I. Bargna: Ob. cit., p. 243.

cambios, procesos, dimensiones considerados importantes, es lo que nos propone Argeliers León con su *Introducción al estudio del arte africano*. Pues no se trata solo de remover los prejuicios, sino de conocer cómo opera el sistema arte-cultura en relación con el universo de objetos que ha cualificado históricamente a las culturas africanas. Desde esta obra es posible plantearse algunas preguntas sobre la historia, la estética y el arte; por ejemplo: ¿quién le otorga autenticidad a la pieza que se exhibe en un museo etnográfico o le concede inautenticidad para no exhibirla en un museo de arte?; ¿cuáles son los atributos que hacen ver en un objeto el aura de producción cultural?; ¿las máscaras fang, tan conocidas fuera de África, se han validado por ellas mismas o es que su reconocimiento validó, de cierto modo, los dominios de la vanguardia artística del siglo xx?; ¿tras la apariencia de respeto a la diversidad no se les imponen a estas obras los mismos criterios estéticos con los que se legitimaron obras como «Les Demoiselles d'Avignon», «La persistencia de la memoria» o «Esto no es una pipa»?

Este libro muestra una multiplicidad de estructuras conceptuales, muchas de ellas superpuestas entre sí, que describen bien el trabajo del científico. Como sabemos, el juicio estético autónomo es resultado de la ideología burguesa propia de la Ilustración. Esta idea es extraña a muchas culturas no-occidentales. La variedad de prácticas que no se distinguen de la religión, el sexo, la agricultura o la guerra pueden exhibir un sofisticado diseño visual, y no por ello las funciones a desempeñar dejan de recorrer un espectro que va desde los rituales religiosos y sociales, hasta el placer personal. Un ejemplo de esto lo ofrecen las máscaras chokwe, que pueden participar en ritos de iniciación y en danzas seculares para entretenimiento de toda la población.

África no es exactamente un espacio olvidado por las grandes narrativas; ha sido el campo para la localización de otro que siempre está fuera y que es susceptible de ser empleado para legitimar el discurso hegemónico desde los postulados de la cultura de Occidente. Como demuestra Argeliers León, África ha tenido una historia que, si bien no ha salido intacta de los avatares particulares, se reconfigura en su pluralidad. Ninguna semiosis es autosuficiente, ya que cuando el intérprete contempla una imagen visual le agrega el texto simbólico que considera más afín a su propio sistema ideológico. La identidad cultural del complejo continente africano se magnifica si asumimos que el arte no acepta una levedad sin barranco.

La primera edición de este libro (a cargo de la Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980) estuvo acompañada de un catálogo de imágenes, que mantienen una relativa independencia y que pueden desencadenar experiencias cognoscitivas y estéticas parciales. Muchas de las piezas que se incluyen en esta segunda edición son distintas y forman parte de dos colecciones muy importantes en el país: la de la Casa de África de La Habana y la del Museo de Arte de Matanzas, dos instituciones a las que agradecemos la posibilidad de acceder a sus fondos. Las dos colecciones son el resultado de donaciones procedentes de diferentes personalidades o instituciones que han puesto al servicio público un patrimonio de inestimable valor. La vida, el tiempo, los cambios y la disponibilidad de recursos impusieron esta vez una modificación con respecto a la primera edición: la elección del blanco y negro para todas las fotografías. No fue posible localizar todas las piezas que integraron el catálogo de la primera edición y los criterios que seguimos para la sustitución de las mismas fueron buscar ejemplos en la misma etnia o introducir exponentes que estuvieran incluidos en el área cultural definida por el autor. La información contenida en el índice de fotos incluidas, fue compilada a partir de la bibliografía disponible y los datos catalográficos fueron los aportados por las instituciones que atesoran las colecciones.

El trabajo fotográfico se enfocó en evidenciar la riqueza de la expresión artística sin artificios destinados a entretener superficialmente al receptor; era nuestro interés que trazos, marcas, huellas, que dan cuenta de la complejidad del contenido, quedaran revelados. Del mismo modo, la relación con las piezas no solo estará mediada por los juicios conceptuales emanados del texto, sino por la propia imagen en virtud de la construcción del espacio fotográfico, con poder para influir en la percepción del sujeto fotografiado.

Pero la ausencia del color no es la mayor de las soledades de estas piezas. A ellas no las acompañan los olores, los sabores, los sonidos, los movimientos, las luces, los espacios, ni el hombre que admira en ellas su existencia. La experiencia visual es el final de un proceso en el que participan los conocimientos adquiridos, de ahí que nuestra relación con estas obras sea necesariamente desde la distancia. El arte actual lucha por ofrecer experiencias que impliquen una mayor participación corporal y nosotros, para acercarnos al arte africano, nos ubicamos en cambio en la distancia intelectual. La vida cotidiana de estas piezas que se exhiben aquí quedó lejos y ahora el tiempo impone otros

ritmos para ellas. Hoy se exhiben en dos instituciones diferentes: un museo etnográfico y uno de arte. Vidas cruzadas y ¿diálogos? Así de inespecíficos seguimos siendo, pero con la clara conciencia de que África no nos es ajena, y de que sus culturas, de muy diversas maneras, forman parte de nuestra genealogía, pues sabemos que donde mejor canta el pájaro es en su árbol genealógico.

DRA. LÁZARA MENÉNDEZ
MIEMBRO TITULAR DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS,
PROFESORA CONSULTANTE DE LA FACULTAD DE ARTES Y LETRAS,
UNIVERSIDAD DE LA HABANA



Prólogo a la primera edición

El estudio del arte africano que aborda el presente libro, a modo de introducción, constituye un valioso aporte desde el punto de vista didáctico y metodológico, tanto para los estudiantes como para los interesados en la materia. Su autor, Argeliers León, reconocido etnólogo y musicólogo cubano, brinda sus experiencias docentes de varios decenios, así como el conocimiento atesorado de sus estancias en el hermano continente y de los cursos impartidos en la Universidad de La Habana y en el Instituto de Etnología de la Academia de Ciencias de Cuba.

Durante el desarrollo de cada capítulo el lector podrá observar cómo se combinan estrechamente el método de estudio etnográfico, al considerar la cultura de los pueblos como un sistema de relaciones sociales interconectado en el orden material y espiritual, con el método de estudio científico de la historia del arte, al valorar la producción artística en relación directa con la realidad socioeconómica de cada área cultural en que divide el continente.

Al aplicar el método de estudio etnográfico, el autor, además de partir del método universal del materialismo dialéctico e histórico, se basa: en la teoría particular del etnos o comunidad étnica, la cual, por ser de elaboración relativamente reciente por la etnografía marxista, aún se encuentra en proceso de desarrollo; así como en una valoración específica de los componentes del etnos (la lengua, el territorio, la comunidad económica, la modalidad psíquica, la cultura, la autoconciencia étnica, la relativa correlación de comunidad racial, la religión y el Estado) para determinar cuál o cuáles de ellos desempeñan un papel preponderante en un área cultural concreta, y cómo la creación artística manifiesta, mediante la esencia del lenguaje por imágenes y a través de un reflejo estético peculiar a la vez que variable, todo el complejo sistema de relaciones sociales de cada comunidad étnica.

En cuanto al método de análisis artístico, el autor realiza una evaluación de los elementos más significativos del arte africano, y alterna, de acuerdo con cada propósito específico y con la información que brinda, el método analítico-sincrónico con el método descriptivo-diacrónico. Conjuntamente compara las expresiones genuinas del arte africano con las formas distorsionadas por el colonialismo cultural. En este sentido debo señalar que, de acuerdo con el significado propio o adquirido, los objetos e imágenes de la producción artística africana pueden ser clasificados en seis modalidades de aprehensión:

1. Cuando han sido empleados con el objetivo para el que se les creó; es decir, para satisfacer necesidades concretas del ser social localizado en el lugar y circunstancia histórica de origen, tal como señalara Sekou Touré en su libro *África en marcha*: «¿Nuestras pinturas? Ellos las querían clásicas. ¿Nuestras máscaras y estatuillas? Solamente estéticas; sin comprender que el arte africano es esencialmente utilitario y social». En este punto es donde el autor más insiste, pues constituye la esencia y el origen del arte en África.
2. Al sustraerlos por robo y expropiación colonialista del medio geográfico correspondiente, alterándoles su legítima función y lanzándolos al mercado capitalista como piezas exóticas. Así ocurrió con los cargamentos procedentes del Gabón y Sudán llevados a Europa y con las innumerables expediciones y subastas que hicieron de ello un lucrativo negocio. De este modo, el valor de cambio se impuso y los consumidores le asignaron un nuevo destino.
3. Ya puestas en circulación mercantil, las referidas realizaciones son despojadas de su contenido y devienen formas dúctiles de incorporarse a las manifestaciones del arte de las metrópolis capitalistas, enriqueciéndolas y dando lugar a un significado distinto. Así sucedió con las obras de los primeros cubistas y con el expresionista alemán Schmidt-Rottluff, durante la primera década del presente siglo.¹ Posteriormente, muchos artistas de América Latina y del Caribe se relacionaron con la plástica africana mediante la obra de Picasso, por ejemplo, y de la visión del llamado «arte moderno»; los propios pueblos

¹ Se refiere al siglo xx. N. del E.

africanos recibieron la influencia distorsionada y deformante del «neoafricanismo» (solapado vehículo de colonialismo cultural) que se produjo en ambos continentes. Desde ahí surgieron falsos reflejos artísticos de lo nacional que combinaron los procedimientos técnicos europeos (cuestión lógica que es inherente al desarrollo), pero con la temática «primitivista», «pseudonegrista», «mitologizante» y ornamental importada de Europa y dispuesta al consumo de una minoría que podía pagar su alto precio. Con ello se alteraron los valores expresivos y los subordinaron a la demanda.

4. En otras ocasiones, el producto artístico extraído de África, o dentro de las grandes urbes del propio continente, ha sido tomado como prototipo o modelo estandarizable que pronto se reproduce en otros materiales no tradicionales, alterándoles el tamaño y hasta la estructura, y generando multitud de caricaturizaciones para la venta turística, que este autor denomina «arte de aeropuerto». Estos engendros, al tiempo que permiten una mayor adquisición por el público, contribuyen a la deformación de su gusto y a la extensión de una concepción ahistórica de África e incluso de los países con antecedentes culturales africanos. Este acto desnaturalizador conlleva no solo la pérdida del contenido, sino también de la forma. Los objetos e imágenes, así cosificados, no asumen la categoría de arte, pero son vendidos como tal.
5. Por su parte, aquellos países preocupados por rescatar la identidad nacional valoran el conjunto de sus raíces étnicas como elemento descolonizador. Algunos pintores congolese contemporáneos, por ejemplo, hacen de los paños tradicionales una fuente visual para la producción de su obra. Sucede, igualmente, que ciertos movimientos nacionales en el Caribe –lo que se evidencia en pintores jamaicanos– han recurrido a la revalorización de sus antecedentes africanos, vistos como parte de sí, devolviéndoles su carácter expresivo y transformándolos en un instrumento aglutinador de alcance social. De esta forma se añaden connotaciones nuevas al contenido originario, dinamizándolo.
6. Un último proceso de aprehensión, hasta nuestro momento histórico, ocurre cuando el arte africano pasa a ser patrimonio real de la cultura universal. Pero ello solo es realizable con la eliminación del colonialismo y la construcción del socialismo, donde se crea la conciencia científica de los bienes culturales,

que permite estudiar y preservar las imágenes y objetos artísticos, reconociéndoles sus valores testimoniales y aquellos estéticos permanentes. El principio internacionalista que rige las justas relaciones entre los pueblos propende que los valores más trascendentes de cada cultura nacional sean, a su vez, generalizados como parte de la cultura universal.

En la estructuración del presente libro el autor parte de una valoración descriptiva del medio geográfico, y dentro de él, de la ubicación por áreas de los diversos grupos humanos que mediante el desarrollo socioeconómico dieron origen a las diferentes comunidades étnicas del continente africano. Mediante un lenguaje coloquial nos señala cómo el medio es un condicionante esencial de las diferentes formaciones socioculturales, cómo el medio influye considerablemente en el sistema de asentamientos humanos, particularmente al señalar las principales áreas perifluviales e interfluviales y cómo el mismo genera el concepto de territorio, el cual es uno de los principales componentes del etnos o comunidad étnica desde el estadio tribal hasta la formación de las naciones.

Al desarrollar el capítulo que abarca el agrupamiento del hombre africano, se basa en una asimilación crítica del ordenamiento que Jacques Maquet hace en su libro *Afrique, les civilisations noires* (París, 1962). Por un lado critica las concepciones eurocentristas de los historiadores y etnógrafos burgueses acerca del desarrollo de África y del arte en particular –de lo cual Maquet no queda exento–, y por otro asume la delimitación por áreas socioeconómicas que el citado autor propone. Pero además, Argeliers León enfatiza, en el instante de considerar la significación que poseen las formas de agrupamiento humano, dos cuestiones primordiales: el desarrollo de diferentes bases económicas según las áreas de hábitat y la evolución del segundo sistema de señales, especialmente las lenguas (como otro componente básico del etnos), que son portadoras de modalidades psíquicas y culturales también diferenciables. Es decir, en la presencia de una cultura material intervenculada dialécticamente con una cultura espiritual que se gesta y evoluciona sobre la base de las primarias formas materiales de vida, y es a partir de aquí que inicia el estudio de las manifestaciones artísticas.

El análisis de las diversas formas de agrupamiento humano plantea también el problema de realizar una apretada síntesis de la antropo-

génesis africana, que el autor relaciona con los distintos períodos geológicos y que cierra con la aparición de un *Homo sapiens* propio del continente. Aunque no es posible, ni necesario, tratar en un volumen de divulgación el complicado tránsito de la antropogénesis a la racio-génesis en África, sí distingue claramente las zonas de asentamiento y movilidad del principal tronco racial, el négrido, así como el de los bosquimanos y pigmeoides.

Con la anterior premisa es posible comparar desde el punto de vista temático, formal y técnico el arte parietal que se efectúa en el área meridional, realizado por bosquimanos, con los diversos períodos del arte parietal de la zona septentrional, efectuado por múltiples generaciones de négridos. De acuerdo con las características planteadas y con el estudio comparativo realizado, puede observarse (frente a las concepciones burguesas idealistas que ven en la plástica primitiva elementos de religiosidad y de «espontaneidad») una expresión sensible y concreta de la necesidad humana vinculada a la subsistencia y con definidos rasgos de racionalidad. Por ello es muy importante la definición y uso que realiza de los cinco factores que condicionan al ser social: necesidad sentida, acción propositiva, racionalización, cooperación social y comunicación, los cuales, ordenados jerárquicamente, constituyen la esencia de la ontogénesis que da lugar a las múltiples e interconectadas formas de la conciencia social.

Frente a los criterios de valorar lo «espontáneo» –acción sujeta a fuerzas desconocidas–, el autor hace hincapié en resaltar la importancia de la necesidad social e individual como móvil de diversas acciones. Ello es obvio y sumamente valedero, pues desconocer la necesidad como categoría histórica y acudir a argumentos «espontaneístas» significa negar la causalidad de los fenómenos y procesos sociales, y en este sentido el presente libro combate el idealismo interpretativo de las manifestaciones artísticas.

Al estudiar la cultura de la lanza realiza un análisis de las condiciones históricas y económico-sociales de las comunidades que se originaron y asentaron en la parte oriental de África. A este respecto, la comunidad económica adquiere una subrayada significación como componente del etnos, particularmente al tomar en consideración las culturas asentadas sobre una base ganadera, que generan una producción artística sustancialmente diferente de las que se asientan sobre una base agrícola. Mientras en las últimas hay un desarrollo mayor de la estatuaria y del arte en función del ciclo agrícola, en las

culturas ganaderas, en cambio, se desarrolla más la cestería y las artes decorativas, como la confección de sortijas, brazaletes, collarines, adornos de plumas, tarros, perlas de vidrios, cauris, pieles y fibras vegetales, que pasan a formar parte del vestuario de los guerreros durante sus danzas. Es precisamente el vestuario un componente de la cultura material del área oriental que caracteriza determinado tipo de arte con cualidades formales, funcionales y técnicas diferentes de las otras áreas.

El capítulo dedicado a la cultura de granero sirve de base para el estudio comparativo que realiza en relación con la cultura de calvero. Si ambas son producto del resultado histórico de la inmigración de los pueblos négridos desde la antigua zona fértil del Sahara hacia el sur, la adaptación y transformación del medio incidió en el condicionamiento de especificidades étnicas diferentes, lo cual demuestra sobremanera que el elemento racial común no impone en lo absoluto la determinación étnica de cada pueblo; al contrario, solo ejerce una relativa influencia, ya que los otros elementos (el territorio, la economía, la lengua, la modalidad psíquica, la autoconciencia étnica y demás) ejercen un influjo superior y en muchos casos son determinantes como la especificidad cultural.

Mientras en las comunidades étnicas portadoras de una cultura de granero –ejemplificada con los luba, lunda, pende, kuba y congo– se desarrolla un arte de corte debido a la división clasista de cada sociedad que implica una mayor variedad de objetos artísticos y un proceso de especialización de los artesanos; en las culturas de calvero –ejemplificadas con los baulé, senufo, bobo, bambará y dogón– se desarrolla un arte de tipo analítico con diferentes variantes en la proporción y la forma, todo ello de acuerdo con la tecnología y con los materiales disponibles en esa área geográfica. Por otro lado, el desarrollo comercial alcanzado en el área occidental de África, la peculiar estructura socioeconómica de los grandes Estados sudaneses, más al norte y al este de las culturas de granero y calvero señaladas, las violentas contradicciones que se gestaron sobre la base de la disolución de ciertos rasgos de la comunidad primitiva y la apropiación del excedente de producción por el jefe, sirven de pauta para estudiar los centros urbanos y el arte que en ellos se crea. En esta área el autor insiste en el importante papel que desempeñan las organizaciones paraestatales, denominadas indebidamente «sociedades secretas», las cuales realizan las funciones de velar por la conservación de ciertos ritos comunales, particularmente los que determinan cambios de funciones sociales

y sexuales, como los ritos de pasaje, labores de carácter económico (caza, pesca, cosecha o recolección), ciertos trabajos públicos de mantenimiento, la punición de delitos, la vigilancia administrativa y otros. El amparo de estas organizaciones en poderes mágico-religiosos genera todo un desarrollo del arte de las máscaras, cuya fabricación y empleo responde a un complejo simbolismo donde los elementos míticos, plásticos, indumentarios, musicales y danzarios poseen un nexo inseparable. Este capítulo concluye con un estudio comparativo entre el arte de las ciudades de Ifé y Benín cuyos ejemplos muestran la continuidad histórica de una de las más importantes culturas del continente: la cultura yoruba.

Finalmente, al describir la parte que denomina «Arte y conciencia social» retoma los conceptos planteados inicialmente cuando realiza el análisis de la ontogénesis africana y plantea cómo se efectúan en el hombre los primeros elementos de la concepción tergiversada de la realidad, desde el punto de vista gnoseológico y social. En este aspecto distingue las creencias prerreligiosas de las religiosas propiamente dichas. Si las primeras, el animatismo y el animismo, corresponden históricamente a las sociedades preclásicas, las religiones en su aspecto ideológico y sociológico corresponden al período de la división de la sociedad en clases.

Sin embargo, la forma más elemental de la conciencia tergiversada de la realidad, el animatismo, lleva en sí elementos racionales que dependen del grado de desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad y del sistema de información que el ser social recibe, mediante la experiencia, de la naturaleza y de la propia comunidad. Tal es el caso de diversos etnos bantúidos en los que el animatismo (concepción que le atribuye fuerzas extranaturales a los fenómenos y objetos de la naturaleza) actúa como un componente principal de la autoconciencia étnica de tipo tribal y, consecuentemente, contribuye a la creación de específicas formas de expresión artística.

También el animismo –concepción que atribuye los poderes extranaturales a la presencia de almas o espíritus en hombres, animales, objetos y fenómenos de la naturaleza de acuerdo con la base económica que determine en última instancia la creación de ideas referentes al origen de todas las cosas– se origina, por ejemplo, del culto a los animales, que en el caso específico de África no se generaliza en la relación totem-tabú tan conocida en América, sino que actúa más bien como símbolo ético y como arquetipo de comportamiento

individual, familiar y social, a través de su caza y consumo ininterumpido; o del culto a los antepasados, que se origina del sistema endogámico-tribal, el cual conserva tradiciones de unidad familiar a partir del asentamiento sobre una base económica agrícola y/o sobre el ulterior proceso de especialización artesanal.

Mediante la conservación y transmisión oral de las historias genealógicas y del antiguo sistema de deificación ancestral es que se originaron los complejos sistemas teocráticos de las religiones africanas, sustentados por el poder de diferentes Estados y jefaturas que patrocinaron las grandes obras del arte en África subsahariana.

El estrecho vínculo que se establece entre animatismo, animismo y religión implica, por un lado, una relativa autonomía de cada una en el apogeo de su desarrollo, y por otro, un proceso concatenado de dependencia en su evolución. Es por ello que al animismo se caracteriza por diferentes cultos mágico-rituales propios del animatismo, y todos los sistemas religiosos, sin excepción, se han caracterizado por el empleo de diversos procedimientos rituales del animismo y del animatismo, de los cuales se han nutrido y gestado desde el surgimiento de la propiedad privada y del Estado. De ahí que la religión en cuanto ideología tergiversada o falsa conciencia de la realidad no es un fenómeno inherente a la esencia humana –y este es el objetivo fundamental que plantea el autor– sino que es el resultado lógico de todo un proceso histórico a superar por la humanidad.

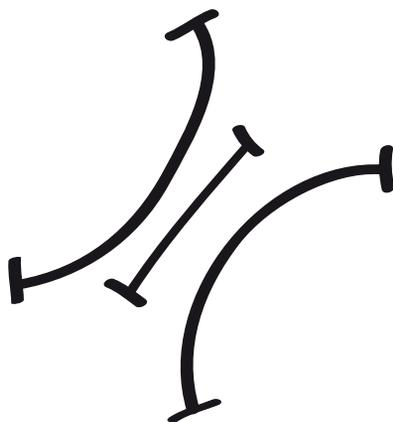
El presente libro, nacido de un ciclo de conferencias impartidas en el Centro de Documentación del entonces Consejo Nacional de Cultura en La Habana durante 1975, contribuye a que el lector adquiera una visión generalizadora y objetiva del arte en África subsahariana, relacionando la evolución cultural con el daño que engendró el colonialismo para el desarrollo normal del continente.

Sin embargo, a pesar de la violenta sangría demográfica, de la deformación estructural y del saqueo sistemático de sus bienes culturales, la inmensa cuña de granito arqueozoico se hace cada día más dueña de sí y de sus destinos históricos.

JESÚS GUANCHE, 1980



Introducción al estudio del arte africano



El medio

El continente africano es una enorme cuña de granito arqueozoico (3 000 millones de años) de unos 30 300 000 km², que se impone hacia el sur y se une, de manera significativa, a los continentes europeo y asiático. Se enfrenta, de modo contrastante, a la forma de Eurasia, y resalta más aún si lo comparamos con la segmentación insular de Oceanía y las abrigadas escotaduras que brindan las costas de América. En la era paleozoica (hace 520 millones de años), la meseta africana ocupaba la parte central del enorme continente que los geólogos llaman continente de Gondwana, y unía en una sola masa continental la meseta brasileña, la Antártida, la región del Decán (parte peninsular de la India) y la mayor parte de Australia. Tras diversas invasiones marinas (que se sitúan a partir del período devoniano –hace 320 millones de años–), el continente de Gondwana, ya en la era mesozoica hace 185 millones de años), comenzó a experimentar las grandes dislocaciones migratorias (deriva) que llevaron a la formación de los océanos Atlántico e Índico.

África presenta hoy caracteres generales totalmente distintos a los perfiles de Eurasia o de América: costas lisas, sin grandes

entrantes, y una estructura orográfica que se diferencia también de la de los demás continentes. África es un gran peniplano muy erosionado, al extremo de que en algunos lugares la base de granito aflora a la superficie. Quedó conectada con Eurasia a través del mar Mediterráneo, que mucho significó para las culturas africanas, y también con la península arábiga, más africana que asiática. La parte sur del continente asiático ofrecía a África posibilidades de comunicación por medio de una navegación costera, y a no ser por la presencia del colonialismo en el siglo xv, África hubiera desarrollado sistemas de navegación, y extendido sus contactos con el sur de Asia. Sin embargo, África fue quedando aislada del resto de esos dos continentes. Por un lado, el desierto de Sahara, que fue creciendo e imponiéndose como barrera infranqueable; y, por otro lado, las dos grandes tenazas que se abrieron sobre el Mediterráneo: una por su parte norte: la Cruz (el cristianismo); otra por la parte sur: la Media Luna (el islamismo). Las luchas entre ambas sirvieron para aislar más aún a los pueblos africanos.

A los ojos de geólogos y geógrafos, África se presenta como una gran masa definida,

precisamente, por esta unidad que se opone a los demás continentes. Esta unidad, esta masividad geográfica de África, vista frente a los otros continentes, va acompañada de otra unidad sociológica, como señala Maquet en *África, las civilizaciones negras*. Además el autor se pregunta si la masividad continental va acompañada o es determinante de la otra unidad sociológica; se pregunta si esa categoría geográfica se pudiera traducir en un concepto tan simple y satisfactorio de unidad dentro del lenguaje de la sociología contemporánea.

A pesar de esta unidad no se ha dejado de dividir el continente africano considerando una zona norte, llamada a la ligera «blanca», y, por debajo del Sahara, toda la zona llamada «África negra». Hay otra división que tiene cierta importancia para la localización de las culturas africanas: es la división en zonas diagonales. Una zona que puede verse claramente en un mapa del relieve de África es la parte montañosa del sureste. Tras esta, la zona que marca la diagonal que va desde los puertos de Lobito y Benguela, en Angola, hasta Port Sudan en el mar Rojo, y hasta la otra línea diagonal, que sería la que deja el tramo que sigue la cadena volcánica que parte de la isla de Santa Elena, la isla de Fernando Poo, el macizo volcánico del Camerún, las alturas del Tibesti, hasta entroncar con la zona volcánica del Asia Menor. A continuación, toda una zona que termina en las montañas del noroeste de África, los Atlas, que desde el punto de vista orográfico corresponden al sistema alpino. Otro criterio de división geográfica es el que considera una masa continental de África, al norte, y una formación a ma-

nera de península cuya zona ístmica iría por los ríos Sanagá y Ubangui, desde el sur del Camerún, el lago Rodolfo, hasta el río Yubá, que desemboca en el Índico: esta sería la parte ístmica y formaría una península al sur.

La distribución orográfica de África permite comprender la situación del hombre en este continente. Observemos un momento el mapa de África y veamos algunas formaciones geográficas importantes. En este podemos señalar los principales ríos, donde se ubicaron, precisamente, muchas de las culturas que florecieron en el continente. En primer lugar, los ríos Senegal y Gambia, que corren por una llanura muy fértil y quedan como una separación entre el desierto de Sahara y la zona de selvas tropicales que están más al sur. Estos ríos desempeñaron un gran papel en la localización de antiguas culturas, y después, en la historia colonial de África. Otro río importante es el Níger, que nace cerca de las fuentes de aquellos, traza una amplia curva hacia el norte, para desembocar en un gran delta que enmarca la bahía de Benín, en el golfo de Guinea. El río Níger y su afluente, el Benué, albergaron también grandes culturas. Muchos otros ríos, al oeste del curso inferior del Níger, corren siguiendo un trazado casi perpendicular a la costa guineana, abriéndose frente a la curva que va desde el cabo Palmas hasta el Gambia, y que tiene la meseta de Futa Yalón a sus espaldas (la llamada región de los ríos). Importa señalar en esta área el Volta, con sus dos afluentes, el Volta Negro y el Volta Blanco. En la porción peninsular, y desde su desembocadura en el Atlántico, el río Congo sube hacia el norte, sobrepasa

el ecuador y traza una amplia curva desde su curso superior, paralelo a la Gran Grieta, hasta su desembocadura, limitando así una gran cuenca. El sistema de afluentes del Congo forma una red palmaria que drena la cubeta del Congo, la cual resulta, de este modo, ampliamente irrigada, circunstancia que ha contribuido a la peculiar ubicación del hombre en esta región. Al sur está el río Orange. Por el lado del Índico desaguan varios ríos que recogen las aguas de la vertiente sureste de los montes Drakensberg, hasta el río Maputo, que riega la parte sur de la llanura de Mozambique; y el Limpopo y el Zambeze. Al norte, el otro río que albergó grandes culturas, el Nilo.

Durante el período cretáceo (hace 130 millones de años) o en los comienzos ya de la era Terciaria (hace 60 millones de años), la corteza terrestre que formaba el macizo continental africano inició una lenta curvatura, orientada de norte a sur, prolongándose el levantamiento de la base continental hasta más al norte, y en los momentos en que ocurría un hundimiento del fondo del océano Índico. Este hundimiento debilitó el asentamiento oriental de la curvatura continental, y, desplomándose paulatinamente su parte superior, se produjo una enorme grieta, con ramificaciones a todo lo largo de aquel levantamiento. El proceso geológico fue acompañado de una intensa actividad volcánica y enorme efusión de lava, que elevó el nivel de la meseta en varios lugares, y así surgieron las cimas de los montes Kenya y Kilimanjaro, ambos antiguos volcanes, junto a otros numerosos conos. Al mismo tiempo, la actividad volcánica afectó la zona

atlántica de esta curvatura, levantando los cráteres del monte Camerún, y la cadena de islas de Fernando Poo, Santo Tomé, Príncipe, Annobón, que se prolonga hasta la de Santa Elena.

El hundimiento ocurrido produjo las hendiduras conocidas por el nombre de Gran Grieta, y se vio sometido a fuertes dislocaciones y a una violenta erosión, con las más variadas formas de sedimentación consecuentes. Esta formación geográfica, que tiene una enorme importancia para el poblamiento de África, alcanza una extensión igual a la sexta parte de la circunferencia terrestre. Comienza al norte de Siria, y en su trayecto se encuentra el mar Muerto, el valle del Jordán, el golfo de Akaba y el mar Rojo. La sección africana de la Gran Grieta comienza entre Abisinia y Somalia, en una amplia garganta ocupada por una cadena de pequeños lagos. Los bordes de la muralla se presentan ya muy erosionados, y se prolongan hasta el lago Nyasa, donde forman paredes abruptas. Un ramal secundario de la Gran Grieta se inicia cerca del paralelo 5, al norte del ecuador, para entroncar con el valle principal, un poco al norte del lago Nyasa. En este ramal aparecen los lagos Alberto, Eduardo, Kivu y Tanganyika; este último, con más de 1 400 m de profundidad, es el mayor de los depósitos lacustres de la Gran Grieta y el más profundo del mundo después del lago Baikal.

La Gran Grieta presenta otras ramificaciones más pequeñas y sus paredes dejan multitud de abrigos, pasadizos, gargantas y cuencas, ocupadas estas por multitud de lagos, como ocurre en los casos de los lagos Victoria y Kioga. Un complicado sistema de

desagües y diversas alteraciones geológicas han producido zonas de terrenos ricos en vegetación que, desde muy temprano, y en peculiares abrigos, fueron asiento de las más diversas especies zoológicas, y hasta vieron las primeras apariciones del hombre. En el relieve del resto del suelo africano es posible apreciar lo que queda de la antigua meseta, cuyas alturas se ponen de manifiesto por el desgaste sufrido en las áreas circundantes. Solo la región del Atlas responde a un plegamiento de la corteza, ocurrido contemporáneamente a la formación de la Gran Grieta. Las cordilleras del Atlas corresponden a los grandes plegamientos que produjeron en Eurasia la extensa cordillera del Himalaya y el sistema alpino, plegamientos originarios que terminan en la Sierra Nevada, en España, y en el Atlas africano. El descenso del Atlas hasta el litoral, por el norte, forma una de las zonas agrícolas más fértiles de la cuenca mediterránea. Por la región occidental de África se extienden masas aisladas que no exceden de los 460 m de altura, por término medio, hasta las alturas del Futa Yalón, con un promedio de unos 1 500 m de altura. El Futa Yalón presenta sus principales alturas hacia su perfil marítimo, desde donde baja escarpadamente para dejar una llanura costera ampliamente irrigada (región de los ríos). A partir de este reborde, por el norte, la meseta baja en suave declive para dar nacimiento a los ríos Senegal y Níger. Los ríos Senegal y Gambia corren por una fértil llanura que se abre ampliamente hacia el océano Atlántico.

La meseta de Bauchi sigue en importancia a la del Futa Yalón. Se encuentra

insertada en el vórtice que dejan los ríos Níger y Benué. Su mayor altura es la meseta de Jos. Por el sur descienden varios afluentes del Níger y del Benué. Por el norte están las cabeceras de otros ríos, entre ellos el Sokotó, que tras describir una amplia curva y recibir varios afluentes desagua en el Níger, y el río Yobé, que lo hace en el lago Chad. En la meseta de Jos se localizaron los restos de una cultura que se ha llamado Nok, por el lugar así nombrado, donde se encontraron figurillas de terracota que se sitúan en el segundo milenio antes de nuestra era; cultura que se expandió más al sur, y constituyó un indudable antecedente de la que se desarrolló más tarde a partir de la ciudad de Ifé. Insertadas entre las dos mesetas mencionadas, Futa Yalón y Bauchi, se extienden las alturas de la Dorsal Guineana, que comprende las alturas de Kumasi, muy denudadas. Al este del sinclinal que ocupa el río Volta se levanta la meseta de Atakora, de antiguas rocas cuarcíticas, y que alcanzan hasta más de 1 000 m de altura, para descender suavemente en la meseta Yoruba, con la que aquella se une en ángulo. Por el norte, la Dorsal Guineana presenta las alturas de Ugadugu y las de Diulaso. En un promontorio aislado, y más al norte, la meseta de Bandiagara repite la misma estructura de unas escarpaduras en arco por el sur y un declive de la peniplanación hacia el norte. Estas alturas, más que constituir barreras, han brindado corredores protegidos, como también las alturas del Sahara, y explican muchos de los movimientos demográficos ocurridos en esta zona, así como las antiguas rutas caravaneras que tanto significaron para el

desarrollo cultural de los pueblos del sur. Antiguas rutas de caravanas que, partiendo de sitios costeros al norte, han servido para argumentar acerca de posibles influencias de las antiguas culturas mediterráneas, como la cretense, en los grupos humanos que se ubicaban por el borde sur que dejaba el desierto; del mismo modo que otras posibles rutas a través de los oasis de Bahr-el-Gazal pudieron comunicar con culturas nilóticas, en épocas donde una menor aridez dejaba espacios para estos contactos.

En el Sahara se extienden, en una dirección de O-NO a E-SE, las alturas de Tasili y Tibesti. Por el sur de Tasili están las alturas del Ahaggar y de Air; por el sur del Tibesti se alcanzan los macizos de Ennedi y de Bango, que vienen a bordear la cubeta del lago Chad –resto de un antiguo mar de la era terciaria–, que hubo de recibir los depósitos continentales. Durante los primeros períodos húmedos de la era cuaternaria este lago volvió a recibir las aguas circundantes, hasta convertirse en un mar interior cuyo fondo continúa en desecación hasta hoy. Las alturas del Sahara, como las de la Dorsal Guineana, además de servir de abrigo a las rutas caravaneras, debilitan considerablemente la crudeza del harmatán, el viento seco, cálido y cargado de arena fina que baja desde el norte y que, al llegar a la costa guineana, por efecto de la rotación de la Tierra, cambia de dirección hasta hacerse paralelo a la línea de la costa.

La meseta de Adamaua queda en oposición a la línea ideal que seguiría la bisectriz del ángulo que forman las costas guineana y congoleña, y cerrando por el sur

la cubeta del lago Chad. Dicha meseta está separada de la de Bauchi por la cuenca del Benué, hacia cuyo lado presenta las mayores alturas alineadas en dirección SO y termina en el cono volcánico del monte Camerún, de más de 4 000 m de altura. Por la porción norte de esta vertiente descienden varios afluentes del Benué; en la porción sur corre el río Cruz, que nace en el monte Manengubá, para trazar una amplia curva y pasar por las alturas de Batomó y Kembongó y alcanzar los llanos de Mbé-rubú, Obane, Uyo y Orú (Orón). Asimismo, esta meseta se inclina suavemente hacia el sur, por donde corre el río Sanagá, junto a otros muchos ríos menores. Adamaua viene a terminar en las pequeñas elevaciones que dan paso al río Ogowe. Por el este la meseta se corta por los cauces de los ríos Ubangui y Chari. Este último es un río interior que tiene sus ríos cabezales en la meseta de Adamaua y en las alturas del Darfur. Adamaua deja, por su parte occidental, un amplio corredor que permitió estrechos contactos, desde épocas anteriores a nuestra era, entre las zonas bantú y guineana. Además, facilitó a las empresas colonialistas lugares protegidos para el avituallamiento de agua y harina de ñame, para sus barcos, y luego les permitió producir un cambio en la economía de la zona, expandiendo las áreas de cultivo de la palma aceitera y cocotera, hasta ensayar, hacia las tierras altas de la meseta, los sistemas de plantación a través de compañías concesionarias. La meseta de Adamaua, por su situación, presenta desde zonas de gran precipitación y áreas boscosas, con selva densa tropical, hasta las de sabana arbórea

más al norte, para dejar lugar a la llanura sabanera que sigue hasta el Chad.

Por el sur del ecuador se extiende, casi sin interrupción, la meseta africana, abarcando toda la porción peninsular o subcontinental. La altura media de esta porción de África es de 1 100 m. Los terrenos de altitud menor de 300 m son muy pocos, y la meseta casi llega hasta el mar. Muy reducidas son las llanuras costaneras, y en muy pocos sitios, muy estrechos además, alcanza 30 km de anchura. Solo la llanura de Mozambique, por la costa del Índico, se extiende hacia el interior de la meseta hasta más de 300 km. La meseta africana presenta varias cuencas, entre ellas las de los ríos Congo, Orange y Alto Zambeze, que les sirven de desagüe. El río Congo recibe las aguas de las abundantes precipitaciones de la región, así como de las aguas de los lagos Banweulu y Mwero, que desaguan en el Lualaba. Multitud de afluentes primarios y secundarios surcan toda la cubeta del Congo, determinando cursos de agua abundantes en pesca, pero entrecortados por saltos y rápidos; los separan fajas de terreno aluvional de bordes casi paralelos y suave declive de drenaje. Solamente hacia el norte de la cubeta del Congo, en la región donde se le une el río Ubangui, se acumulan las aguas de los desbordes en una depresión del terreno ocupada por los lagos Tumba y Leopoldo II. La vasta red palmaria del sistema hidrográfico de la región, la disposición del terreno en pequeñas zonas horizontales que oscilan en alturas escalonadas, las propias posibilidades de navegación que a trechos permiten sus ríos, las notables diferencias

estacionales de las lluvias y los vientos, y la consecuente distribución de la vegetación, explicarían la distribución demográfica de la zona, la gran segmentación dialectal dentro de la gran expansión de la familia lingüística bantú, así como el desarrollo de las bases económicas locales a su vez, de las diferencias culturales de los distintos grupos étnicos que se distribuyen, como un gran mosaico de pueblos, en toda esta vasta área.

Más al sur, dejando una estrecha faja costera de clima desértico, se extienden las mesetas de Bihe, de Damaraland y de Namakualand, que sirven de reborde occidental de la cubierta árida de Kalahari, donde cabe distinguir las partes norte y sur. En la primera nacen algunas corrientes cabeceras del río Zambeze; en la segunda, las del río Orange. La menor existencia de cursos fluviales y un régimen de precipitaciones mucho menor y muy diferenciado en dos largas estaciones, hacen que las lluvias se acumulen en pequeños lagos que, al secarse estacionalmente por una rápida evaporación, dejan una gruesa capa salina. La región está limitada, en un borde oriental, por las estribaciones meridionales de la Gran Grieta y las mesetas de Katanga y de Matopo, entre las cuales queda el río Zambeze, y al sureste y sur por las alturas de Drakensberg y del Cabo, respectivamente. Las alturas de Matopo y Drakensberg están separadas por el río Limpopo, entre cuyo curso inferior y el del Zambeze se extiende la llanura de Mozambique. Entre los ríos Limpopo y Zambeze está el río Save, cuyos afluentes convergen en su curso superior y nacen en las estribaciones meridionales de

los montes Matopo. Cerca de estos afluentes se encontraron las ruinas de la antigua Zimbabwe. Estudios recientes han puesto al descubierto el uso del hierro y objetos de terracota de aproximadamente el siglo II. La zona sufrió sucesivas ocupaciones, que llegaron a las construcciones de la poderosa jefatura de Monotapa, lo cual se evidencia en las numerosas ruinas de sus edificaciones a base de ladrillos de piedra granítica ensamblados sin mortero y en construcciones con azoteas.

Por el Índico, los movimientos tectónicos verticales y la actividad volcánica han construido el enorme macizo que queda al este de la Gran Grieta. La erosión se ha ejercido con violencia desde la era cuaternaria, seguida de la denudación causada por las fuertes lluvias del monzón del Índico. Los conos volcánicos se encuentran desmantelados, muchos de ellos convertidos en reservorios lacustres. Las intrusiones de lava están cortadas por profundas gargantas, las cuales han dejado pequeñas mesetas que se inclinan ligeramente al este. Multitud de ríos, de curso muy tortuoso, descienden hasta la costa o desaguan interiormente, o bien tienen cursos estacionarios. Hacia el norte, cerrando la porción norte de la Gran Grieta, se abren las mesetas etiópica y de Somalia, separadas por la fosa Gala, la cual, hacia el mar Rojo y el golfo de Adén, se abre formando la llanura de Dunakil por toda la costa de la Eritrea. La meseta somalí, que forma la península de su nombre (El Cuerno de África), deja, más al sur, la llanura de Somalia, regada por el río Yubá. De la meseta etiópica baja, por el norte, el Nilo Azul, que sirve de desagüe al lago Tana,

mientras que de los lagos Alberto y Kioga desciende el río Bar-el-Yebel que forma, con otros, el Nilo Blanco, el cual se une al Nilo Azul en Kartum para formar entonces el río Nilo.

El relieve del suelo africano ha dejado peculiares vías de acceso por donde ha transitado el hombre, lo cual explica un complejo sistema de contactos culturales, de expansión de grupos humanos y movimientos migratorios, de superposiciones de estos grupos a otros ubicados en el sitio desde épocas mucho más remotas. Tal fue, entre los ya mencionados, el paso desde la ancha franja del Índico que facilitó bordear por el sur la meseta de Katanga y adentrarse en la sabana arbórea congoleña. Este mismo paso buscaron los portugueses en su afán de llegar al Índico desde sus puestos en el Atlántico, esquivando el paso peligroso por el cabo de Buena Esperanza, sin perder tampoco su objetivo de encontrar el país del oro que se sabía quedaba del lado del Índico. Por el lago Rodolfo se posibilitó el paso desde el Alto Nilo a las estribaciones occidentales de la Gran Grieta y quedó abierta la ruta que luego facilitaban los ríos Lualaba y Lomami. La misma cordillera dejaba cómodos tránsitos, que permitieron la expansión bantú hacia el este, así como las penetraciones diversas que sufrieron luego desde esta parte oriental, especialmente por el lago Tanganyika, por el punto costero de Ujiji. A estas múltiples vías de acceso se unían las que facilitaban la naturaleza del suelo y sus recursos naturales, como fueron el cobre, el hierro, el estaño y la distribución de la vegetación, en interrelación con las áreas climáticas y los regímenes de lluvia, todo lo cual contribuyó

a condicionar la distribución demográfica y las formas culturales consecuentes.

A partir de una zona central de selva densa ecuatorial con régimen de lluvias subtropicales, se expanden, al norte y sur de la selva, dos franjas casi correspondientes por el lado atlántico, de sabana arbórea, seguidas ambas de una franja más estrecha de sabana parque, con altas yerbas, y luego la región semidesértica con pequeños arbustos. Ambas regiones terminan en el desierto de Sahara al norte y en el de Kalahari (que no es propiamente un desierto, sino una sabana árida) por el sur. Un área de sabana, con múltiples enclaves de sabana arbórea, de vegetación subtropical otros y hasta de montes tupidos que siguen el curso de los ríos, aparece a lo largo de la Gran Grieta, y termina en la zona semidesértica, con acacias, palmeras y arbustos espinosos, de la llanura de Somalia. La selva densa ecuatorial se proyecta más allá de los cursos de los ríos, penetra por las zonas de sabana arbórea en una zona menos tupida que la limita, y forma sobre los cursos de los ríos verdaderos túneles.

La vida animal se desarrolló extensamente en las zonas sabaneras, pero se ha perdido en gran medida por el embate de la caza indiscriminada, igual que las zonas madereras que circundan las de selva densa, donde la tala, producida sin una protección adecuada de los bosques, ha hecho menguar esta fuente natural de riqueza. La ausencia de una política consecuente de repoblación forestal por parte del colonialismo y la falta de protección de los suelos han conducido a un rápido empobrecimiento de estos.

A los posibles contactos facilitados por la naturaleza de la superficie se unieron los que permitían las corrientes marinas del Índico y el cambio direccional que experimenta su corriente norte, que determinaron la presencia muy temprana de especies botánicas surasiáticas. Esas corrientes oceánicas hubieran podido desarrollar sistemas de navegación costera, pero la penetración del comercio esclavista y de extracción del marfil, primero por traficantes árabes, luego por el colonialismo europeo, cerraron esta vía de acceso a otras culturas y detuvieron desde entonces el desarrollo de los pueblos africanos.



El agrupamiento del hombre

Sobre este terreno, que en sus caracteres más generales dejamos así descrito, han sido ubicadas formas culturales peculiares tan propias, que permiten distinguir rápidamente una expresión africana de otras de cualquiera de los demás continentes. Permiten separar tipos humanos y detectar hoy una historia del hombre africano condicionada por los recursos que brinda este medio.

Las sociedades africanas responden al principio universal del materialismo histórico, al surgir sobre las condiciones naturales que les ha impuesto el medio, y configurarse sobre las relaciones de producción consecuentes. Estas adquirieron, caracteres distintivos y peculiares, los cuales se hicieron conscientes por el grupo que se sabía integrante de un mismo desarrollo, iniciado con la racionalización de estos caracteres, en su definición, en la creación de aquellos símbolos que le daban identificación, lo que se reflejó, a su vez, en las formas de conciencia social que se crearon, y donde se desarrollaron determinados intereses de clase, todo lo cual se integró dentro del conjunto complejo de las relaciones de producción que históricamente había alcanzado el grupo.¹

¹ Cfr. Carlos Marx: «Trabajo asalariado y capital».

En estos agrupamientos sociales, a partir de las relaciones de producción, se forma una unidad consciente para los participantes, y diferenciada por aquellos individuos ajenos y que responden a estructuras socio-económicas diferentes. Se crea un grupo de personas que se consideran formando una unidad que hace surgir las nociones de límites, marcas o fronteras, que pronto se instrumentan como definidoras del propio grupo, así como otras personas de «afuera» que reconocen a aquellos como «otros». En el caso de África encontramos tales grupos con una denominación por la cual sus integrantes se reconocen y se nombran a sí mismos, y grupos vecinos que nombran a aquellos de diferentes maneras, a veces aludiendo a algún carácter distintivo y más de bulto, o a caracteres que estos vecinos les atribuyen (mapas 1, 2 y 3). Y tanto, que a la historiografía burguesa de África han pasado muchos grupos étnicos con las denominaciones, hasta peyorativas, que les han dado unos vecinos de los cuales se tomó la información.

Tales son los grupos «de personas cuyo conjunto organizado de actividades es suficiente como para asegurar a cada una la satisfacción de sus necesidades materiales

y psicológicas, y que se consideran formando una unidad con límites definidos». Así expresa Jacques Maquet, en *África: las civilizaciones negras*, los principios por los cuales el hombre africano se agrupa en sociedades concretas, capaces de desarrollar, cada una, una cultura propia. Para alcanzar esta otra noción de cultura, y presentar después su distribución de las culturas africanas, Maquet expone: «Una cultura es un conjunto complejo de objetos materiales, de comportamientos y de ideas, adquiridas dentro de una medida variable por cada miembro de una sociedad determinada».²

Maquet hace resaltar el hecho de que el grupo sea capaz de asegurar, a cada miembro, la satisfacción de necesidades materiales y psicológicas, sin referirse a que la capacidad del grupo está en crear una base material, resultado histórico de las formas de trabajo alcanzadas, la que es capaz de asegurar la satisfacción de tales necesidades, y se queda en la sola capacidad que tenga el grupo, sin llevar este hecho a la interrelación que surge inmediata, la de que las necesidades materiales y espirituales determina, dialécticamente, la creación de esa base material que satisface la de aquellas, y por lo tanto en desarrollo. De este modo, aquella medida variable viene dada por el propio nivel alcanzado en las relaciones de producción de la sociedad históricamente determinada; por lo que la cultura es un fenómeno social que se desarrolla y se trasmite de una a otra generación, sufre cambios y recibe aportes,

en la misma medida que se desarrollan las fuerzas productivas de la sociedad. Cultura es, digamos nosotros, todos aquellos medios, recursos de todo tipo, que crea, fija y acumula el hombre en sociedad para instrumentar las relaciones sociales creadas históricamente sobre la base de las relaciones de producción, y que encuentran en el lenguaje uno de los factores culturales que más singularizan los conceptos de sociedad y cultura.

Las sociedades y las culturas africanas se han distinguido así por los límites o fronteras que reconocen los integrantes de cada sociedad, según los niveles alcanzados en la definición de sus intereses clasistas, lejos, como están, de las sociedades primitivas comunitarias, pues han sobrepasado los niveles de las sociedades de clases no antagónicas. Ello no es óbice para que algunos rasgos primarios sobrevivan contradictoriamente en estadios posteriores de mayor desarrollo. Se trata, para el estudioso, de conocer el desarrollo y los estadios que presentan las sociedades africanas, teniendo en cuenta que estas, como cualesquiera sociedades de los demás continentes, han estado sometidas a influencias y préstamos, a conservación y pérdidas.

Las civilizaciones africanas, tal como las conocieron los europeos que se asomaron a sus costas desde el siglo xv, eran resultado de un largo proceso de desarrollo, y muchas de ellas se encontraban en aquellos momentos en pleno apogeo. Y este desarrollo se vio prontamente paralizado con la trata esclavista y la administración colonialista. Las relaciones causales históricas se vieron paralizadas y alteradas.

² J. Maquet: *Afrique, les civilisations noires*, p. 10.

Ahora bien, es indudable que las civilizaciones africanas del norte y del sur sahariano ofrecen caracteres peculiares o distintivos que permiten objetivar ciertas nociones que las definirían, o al menos las distinguirían, en sus líneas generales, de las de otros continentes. Estos perfiles propios de las civilizaciones africanas se han explicado tratando de descubrir en ellas influencias extrañas del mundo clásico mediterráneo o del Oriente, o sobre la base de criterios de menosprecio y repulsa de diferentes niveles, definidos como de primitivismo, cuando no de salvajes.

Los niveles económicos alcanzados eran resultado de un complejo sistema de contactos que respondía a la evolución comercial que tuvo por escenario aquel mar que conectaba el norte del continente africano con el mundo asiático-europeo que concurría allí, a expensas de la multiplicación creciente de productos agrícolas y minerales que quedaban a su disposición; los cereales, el estaño, las lanas y el vidrio, las materias tintóreas y el oro, maderas, sal, aceite y hombres, eran productos que a través de diversas rutas concurrían al Mediterráneo. Y desde este mismo Mediterráneo se desarrollaron las rutas que buscaron salir al océano Índico por las zonas bajas del borde del mar Rojo. También se desarrollaron contactos comerciales con muchos lugares de la costa africana que mira para aquel océano.

En los últimos milenios antes de nuestra era y en los primeros siglos de la actual, los pueblos africanos habían alcanzado formas de vida lo suficientemente organizadas como para crear los centros cultu-

rales de Nok, Sao o Zimbabwe, y habían sentado las bases para formar otras concentraciones económicas que permitirían el florecimiento de los Estados sahelianos y los que surgían en los abrigos arbóreos del Congo, como antes habían florecido las sociedades nilóticas en milenios anteriores al que inicia nuestra era. A lo largo de los primeros siglos de nuestra era habían surgido en África subsahariana sociedades lo suficientemente desarrolladas económicamente como para imponer sus productos en los mercados mediterráneos a través de las rutas de las caravanas. Estas formas de organización remontaban el curso del tiempo prehistórico, como lo atestiguan las pinturas parietales y los numerosos placeres arqueológicos que nos sitúan ante la evolución de las formas prehomínidas repartidas en diversos solares de este vasto continente. De los cuatro tipos humanos que poblaron el África, tres de ellos, al menos, son resultado de una profunda evolución autóctona, de cambios, de migraciones y superposiciones, y especializaciones logradas en su lucha con la naturaleza. Los bosquimanos, los pigmeos y los négridos son resultado de la evolución de un hombre africano surgido en ese continente.

La misma orografía que en cada momento se le ofrecía al hombre en África le permitía más fáciles contactos radiales que la de Europa. De todos modos, la evidencia arqueológica nos da buena muestra de la existencia simpática de diferentes especies de prehomínidos y de su concreción en los tipos homínidos que se alcanzaron en África hace unos 12 millones de años

o más, hasta la presencia del hombre hace cerca de 250 000 años.

El pronto avance de los australopitécidos, hace 5 millones de años, como recolectores-cazadores les llevó a explorar y conocer nuevos sitios, con lo cual se crearon formas peculiares de relación social dentro de la funcionalidad ecológica que ofrecían las anchas sabanas arbóreas del pleistoceno. Fueron estas condiciones de vida en la sabana africana las que propiciaron el desarrollo del hombre, pues a este se le presentaron incontables obstáculos para resolverlas, lo que aguzó su entendimiento, lo hizo razonar, encontrar soluciones, abandonar otras prácticas que ya no le eran útiles, emigrar, ponerse en contacto con otros grupos que habrían evolucionado por su lado hasta lograr soluciones particulares para sus problemas de subsistencia. De nuevo las experiencias acumuladas como consecuencia de medios ecológicos distintos facilitaban los fenómenos de contacto, mientras que la exclusión competitiva podía prevenir todo acercamiento si no procedía de una considerable divergencia ecológica que creaba una especie de complemento funcional en los grupos.

Los hombres recolectores-cazadores desarrollaron su adaptabilidad al medio, conociéndolo y encontrando las soluciones requeridas en cada momento, creando un complejo de acciones que se fueron diferenciando en cada nicho ecológico que escogían para vivir, o hacia el cual eran empujados, creando formas características de vida, las cuales se fueron superponiendo a las formas cada vez más avanzadas que surgían en las complejas líneas de

evolución, y daban origen a nuevos tipos culturales descendientes de aquellos o se extinguían. Estas mismas relaciones con el medio desarrollaron capacidades racionales que partían de la repetición o conservación en la memoria de situaciones particulares, para lo cual se recurrió, en un momento posterior del desarrollo del hombre, a las pinturas parietales. Los complejos de trabajo de la caza y la pesca dieron origen a formas intermedias de fijación entre el nomadismo recolector simple y el asentamiento agrícola, además de abrir las posibilidades racionales que implica el trabajo de la caza; migración en busca de la pieza, observación de esta y de sus hábitos, persecución y acorralamiento, muerte y descuartizamiento, hasta el acarreo de los despojos y su consumo por el grupo. A la fijación (memoria) de situaciones se añadió la representación de la acción, entrando en tal proceso el gesto y la emisión vocal acompañante. Al aparecer la caza como complejo de trabajo que sostendría al grupo, se amplió el rango de posibilidades de alimentación y, al mismo tiempo, se produjo un aumento en variedad de materiales potencialmente útiles. El instrumento tuvo que perfeccionarse, y los caracteres formales se ajustaron a su uso específico. La práctica de la caza creó hábitos sociales que implicaban la existencia de un sistema de comunicación de órdenes, de prevenciones, de acuerdos previos y de otras señales requeridas para el trabajo; incluso los riesgos de enfermedad y muerte se multiplicaron, y el hombre tuvo que enfrentarlos. De esta manera se desarrollaba el proceso de racionalización. Cuando se produjeron en África los contactos con los protohami-

tas natufianos, hace 10 000 años, la especie *Homo* había alcanzado tipos bien definidos, como el hombre de Ternifine, así como los de Asselar, de Boskop y de Kanjera.

Procedían los protohamitas del norte de la península arábiga, más africana que asiática por su historia geológica y su constitución orográfica. La presencia de los grupos protohamitas introdujo, si no la agricultura y la ganadería, al menos nuevas técnicas aprendidas de sus más lejanos vecinos asiáticos, y expandidas en África a partir de los centros keniano, tunecino y jartuniano.

Se ha hecho evidente en África la existencia de un período intermedio entre la agricultura capsense, que implicó la introducción de especies botánicas, y el desarrollo de las técnicas de beneficio o ennoblecimiento de especies botánicas nativas que, necesariamente, no tenían que ser cereales. Las piedras taladradas, como topes de bastones de siembra, encontradas en las cuevas de Nachikufu, y las hojas alargadas del complejo sangoano sugieren ya el laboreo incipiente de la tierra por medio de la práctica del hoyo, en unos terrenos que no permitirían siembras muy profundas y que se prestaban más para un trasplante beneficiario de la mata que para el surco: la domesticación botánica que implica el ennoblecimiento de ciertas plantas pudo anteceder o coincidir con la domesticación zoológica. Es más, una etapa intermedia de beneficio botánico explicaría en África la coincidencia simpática de grupos que hubieran alcanzado desarrollos dispares, lo que habría facilitado el aprovechamiento de los logros de unos por los de otros y dado lu-

gar a las peculiares relaciones de producción que caracterizan el poblamiento prehistórico de este continente. Las superposiciones de este tipo en el solar de Fayún atestiguan el mismo fenómeno de superposición y utilización mutua muchos milenios más tarde.

África no solo se desarrollaba a expensas de estas bases materiales, sino que los contactos a través del Índico le permitieron acrecentar su base agrícola, y pudo así ocupar un lugar más importante en los tempranos momentos históricos de la humanidad que el que le atribuyeron los europeos que inauguraban el Renacimiento. En aquellos momentos África había sufrido un segundo aislamiento del mundo mediterráneo con la penetración islámica. El primero fue la desecación gradual del Sahara.

El hombre africano que se ubicó al sur del Sahara se encontró, pues, antes de la presencia europea, viviendo en sociedades concretas históricamente configuradas, estructuradas en estamentos sociales dentro de peculiares formas de dependencia y explotación económica, y sobre bases económicas diferentes que condicionaban todas sus relaciones sociales consecuentes, resultando de ello particulares formas de conciencia social. De aquí que las formas supraestructurales de la cultura desarrollada en cada sociedad concreta presenten caracteres diferenciales y, a la vez, caracteres comunes resultado de las formas de contacto dadas históricamente. Dentro de las manifestaciones culturales, las de la comunicación desarrollaron modalidades peculiares que se concretaron en sistemas, unas veces pictográficos, otras simbólicos,

que, a medida que se desarrollaron las lenguas, quedaban aquellos para ciertos usos o determinadas modalidades de las relaciones sociales, conservando similitudes con las características sintácticas de las lenguas. Estas han sido ordenadas según diversos principios, de manera que pueden distinguirse en el mapa africano diferentes distribuciones de grupos y familias lingüísticos según los criterios sobre los cuales se han hecho las divisiones.

Entre los sistemas simbólicos se han incluido los signos-ornamentos, que abarcan situaciones sociales representadas mediante abstracciones geométricas, así como los signos de la escritura nsibidi (figura 1). En estos, por ejemplo, dos ángulos opuestos o dos arcos que se corten de frente por sus extremos simbolizarían la unión de la pareja; en cambio, una o más líneas entre los ángulos o los arcos opuestos, separados por otro símbolo, representarían la separación de la pareja, por los motivos representados simbólicamente en el signo lineal que separe los ángulos o arcos. Así como, los ángulos que se acercan en sus extremos o los arcos dispuestos en el mismo modo, formando un cuadrado o rombo o una figura lenticular a los que siguen o se superponen rayas horizontales, simbolizarían la descendencia de la pareja. Otros símbolos que pasan a la ornamentación son los que derivan de huellas de animales, que trasladan al motivo ornamental sus significaciones simbólicas, o abstracciones geométricas del animal mismo. Muchos sistemas son pictográficos, y muestran figuras reducidas a simples trazos geométricos, desarrollan una representación o secuencia explicativa, casi a manera de

mnemónica, por cuanto se requiere conocer el hecho que se narra. Así son algunas decoraciones practicadas en grandes güiras, según hacen los yoruba (figuras 2 y 3).

Otros sistemas son ideográficos y en ellos un elemento tomado de un todo, o una figura convencional, se dispone en formas diferentes, por el número o por la dirección de los trazos; tales son algunos sistemas de trazos convencionales que sirven para representar situaciones planteadas en los procesos de adivinación, como las tablillas de adivinación (figura 4) de algunos grupos étnicos del Camerún, o los símbolos en que se recoge la adivinación de Ifá, entre los fon y los yoruba. Otro sistema de símbolos es el de los ideogramas-proverbios que aparecen en algunos signos de los achanti (figura 5), y en los tapices sobrebordados (*appliques*) de los fon, por ejemplo. Muchas figurillas en madera o marfil se hacen precisamente como forma de representar un ideograma y conservarlo para su recuerdo. Así son muchas figurillas hechas por los grupos étnicos de la región de Angola (figuras 6, 7 y 8).

Las posibilidades representacionales de la comunicación, como las del lenguaje propiamente dicho y sus formas puramente orales, sufrieron una retención en su desarrollo ante el impacto colonialista, con lo que tales formas siguieron un curso regresivo en unos casos o quedaron limitados a las simples relaciones sociales en medios muy locales y desconectadas de las relaciones sociales impuestas por los sectores europeos de dominación. En cambio, las lenguas europeas no llegaron a constituir sistemas integrales de comunicación más

que entre las élites nativas creadas por el colonizador, dentro de formas culturales meramente trasplantadas y en las cuales han surgido intelectuales progresistas. El uso de las lenguas europeas de dominación, inglés y francés fundamentalmente, se ha extendido en estos últimos tiempos a amplios sectores de la clase media, bajo la acción del neocolonialismo y las diversas formas de penetración ideológica a que este recurre, unas veces con planes de «ayuda educacional», enviando maestros y libros de texto, estableciendo centros de enseñanza sostenidos por órdenes religiosas; otras, por la presencia de miembros de los Cuerpos de Paz o los controles ejercidos desde los medios masivos de comunicación. No obstante, en estas lenguas de dominación, así extendidas a sectores medios por la acción divulgadora de algunas instituciones culturales progresistas, se ha desarrollado en África una importante bibliografía que ha servido y sirve para la expresión de la imaginación creadora de sus artistas, para la denuncia y para la conquista de otros valores culturales.

En oposición a los grandes centros urbanos, donde la cultura tradicional se detuvo ante la enajenación total del hombre africano por efecto del impacto del colonizador europeo, se han conservado muchos rasgos de aquella, especialmente entre grupos más alejados de los centros urbanos de dominación. Muchos de esos rasgos culturales mantienen aún su funcionalidad dentro de sus respectivos grupos por el estado de subdesarrollo a que se ha visto sumido este continente, más acentuado precisamente en las regiones

más apartadas. Otros rasgos culturales de viejo arraigo local han desaparecido o han estado reducidos a niveles funcionales más limitadamente privados, cuando no son, por su parte, objeto de explotación colonialista. Así, se han visto totalmente quebrados los antiguos modos de organización estadual, al ser sustituidos por las administraciones colonialistas o las formas centralizadas de gobierno, sus modalidades representacionales y las estructuras de los poderes del Estado, y se repiten, muy de cerca, las formas establecidas por las metrópolis europeas, con la contradicción que resulta al aplicar, parcialmente, formas de gobierno de sociedades clasistas fundadas en la explotación capitalista a sociedades en grados extremos de subdesarrollo.

Muchas expresiones de la conciencia social jurídica que se manifiestan en prácticas tradicionales de concebir el orden legal entre los grupos y sus miembros se conservan, y han sido permitidas por el colonialismo, no importa que en algunos lugares entren en evidente contradicción una Customary Court con una Ordinary Court que aquella haya degenerado hasta incorporar los sistemas de burla del poder judicial, de esquilmación y abuso de poder creados dentro de la judicatura de los regímenes capitalistas, o que la Ordinary Court aplique códigos que a veces han sido superados en las metrópolis y vista, incongruentemente, negras togas (reverdecidas de años y mohos), mugrientas pecheras de encajes y pelucas de pelo blanco lacio, terminadas en un par de amplios bucles que recoge un lazo a la altura de la nuca.

La comunicación sonora se ha mantenido muy ligada a las formas de las creencias religiosas, y ha conservado instrumentos tradicionales, con muy ligeros cambios en el tiempo. La música urbana ha adoptado los géneros impuestos por el colonizador e incorporado otros más recientes, especialmente los que regresan de las Américas y se retoman tal como llegan, o se modifican en varias adaptaciones a los gustos de las capas consumidoras de los medios urbanos.

La expresión plástica se conserva también sostenida por las formas de creencias religiosas, tanto dentro de la elementariedad institucional, que implica la pertenencia a un sector de creyentes dependientes de un oficiante que ha alcanzado una mayor jerarquía, o por la práctica diaria individual que alcanza cada persona. Sin embargo, las grandes obras de arte ejecutadas para la corte han desaparecido, al desaparecer las grandes jefaturas nativas. Otro arte, académico, enseñado en escuelas o en talleres de artistas europeos radicados en los grandes centros urbanos de África, ha desarrollado una plástica que unas veces recurre a las técnicas europeas (a menudo periclitadas) con temáticas localistas o a simples modelos locales; en otras ocasiones se trata, sobre la misma base de rigor formativo, de adopciones y desarrollos de elementos técnicos tradicionales, en un magnífico esfuerzo por reconstruir una expresión propia. No faltan los intentos de repetir tal o cual escuela europea, cuando no de alcanzar una artesanía turística, que en África constituye un extendido arte de aeropuerto. Otras expresiones artesanales

se conservan en sus formas tradicionales, al limitarse el artesano a producir objetos de mero valor de uso.

La presencia de estos rasgos culturales tradicionales ha llevado a Maquet a proponer, en su libro ya mencionado, la división de las sociedades africanas en seis grupos, los que llama: civilización de la lanza, civilización de granero y civilización de calvero, y las hace preceder de la civilización del arco, menos desarrollada que esas tres; la civilización urbana, más desarrollada y también la más depauperada por la acción colonialista, muy vinculada con las civilizaciones más primigenias de cazadores y de pastores. Una sexta agrupación es la que Maquet llama civilización industrial.

Vamos a servirnos de esta división por la base material que implica, y que resulta muy próxima a la división establecida por el etnólogo norteamericano Melville J. Herskovits. Solamente dejaremos de tratar la civilización industrial por considerar que no es un producto del hombre africano, pues responde a la fase de exportación de capital del imperialismo y a la dominación nacional por las empresas transnacionales que obedecen a los intereses de los grandes consorcios imperialistas. La civilización industrial que ofrece Maquet no constituirá un estadio en el desarrollo cultural de África mientras los mismos pueblos africanos no se apropien de esas industrias y se hagan dueños de sus riquezas naturales, dueños en fin, de su propio suelo, y esta liberación se refleje en una nueva conciencia social del hombre libre.



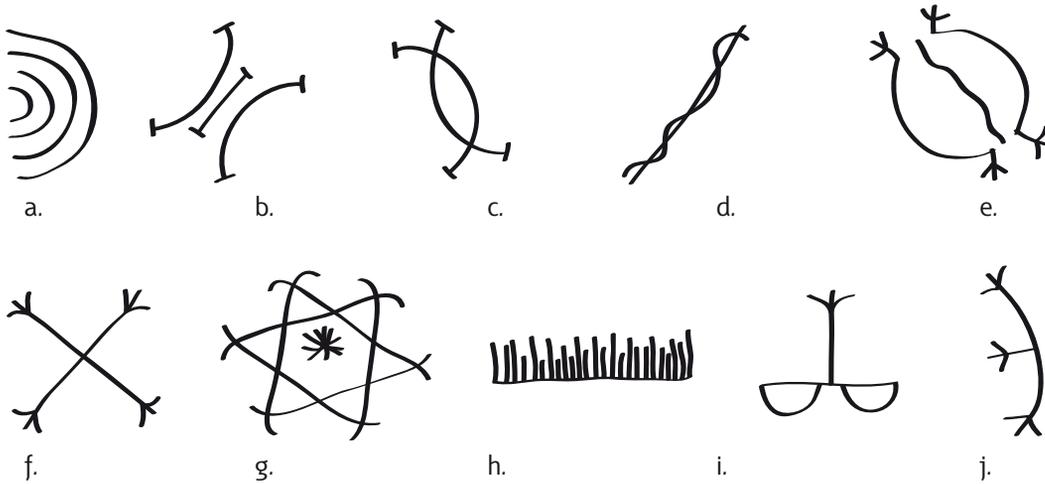


Figura 1. Símbolos del antiguo sistema ideográfico nsibidi, practicado por grupos del sureste nigeriano. Representan: a. que se tiene mucho dinero (manillas de bronce que se usaban como valores fiduciarios); b. una pareja disgustada, separada por un almohadón; c. una pareja unida; d. un dicho veraz, recto, y otro, torcido; e. una pareja en discordia que está viviendo en comunidades separadas; f. problemas y discusiones en un cruce de caminos; g. que reina gran unión, amor y concordia; h. hombres conversando en una reunión; i. reo con hierros en los pies; j. persona con conducta inmoral o deshonesta. Estas figuras se pirogrababan, labran o bordan en cualesquiera superficies, como en abebe (abanicos).

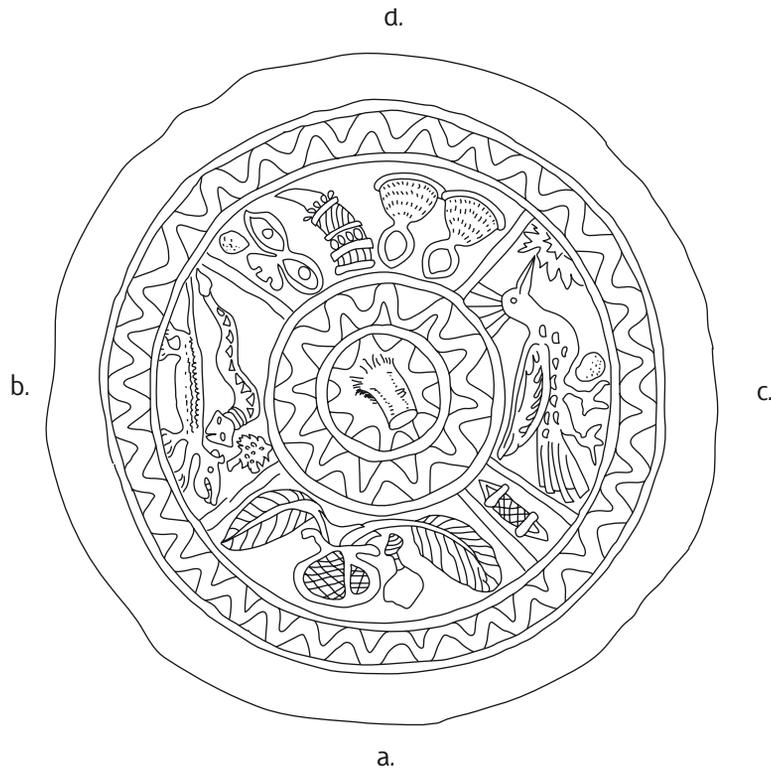


Figura 2. Diseño en la tapa de una gũira obtenido mediante la resección del fondo después de teñida y bruñida la superficie, de manera que quede en blanco aquel. Representa, entre los fon: a. hojas de palmera cubren el receptáculo contenido de una deidad, con el sonajero a un lado, para invocarla; b. la serpiente no come las semillas de la planta, pero se come la rata que las ha ingerido; c. el ave empenachada tiene plumas brillantes que no comparte con otras aves; d. hay que cuidarse de ojos que espían, probablemente de un hechicero (diámetro aproximado: 30 cm).



Figura 3. Diseños obtenidos mediante la resección del fondo, cuyo conjunto puede ser explicado por inferencias a partir de la significación que trascienda las figuras que el grabador o el demandante, entre ciertos grupos yoruba, se plantean en un peculiar orden discursivo. En este caso puede ser a partir de un sentido de posesión o poderío representado desde: a. ganado joven; b. variedad y cantidad de semillas y frutos, y ratas comiéndolas; c. ganado adulto; d. pastizal ancho que bordea y de donde se obtiene una buena producción de huevos. Se completa con las alusiones, muy personales y circunstanciales, que puedan conllevar los demás diseños (diámetro aproximado: 35 cm).

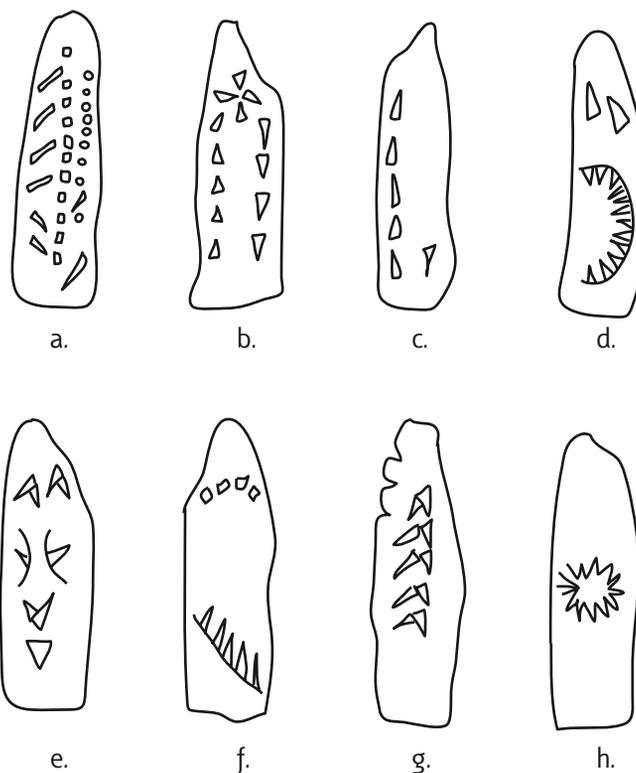


Figura 4. Diseños bamún, en tablillas de corteza de palma, bruñida la superficie y teñida en rojo oscuro, de forma que resaltan en blanco las incisiones, para la práctica de la adivinación. Representan: a. pronóstico de peligro de viruela; b. realización de un buen viaje de ida y vuelta; c. un viaje rápido; d. debe tenerse cuidado, por que un brujo va a la casa a hacer un mal; e. la esposa anda en manejos de hechicería; f. se tendrá un buen sueño, será un buen presagio; g. garantía de la fidelidad de la esposa; h. habrá buena unión y concordancia entre todos (longitud aproximada: 13 a 14 cm).

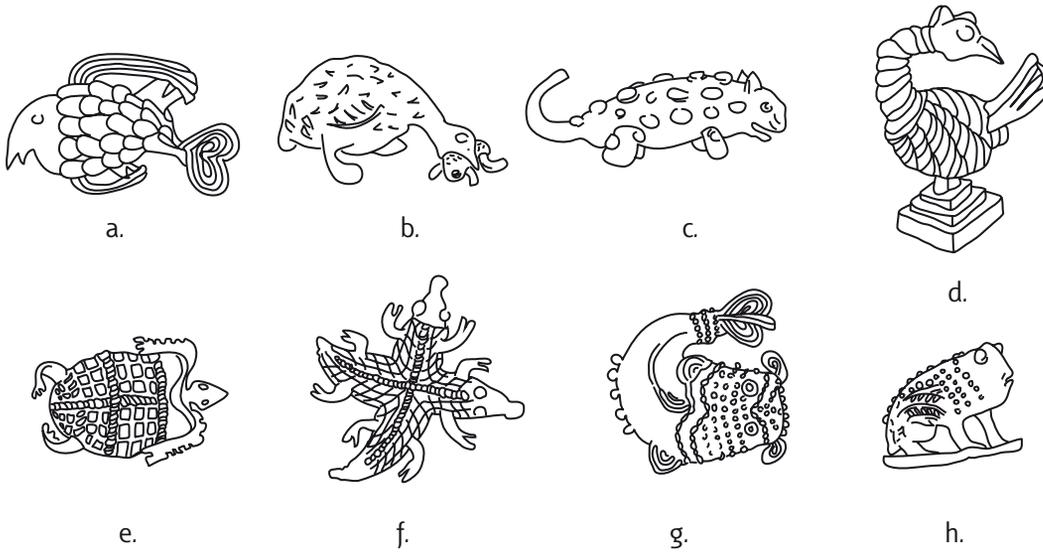


Figura 5. Figuras fundidas en bronce y usadas, entre los achanti, para las pesadas de oro y ciertos controles y normas transaccionales. Todo ello se completaba con el valor paremiológico de los mismos: a. un bien que se obsequia (un pescado) no debe ser dividido; b. un proyecto que no deja ganancia (la guinea comiéndose una rana muerta) no debe seguirse; c. hay que saber aguardar (el leopardo en acecho) sin perder de vista el objeto; d. no se debe ignorar nuestro pasado (el ave con cuello retorcido mirando hacia atrás); e. la perseverancia (andar calmo de la tortuga) es la conductora del éxito; f. el compartir (dos cocodrilos con un mismo estómago comparten la misma comida) es la base de la unidad y concordia; g. lo mejor (pescado grande y de masa) solo es seleccionado por el que sabe su valor; h. todo, hasta lo más rechazable (sapo repugnante), tiene su valor (representado a la mitad aproximada de su tamaño real).



Figura 6. Diseño incidido en una güira, embebida y pulida con grasa negra que tiñe las hendiduras. Preparada como recipiente de líquidos en el grupo tchokwe, de Angola (diámetro aproximado: 30 cm).

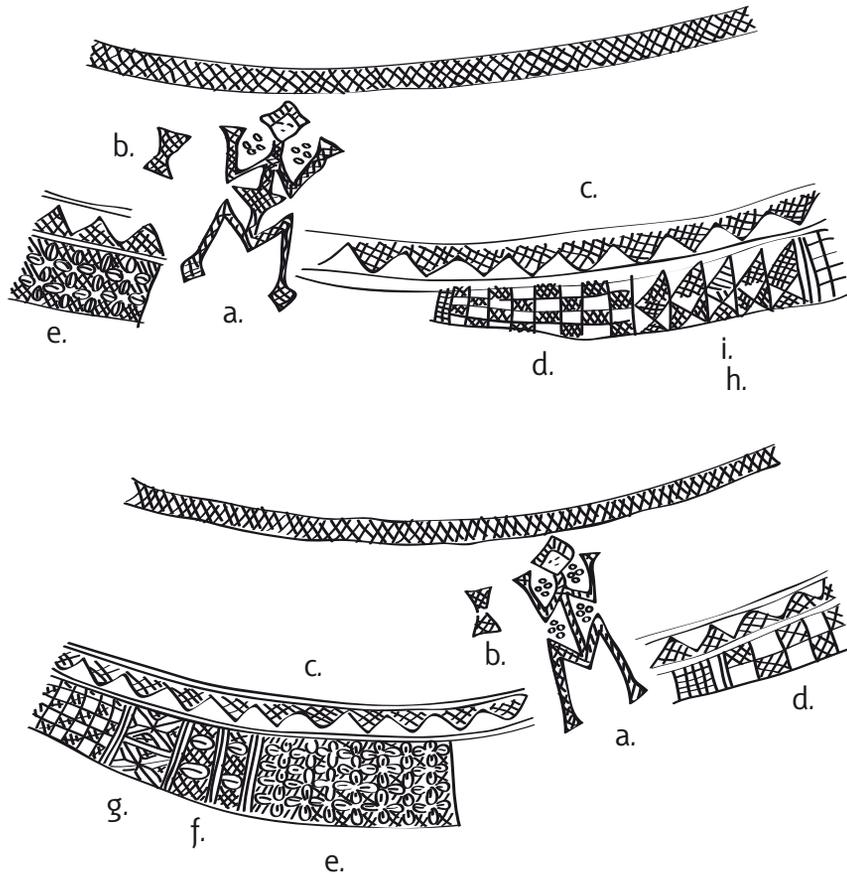


Figura 7. Representación simbólica de: a. dos mujeres danzantes, una de ellas con un faldillín que se ha levantado por el salto que está dando (las marcas laterales representan escarificaciones que no cupieron en la figura); b. pilones, instrumentos de trabajo de la mujer; c. terrenos labrantíos (surcos); d. sitio de venta (mercado); e. malla tejida en cauries (vestimenta de jefe); f. cauries que se poseen (moneda atesorada); g. caminos o vías que se cruzan; h. puertas de trampas; i. víbora (símbolo de fecundidad). El conjunto de estos símbolos deberá tener una significación que los trascienda.

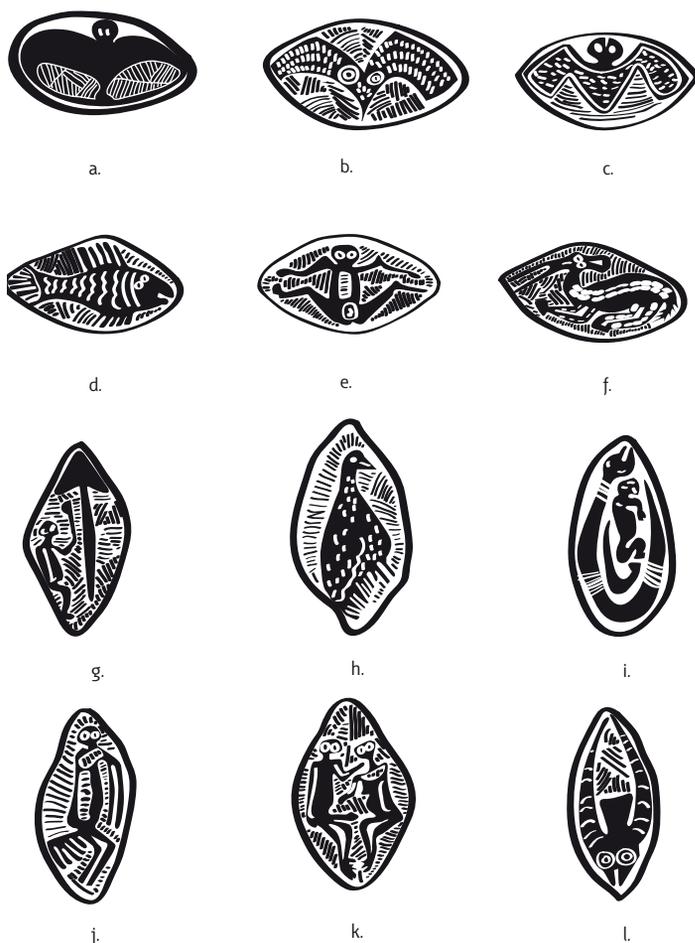


Figura 8. Figuras grabadas en cáscaras duras de semillas, de un sistema de predicción-juego entre los fang. Simbolizan: a. murciélago: perspicacia y prevención; b. ave nocturna: sagacidad y visión audaz; c. lechuza: sabiduría; d. pescado: disponibilidad de alimento; e. mujer sin escrupulos: banalidad, futilidad; f. antílope: agilidad; g. hombre armado y lanza: fuerza; h. pintada: desconfianza; i. víbora capturando una rata: astucia; j. mujer danzante con faldillín de fibras: conquista amorosa; k. pareja: fecundidad y tranquilidad hogareña; l. antílope adulto: fortaleza y señorío del macho (longitud aproximada: de 3 a 4 cm).

El hombre

Las civilizaciones africanas, tal como las conocieron los europeos que llegaron a aquel continente hacia el siglo xv, eran resultado de un largo proceso de desarrollo del hombre. Muchas de ellas se encontraban en el apogeo de su desarrollo. Estas sociedades remontan el curso del tiempo prehistórico y así lo atestiguan las pinturas parietales y los muchos lugares arqueológicos descubiertos hasta hoy.

África quedó poblada por tres grupos que se consideran autóctonos, como evolución de troncos homínidos aparecidos en ese continente. De esos grupos, el más extendido fue el bosquimano, sucesivamente desplazado, y reducido hoy por la acción del colonialismo, que lo ha confinado en el sur de África. El hombre bosquimano se extendió en otros tiempos por toda un área muy amplia, por todo el este y parte del norte. Otro grupo es el négrido. El grupo negro, como también se le ha llamado, ocupa toda una banda por el norte. Un grupo que se había considerado descendiente del négrido y que hoy se tiene como un grupo separado es el pigmeoide, que ha sufrido una recesión en la talla, proceso todavía no explicado aceptablemente. Otro grupo que se inserta desde temprano en el poblamiento de la masa continental es

el procedente de una migración de la península arábica, e instalado en el este y el norte de África.

Cuando se produce este contacto de África con los pueblos camitas (o hamitas) que habían pasado de Arabia, el hombre africano había alcanzado los tres tipos diferenciados de bosquimanos, négridos y pigmeoides. Un tipo protobosquimano, llamado boskopoide por corresponder al tipo fósil del hombre de Boskop (encontrado en el valle del río Mooi, afluente del Vaal, afluente a su vez del Orange), poblaban, desde el 10000 a.n.e., la ancha franja oriental del continente, hasta la región donde nace el Nilo Blanco (paralelo 13° N). Es posible una expansión boskopoide hacia el occidente, por el centro sahariano, durante un período húmedo anterior al 8000 a.n.e., cuando una gradual desecación propició la migración hacia las regiones más orientales. A través de esta gran extensión, los primitivos bosquimanos entraron en diversos mestizajes y formas de convivencia con grupos emigrados en momentos anteriores. Más tarde los bosquimanos establecidos en toda la meseta del lado del Índico fueron desplazados hacia el sur por la penetración bantoide

y se concentraron en el extremo sur del continente.

Las pinturas parietales del Sahara y el descubrimiento del hombre fósil de Asselar (al norte del recodo del río Níger) configuran un área de dispersión del tipo négrido, que abarcó una banda meridional del Sahara, en períodos fértiles, desde la porción occidental, donde debieron entrar en contacto con grupos de pastores y pescadores ubicados en los grandes depósitos lacustres, hasta la región de Bahr-el-Ghazal, donde conocerían de contactos con los grupos nilóticos situados más al este en una época que se estima contemporánea a la expansión boskopoide (10000 a.n.e.).

Sin que existan evidencias arqueológicas, se puede suponer una expansión del tipo pigmeoide en una región más al sur de la zona négrida, bordeando primero las zonas limítrofes de la selva, y emigrando después a causa de las sucesivas invasiones négridas hacia el interior de la selva, hasta las regiones ecuatoriales, aprovechando, posiblemente, períodos secos.

Durante el Paleolítico Superior, contemporáneamente con la presencia de grupos négridos y pigmeoides en el área sahariana fértil, y la expansión boskopoide por el este, hizo su aparición, por el noroeste africano el grupo protohamítico (o protocamítico), procedente de la península arábiga, en donde se había desarrollado una primitiva industria lítica, conocida con el nombre de natufiana, y en contacto con un desarrollo agrícola.

La población africana llegada al décimo milenio a.n.e., 80 o 90 milenios antes, por lo menos, había alcanzado la etapa de *Homo sapiens*, y podía contar en su haber con 25 o

30 millones de años desde que aparecieron unas criaturas lo suficientemente diferenciadas que se repartían un largo trecho de África por la región de El-Fayún, en Egipto, expandiéndose hacia el sur por una zona que resultaba especialmente propicia ante el abrigo que ofrecía el reborde del mar Rojo, que dejaba un suave declive por El-Fayún, y encontraba suficiente protección más al sur, en medio de una flora exuberante y ricamente diversificada que cubría una gran parte del continente. La fauna (comprendida la Edad de los Mamíferos) presentaba gran variedad de estas especies, y aves e insectos. Lejos de la era mesozoica, desaparecidos los grandes dinosaurios, el hombre disponía ahora de una gran variedad zoológica, con muchas especies pequeñas, gran diversidad de paquidermos, proboscidos y cérvidos.

De la población que así proliferaba a partir de esta zona, quedaban, de un lado, las especies que evolucionaron hacia los monos superiores; de otro lado, las que luego alcanzarían al hombre. Diversas tesis se sustentan en este campo, y los constantes descubrimientos de restos fósiles en África llevan a precisar en cada caso criterios sobre los cuales la naturaleza ha brindado incipientes evidencias, para luego borrarlas, por lo que se sustentan criterios que, aunque próximos, no llegan a coincidir sobre la forma de aparición del *Homo sapiens* en África.

Por mucho tiempo se consideró que los restos fósiles encontrados en la isla de Rusinga, en el lado noroeste del lago Victoria, se podían situar en una línea de ascendencia por donde pasara un antepasado común del hombre y de los grandes simios. Era el Procónsul. Hoy se le con-

sidera una rama separada y extinta en la línea de los grandes monos. El Procónsul vivió hace 25 o 30 millones de años, pero esta criatura no fabricó instrumentos. Muchos otros fósiles contemporáneos, la mayoría de ellos esqueletos completos, definen claramente hoy esta rama, la cual, en un momento anterior, debió separarse de las que llevaron al *Homo sapiens*. Descubrimientos hechos más recientemente han demostrado la existencia de una especie que se sitúa en el Mioceno Superior, y que vivía hace unos 12 millones de años. El primer hallazgo tuvo lugar en Kenya, en la localidad de Fort Teman, por lo que se le llamó *Kenyapiteco wickeri*. A este hallazgo siguieron otros que vinieron a demostrar la expansión de una especie en todo coincidente con el *Ramapiteco* de la India, y situada ya en la línea directa de ascendencia del hombre. A partir de 1924 comenzaron a aparecer en África muchos restos fósiles que llamaban inmediatamente la atención a los paleontólogos y evidenciaban la existencia de una especie muy extendida, que luego se ha comprobado que persistió mucho tiempo, a la que se le denominó *Australopithecina*. Los australopitécidos se consideraron por muchos años en la línea directa de la ascendencia humana. Hoy se les tiene como una rama muy desarrollada y diversificada, aunque extinta, que tuvo un antepasado común, separándose, en algún momento, de la rama que llevaba al hombre. Dentro de los australopitecinos figuró el *Zinjanthropo boisei*, cuyo hallazgo constituyó un hecho sensacional, pues se tenía la evidencia de una criatura que fabricaba sus herramientas líricas, hechas

toscamente de guijarros (*pebble tools*). Se trataba de objetos de piedra diferenciados, que venían a situarse en el Pleistoceno Inferior y superaban así los objetos de hueso de que, indudablemente, se sirvieron las especies inferiores del tipo del *Kenyapiteco* (ramapitecinos) para quebrar cráneos de animales más pequeños y otros huesos, e incorporar así al régimen alimentario la proteína animal, lo que contribuyó, junto con otros factores ecológicos, a la diferenciación zoológica. Los restos del *Zinjanthropo boisei* se sitúan en 1 750 000 años, y se hallaron en la garganta de Olduvai, sitio rico en muestras de artefactos líricos y restos de animales fósiles. Junto al *Zinjanthropo*, y en la misma garganta Olduvai, se encontraron los restos (ampliados después con multitud de otros hallazgos) de un antropeide que vivió también en el Pleistoceno Inferior, que fue el responsable de un desarrollo de la herramienta, y se le denominó *Homo habilis*, el cual debía llevar directamente hasta el *Homo sapiens*, situado en el Pleistoceno Medio, y que dejaba la puerta abierta para el *Homo sapiens* u hombre psicosocial, autor de las pinturas parietales que se encuentran en África.

Desde el Pleistoceno Superior, en la porción oriental del continente se sucedieron varios períodos húmedos, alternando con períodos secos. De aquellos se detectan, con mayor evidencia en esta zona de África, según algunos paleontólogos, hasta cinco grandes períodos húmedos que transcurren a lo largo de la era cuaternaria. Para otras regiones de África se hacen menos evidentes estas alternancias experimentadas en el clima, que guardan cierta correspondencia

con las glaciaciones ocurridas en el hemisferio norte. El hombre africano pasó por todos estos cambios de la naturaleza, y en su lucha con el medio buscó aquellos sitios en que podía desarrollar su existencia. Los períodos húmedos tuvieron caracteres y duraciones diferentes. La dotación que se ofrece para cada uno varía de un autor a otro. En aquellos, una mayor precipitación hizo extenderse las áreas boscosas por sobre las de sabana arbórea y aparecer, en regiones luego áridas, enclaves de vegetación, lo cual produjo también el enriquecimiento en los depósitos lacustres y además la ampliación de las cubetas. Los cambios ocurridos en los correspondientes regímenes de lluvias debieron ir acompañados por otros, como la dirección de los vientos, la distribución de la presión atmosférica y la variación de los propios cursos de los ríos. Todo ello en gran contraste con lo que ocurría durante los períodos secos, diferentes entre sí por sus caracteres y en las distintas regiones, por lo que las condiciones orográficas y climatológicas actuales no son suficientes para explicar el poblamiento africano en aquellos tiempos.

Las condiciones variables del medio contribuyeron a diferenciar las culturas líricas, desarrolladas a partir del uso simple del guijarro, y los distintos avances que en este sentido muestra cada región, así como la persistencia de formas rudimentarias en estas herramientas y a la superposición de estudios disímiles de los grupos humanos que convergían en un mismo nicho ecológico. En los estratos más antiguos de la garganta de Olduvai apareció un gran número de guijarros redondeados con uno o más planos

de retoque (*pebble tools*), producidos por la percusión con otra piedra dura, forma de herramienta que se llamó «olduvaniana», para diferenciarla de otra a ella contemporánea cuyo primer hallazgo tuvo lugar en la localidad de Kafwa, en Uganda, y que consiste en guijarros planos, con planos de retoque también por entrechoque. A esta forma de artefacto se le llamó industria kafuana. Ambas constituyen, lo que viene a ser para África, la industria prechelense; una edad primitiva de la piedra.

Hacia el 50000 a.n.e. se encuentran las primeras evidencias del uso del fuego en África, y en este momento se sitúa también la primera diferenciación funcional de la piedra, lo que da inicio a un Paleolítico Medio. Este se caracteriza por el empleo de la esquirla que se hacía saltar del nódulo lítico primario, por el retoque de la misma, y por la diferenciación intencional en el plano de corte. La industria lítica se diferencia también por regiones. El hombre que había emigrado por el lado de la selva que cubría la meseta congoleña, produjo un tipo de herramienta alargada recta o curva, distintos tipos de punta (punzones), de corte en el extremo (chaveta) y de corte concoideo (raspadores), como resultado del trabajo con la madera. Esta es la industria conocida con el nombre de sangoana, cuyos vestigios se detectan por la zona occidental del Congo hasta la región guineana. Otra industria lítica, más tosca, que repetía los modelos chelense-achelenses, con algunas adaptaciones en los tamaños de las piedras, y que en algunos sitios se acercaba a los modelos musterienses, se expandió por

la banda oriental y por zonas de sabana. Se le llamó «fauresmithiana», y en las sabanas saharianas recibe el nombre de «ateriana». El hombre encontraba la posibilidad de establecer campamentos fijos a la orilla de los ríos y los lagos.

El Paleolítico Superior, para África, vendría a ser entre el 40000 y 10000 a.n.e. Es el momento en que el instrumento de piedra reduce su tamaño y busca, en el emangamiento, la proyección de la fuerza del brazo. Se desarrolla el camino que va hacia la fabricación de microlitos, pasando por la típica piedra en forma de hoja de laurel. Entre las áreas más importantes en este momento figuran: la industria lítica lupembiana, por la zona del Congo oriental, hasta Uganda; y un desarrollo de la ateriana, que se expande en un amplio arco que va por todo el Sahara hasta la región oriental del Índico. Por el norte y el este van a entroncar, al final de este período paleolítico, con la industria lítica capsense y keniana, respectivamente, que se desarrollaron al contacto con las invasiones camitas.

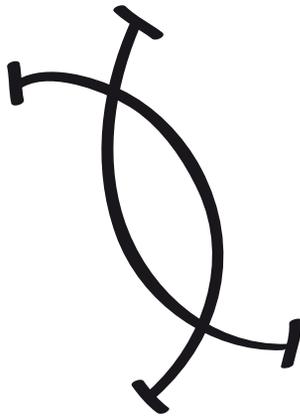
El 10000 a.n.e. (para algunos el 6000) marca la presencia de la segunda diferenciación funcional de la piedra, con las culturas wiltoniana, nachikufiana y otras, que dan inicio a un período mesolítico que terminaría hacia el 2000 o el 1000 a.n.e. con la presencia del hierro, antecedido por el utensilio de cobre. Se llega al Neolítico o período de la piedra pulimentada.

La piedra pulimentada, apareció primero en Egipto, hacia el quinto milenio, junto con un desarrollo de la alfarería, en

poblaciones ya sedentarias de agricultores y ganaderos (cría y pastoreo). Esta nueva etapa se extendió por el Alto Nilo, el Sahara y la región sudanesa. África oriental y meridional siguió mostrando las formas paleolíticas, con nuevas especificaciones. Desde el año 10000 a.n.e., y posiblemente desde mucho antes, a partir de la meseta abisinia se había extendido una alfarería caracterizada por su decoración en líneas paralelas onduladas, practicada mediante hendiduras de la superficie hechas con un espinazo de pescado.

Con el Paleolítico Superior el trabajo de la piedra llegó a una relativa estabilización, al alcanzarse un punto culminante en la adecuación de esa herramienta a las necesidades que demandaban los distintos trabajos. En cambio, los objetos elaborados en piel, y el uso de tendones y fibras vegetales se desarrollaron con el uso de la aguja. La espina de pescado y el tarro proveyeron los materiales para hacerlas; se introdujo el uso de resinas y colorantes, y la cuerda permitió la construcción del arco (la caza) y de la armazón de ramas vegetales (la vivienda). El arco y la flecha crearon nuevas relaciones de trabajo. La pieza era cazada disparándole a una mayor distancia; el animal herido corría y había que perseguirlo hasta el lugar en que cayera; se hizo necesario, por tanto, racionalizar el trayecto, la vía para poder regresar con el animal; así como conocer sus hábitos de vida para ir a buscar los mejores sitios de caza. Las condiciones de abrigo mejoraron; el hombre se movió por áreas abiertas y se diferenciaron las ocupaciones.





El arte parietal

El cazador-recolector bosquimano fue el autor de las pinturas y grabados rupestres que aparecen en la parte meridional del continente, a juzgar por la enorme profusión con que se encuentran en los abrigos rocosos, abiertos, claros y secos de las dos vertientes del macizo de Drakensberg, en el borde sudeste del continente. Los sitios, en contraste con las cuevas oscuras de Europa, ofrecen claridad y visión panorámica, abierta y elevada sobre zonas por donde la sabana se extendía durante los períodos húmedos del Pleistoceno, con buenos parajes de caza al mismo tiempo que mayores riesgos para el hombre. Además eran sitios de abundantes cursos de agua. Pintura y grabados se extienden por toda una zona interior que concluye en la línea que pasa por Angola y llega a Katanga, por donde se desarrolló un arte parietal más geometrizado.

Los enclaves bosquimanos conservan hoy su antigua economía de caza-recolección. Esta última actividad es practicada por la mujer, mientras que la primera se le deja al hombre; pero no resulta de ello una división especializada por sexos, ni de tal manera asociada a otras formas de vida que llegaran a ser prohibitivas, una respecto de la otra, ni que quebrantaran tradiciones

concienciales éticas y religiosas porque se practicaran en forma inversa.

El medio que hoy ofrece la región de Kalahari es tan pobre, que la caza y la recolección constituyen verdaderas proezas. Solo se practica la recolección de algunas especies de insectos: langostas y termitas. La recolección no es, sin embargo, una actividad casual e incidental, ni tampoco fácil. Exige ciertas técnicas y el conocimiento acumulado de las formas de vida animal y vegetal de la región, para evitar riesgo.

Las mujeres bosquimanas, como las de los esclavos pigmeos ecuatoriales, que también practican la recolección, van provistas de un palo largo y fuerte, de punta guarnecida con un cuerno de antílope, pasando antes una pieza tallada en forma de galleta, horadada en su centro, por donde se ajusta el palo, que repite hoy los mismos ejemplares líticos nachikufianos. Estas piedras se conservan con cuidado, pues su talla representa largos días de arduo trabajo en roca de lidita. La recolección de la miel de abejas salvajes, así como la recolección de frutos, y tubérculos, exige también previos conocimientos.

La caza, entre los bosquimanos que la practican en el Kalahari, se hace difícil pues

el terreno hoy desnudo no ofrece abrigo alguno al arquero, cuyo alcance de tiro no pasa mucho más allá de unas decenas de metros y debe aproximarse demasiado a la pieza. Esto obliga a servirse de ciertos recursos, como disfrazarse de avestruz, imitar su paso y acercarse así a la bandada de estos animales. El cazador se ve en la necesidad de andar en pequeñas partidas, pues la pieza, una vez herida débilmente con una flecha, a veces con un veneno también débil y lento, recorrerá varios kilómetros antes de caer abatida. Desde este sitio el cazador deberá trasladarla. El arma de caza es el arco y la flecha. Se encuentran diversos tipos de arco, desde los pequeños y curvos de los enclaves pigmeos, cazadores de las selvas tropicales, hasta los rectos y con más de un metro de largo de los bosquimanos. A las variedades de arcos y flechas, a las destrezas desarrolladas en su uso, se une la persistencia de todos estos tipos entre las poblaciones que han subsistido en los enclaves que abrigan a pigmeos y bosquimanos y que constituyen la civilización que Maquet denomina del arco. Los cazadores se auxilian de trampas, ya sean de foso –hueco cavado en la tierra–, ya de lazo corredizo, este especialmente para el avestruz; además se acompañan de bastones como el ya descrito y de ganchos o tiradores de madera a manera de garabatos, y de los cuchillos que hoy adquieren por sus contactos con los grupos más inmediatos a los centros comerciales.

Los cazadores bosquimanos y pigmeos utilizan el fuego obtenido a partir de la frotación de la madera, y conservado luego con cuidado, aun en el caso de trasladarse a nuevos sitios.

Las pinturas parietales de África del Sur se reparten principalmente por las alturas que bordean esta zona: Namakualand, hasta las estribaciones del Damaraland por la costa atlántica; por el sur el Karoo, y luego, más al norte, las alturas del Transvaal, de Matopo y el sur de Katanga. Junto a la pintura se encuentran la roca grabada por medio de la línea incidida y el punteado para marcar los bordes de ciertas superficies o figuras trabajadas en huecogrado con fondo plano. Las pinturas rupestres emplean colores minerales: rojos, amarillos, naranjas, azules grisáceos, además del negro y blanco. El óxido de hierro, calentado a diferentes temperaturas, ofrece diversos tintes de rojo, amarillo y negro. La hematita da también rojo, y la limonita, amarillo. El negro se obtenía también del carbón y del humo: el blanco, del caolín, de excretas de aves o del látex de ciertas enforbiáceas. Los minerales, reducidos a polvo, se mezclaban con grasa animal, savia de algunas plantas, leche, sangre u orina. Estos colores se han conservado con cierta fijeza dentro del largo tiempo transcurrido. La pintura se aplicaba con útiles preparados a manera de pinceles, sin excluir los dedos (pelos, plumas y varillas de madera filamentosa deshilachadas en un extremo). En el arte rupestre del sur de África se manifestaron dos tradiciones: una consistente en la representación figurativa y otra geométrica y abstracta, esta última más reducida y casi limitada a las zonas de Kafue y el norte del Zambeze.

En Katanga, Angola y Rhodesia del Norte el arte geométrico fue incorporando círculos, aislados y concéntricos, líneas curvas, en ángulo y paralelas, y otras representaciones

lineales que se encuentran ya en el dominio de los signos abstractos. Es de notar que la abstracción geométrica pudo estar en contacto con la industria lítica lupembiana. Sin embargo, las pinturas figurativas son más numerosas y su tradición mucho más importante. Este arte parietal desarrollado por hombres de tipo bosquimano, a pesar de las dificultades de dotación, se ha situado hacia los milenios sexto o quinto; quizás existió antes en alguno de los lugares que quedan hacia el interior de la cubeta del desierto de Kalahari. Existen muy pocas seguridades de que los grabados fueran de época anterior. De todos modos se hacen depender de una industria lítica lo suficientemente acabada como para obtener los detalles que aparecen en algunas piedras de diorita grabadas con pequeños detalles animalísticos. La naturaleza de los sitios en que aparecen las pinturas y los grabados, así como la altura en que se encuentran, sus pisos con poca o ninguna capa de sedimentación, han impedido encontrar evidencias instrumentales directamente relacionadas con tales manifestaciones; por el contrario, los depósitos arqueológicos se muestran entremezclados y ampliamente removidos. Esto ha hecho que los arqueólogos se confundieran al tratar de datar estas expresiones plásticas por medio de los detritus de la vida diaria que se habían encontrado en estos lugares.

En su origen, los abrigos rocosos no fueron habitados. Mucho tiempo después, cuando los ganaderos y luego los agricultores del norte hubieron invadido aquella región, se convirtieron en sitios de vivienda. De este modo, tales pinturas

y grabados resultaban para unos muy recientes, y se llegaron a situar todos ellos entre los siglos XVI y XVII de nuestra era, cuando los pueblos bantú emigraron al sur y obligaron a los bosquimanos, que habían poblado esta región, a refugiarse en los antiguos abrigos rocosos, que resultaban inexpugnables. Otra dificultad para su datación estaba en la superposición de pinturas de épocas diferentes, quizás como resultado de los nuevos usos que encontraban estos refugios, a la vez que la persistencia del arte rupestre entre los bosquimanos hasta épocas muy recientes (hasta el siglo XIII) dificultaba su fijación cronológica.

Por otra parte, hasta el momento de la penetración bantú los motivos animalísticos no sufrieron cambios notables, al no variar la fauna de la región. Además, los pueblos bosquimanos contemporáneos, los que desde 1890 lograron sobrevivir a la acción de exterminio de los colonizadores del sur, han conservado estas técnicas antiguas. Con el cambio ocurrido en el poblamiento de la zona, al emigrar la población bosquimana por presión de la bantú, recogieron representaciones de cazadores de estatura enana y de sus adversarios negros de talla gigantesca y con escudos.

Otra zona de grabados y pinturas rupestres es la del norte de África y el Sahara, donde se han localizado más de treinta mil muestras. Entre estas es fácil distinguir representaciones de animales ya desaparecidos en la región, como elefantes, avestruces, rinocerontes, toros y, de modo peculiar, el búbal. Por otro lado está la representación de una fauna actual o

fácilmente situable en épocas posteriores, de la cual se pueden inferir algunos datos por referencias escritas; esta fauna está integrada, por ejemplo, por el caballo, el camello y el musmón (carnero de gran tamaño). Las figuras humanas y los objetos que portan contribuyen también a distinguir diferentes épocas en los grabados y pinturas, que dejan al descubierto los macizos montañosos que se alzan en toda esta zona del continente, testigos hoy de antiguos períodos fértiles que facilitaron la ubicación amplia del hombre. Los grabados que parecen ser más antiguos, por la pátina que muestran las superficies, responden a una técnica de marca del contorno por medio de una incisión en *v* o en *u*, de un ancho variable, que alcanza hasta 1 cm, y es de surco pulido. En algunos ejemplares se superponen trazos, o estos son irregulares, como si el instrumento no fuera del todo apto para este tipo de trabajo. Otra técnica empleada es la del punteado o mateado, como si se hubiera usado un punzón. Algunos grabados presentan el interior de la figura, total o parcialmente en excavación plana, con pulimento en la superficie. Los mejores grabados aparecen en roca arenisca, aunque otros están en piedras de cuarzo o granito.

Por la representación, estos grabados se sitúan en un primer período, llamado «del búfalo», por la profusa aparición de este bóvido, de largos y arqueados cuernos: las figuras animales se hacen casi siempre aisladas y de gran tamaño, a veces mayor que el natural. Este período se ha situado en una época anterior al 2000 a.n.e. Un segundo período puede ser llamado «de los pastores». En él abundan las escenas

de animales pastando, y desaparecen las representaciones de búfalos. La técnica empleada es menos cuidada, los surcos más abiertos. Este segundo período sitúa entre el 3500 o el 2000 hasta el 1000 a.n.e., superponiéndose en muchos placeres al período anterior. El tercer período es llamado «del caballo», por aparecer figuras de estos animales tirando de carros, preferentemente en carreras a galope y en actitudes de ataque. Otras veces se representa la bestia montada por su jinete.

El caballo se introdujo en el norte de Egipto hacia el 1600 a.n.e. (1700 según otros), por los hicsos, pueblo que invadió esta región hasta el 1590 o 1580 a.n.e. Más tarde, hacia el 1180 a.n.e., Egipto fue atacado por los libios, apoyados por invasores que, en gran número y en grupos completos de familias, llegaban desde Creta. A este momento se debió la introducción del carro tirado por caballos. Los grabados recogen las acciones de guerra. Los invasores derrotados, junto con pobladores libios, se extendieron por una ancha franja meridional, donde dejaron testimonios de estos carros. Entre estos dos períodos se encuentran muchas pinturas representando figuras humanas de cabezas muy redondas, contrastando con otras pinturas en las cuales las cabezas son alargadas. El estilo de los «hombres de cabeza redonda», con evidentes rasgos de esteatopigia, aparece en las grandes piedras que quedan al descubierto en los abrigos rocosos del Tasili. Las representaciones más antiguas, probablemente coincidentes con las del período del búfalo, son de pequeño tamaño y se van haciendo cada vez mayores en el transcurso del tiempo, para el cual se

han señalado varios milenios de duración. La existencia de estas pinturas se atribuye a la presencia de grupos nigrídeos. En las más recientes se llega a la representación de algunas figuras femeninas de perfil, con rasgos innegablemente egipcios, lo que indica un contacto último con este pueblo. Las figuras humanas muestran una decoración que representa, probablemente, escarificaciones y pinturas corporales, así como figuras con máscaras animalísticas, con tocados empenachados, gorros y brazaletes, rodilleras y flequeras en brazos y piernas. En las manos llevan varillas y otras flequeras.

En el período del caballo los trazos se hacen muy esquemáticos, reduciéndose a las formas geométricas más generales. La figura humana, particularmente en este momento, se traza por medio de dos triángulos opuestos por sus vértices, para representar el tronco (hombros y caderas por las bases opuestas). Prevalece en este período la técnica del punteado o mateado de la línea que bordea el contorno de la figura, con algunos detalles interiores de esta. La figura humana aparece muchas veces armada de lanzas, grandes escudos y con un pequeño cuchillo envainado, llevado en el antebrazo, lo que recuerda las costumbres actuales de los tuareg, que portan el cuchillo en esta forma.

Tras el período del caballo se pasa a un período actual, ocupado por la representación de una fauna contemporánea, con escenas de grandes grupos en las regiones más meridionales del Sahara. Es el llamado «período del camello», por centrarse la representación en este animal, junto con

otros actuales. En estos últimos períodos las figuras se han ido haciendo cada vez más pequeñas, acrecentándose la representación de escenas más numerosas.

El arte parietal evidencia un determinado nivel en el desarrollo psicosocial del hombre, y responde a un grado de conciencia que llevó a la humanidad a situarse racionalmente ante un repertorio de hechos y circunstancias naturales que constituían, en aquellos estadios, la más inmediata lucha del hombre con el medio: el dominio del animal como forma de organizar su subsistencia. La simple obtención del animal y la procura del instrumento para proveerse de él habían conducido al hombre africano a un desarrollo muy característico de la industria lítica y a los primitivos implementos que le permitía este trabajo. La subsistencia y el trabajo para hacerse de estas herramientas se reflejaron en las formas de organización social, que se desarrollaron en estrecha correlación con la necesidad sentida de subsistir, claramente aislada en el conjunto elemental de formas de vida, y con el trabajo para resolver esta situación, que se le configuraba al hombre en sus representaciones mentales. La subsistencia (necesidad sentida) se resolvía con un repertorio preciso de acciones que así se hacían propositivas (trabajo). La coordinación de ambas actitudes implicó acciones mentales que, por esta misma coyuntura, se desarrollaban racionalmente. El cerebro humano encontraba, de este modo, impulso para su desarrollo, que repercutía, a su vez, en el desarrollo de las relaciones que implicaban la necesidad de subsistencia y la procura de una acción dirigida hacia tal fin,

en un proceso íntimamente correlacionado de interacción constante. Las condiciones objetivas del medio implicaban que todas estas circunstancias convergieran en una solución grupal, incorporándose (al complejo así integrado de necesidad sentida, acción propositiva y racionalización) la cooperación social, cuyo desarrollo quedaba indisolublemente correlacionado con los otros tres factores, para caracterizar así al hombre, que daba un salto cualitativo en la especie.

La integración del grupo se fortaleció, y esta integración se desarrolló en la medida en que cada uno de esos factores integrantes primarios demandaba soluciones de los restantes, y estos se desarrollaban en la misma medida en que tenían que resolver aquellas situaciones. Estas interdependencias, que creaban su propia dinámica de desarrollo, frente a las circunstancias del medio, llevaron a su complementación en formas de comunicación, y entraron como un quinto factor en el conjunto psicosocial que se perfilaba y que dio como resultado el ser social.

Los cinco factores que creaban al hombre social, por la misma correlación en que surgían, tanto internamente como ante los factores externos que favorecían o entorpecían sus soluciones, se desarrollaron hasta alcanzar vías de mayor diferenciación en el propio proceso de desarrollo, es decir, se desarrollaron según leyes que eran resultado de la naturaleza intrínseca, de la funcionalidad que alcanzaban en el transcurso del tiempo y en aquellas circunstancias concretas. Las pinturas parietales quedaron como muestras del nivel alcanzado en el desarrollo de la comunicación en aquellos estadios

de la humanidad, y respondían a las formas alcanzadas históricamente en la correlación de esos cinco factores referidos.

En un instante dado del desarrollo general de la humanidad, y debido al desarrollo no parejo o no concomitante de todos los hechos que se dan en el hombre, y en la naturaleza (pues, por el contrario, la misma correlación e interdependencia lleva a cursos diferentes en el desarrollo –formas propias de acumulación cualitativa que se dan en secuencia particular en cada uno de los diferentes aspectos del desarrollo universal–), en la comunicación el hombre debió percatarse de que las formas orales (sonoras) quedaban rezagadas respecto de la comunicación gestual, apoyada esta por el desarrollo físico que implicaban el trabajo y la especialización alcanzados en los niveles del Paleolítico Superior. El repertorio de gestos se integró en un sistema de comunicación, el cual se representó en la comunicación pictórica, bien de tipo naturalista o en formas más geometrizadas, lo cual quedó en las pinturas y grabados rupestres. La comunicación gestual se continuaba en el grabado incidido, que no era más que la fijación del trazo hecho con el dedo sobre el terreno; tuvo como apoyo la comunicación sonora que, al desarrollarse, llevaría el gesto a la danza. La comunicación gestual debió de haber pasado un período de desarrollo acelerado antes de que la comunicación sonora se desarrollara como sistema lingüístico.

Algunos pintores rupestres, en el norte de África, representaron figuras humanas como golpeando un objeto contra otro, en lo que pudiera ser percusión sonora

para subrayar alguna otra acción, así como algunos objetos que parecen ser insuflativos; y hay una pintura donde una persona golpea una especie de gran cuerno que hasta hubiera podido hacerse sonar por soplo. Esta comunicación adquirió, en las regiones donde el agrupamiento humano encontraba condiciones más favorables de subsistencia, un desarrollo particular en determinadas circunstancias históricas, y debió haber influido, a su vez, en las formas peculiares que adquiría el orden de agrupamiento, en las condiciones desarrolladas para procurarse los medios de subsistencia y en las modalidades alcanzadas para ello (muy particularmente a partir de los hábitos alimentarios que condicionaban el medio y las formas de contacto).

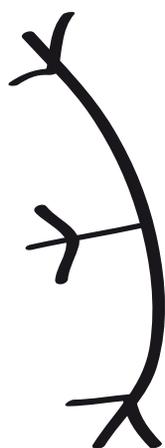
La comunicación plástica, el arte parietal, se desarrolló a expensas de las formas de relación social que surgían de las bases económicas propias de aquellos tiempos, y sus medios técnicos la llevaron a una adecuación de estos y lo representado.

El desarrollo social posterior, el aumento demográfico, la búsqueda de nuevos hábitats más adecuados, la aceleración consecuente de las formas de solucionar la subsistencia que implicaba la migración y las relaciones con otros grupos hicieron que la comunicación plástica retardara el curso de su desarrollo y que, en cambio, la comunicación sonora (lingüística y musical) se desarrollara más aceleradamente a medida que crecían las formas de dependencia y diferenciación social. La comunicación

plástica se fue reduciendo y limitando su funcionalidad a medida que la sociedad se estratificaba clasistamente, viendo surgir nuevas formas de comunicación que se fueron haciendo más circunstanciadas, en relación con el objeto cultural o el útil del mensaje que, en las sociedades clasistas que se definían, se alienaban ante los órdenes de creencias que aparecían en la conciencia social. No es admisible aceptar que el arte parietal obedeciera a formas de la conciencia social religiosa ni que las tuviera como antecedente, ni aun primario; mucho menos que dependiera de las formas que alcanzó el pensamiento religioso en las sociedades de clases antagónicas y en la sociedad moderna europea.

Las ciencias sociales burguesas se han afanado en describir estas pinturas a partir de un pensamiento religioso tal como lo concibe el europeo moderno. Estas posturas eurocentristas han llegado a explicar las pinturas parietales, especialmente las de África del Sur, como expresiones simbólicas de varios mitos recogidos de bosquimanos contemporáneos, o bien como fórmulas propiciatorias de magia simpática. A la sociología burguesa le cuadraban perfectamente estos postulados, pues con ellos podía argumentar que el africano, el negro, es un ser «limitadamente» religioso, que la religión absorbe toda su vida, negándole todo desarrollo en las demás formas de la conciencia social: son seres retrasados en la escala zoológica, prelógicos y con mentalidad infantil, según pretenden.





La cultura de la lanza

Por la costa del mar Rojo y el océano Índico el continente africano está bordeado por las llanuras de Dunakil –en Eritrea–, la llanura de la costa somalí y la más amplia de Mozambique, que sigue después estrechándose hasta el extremo sur de África. Frente a estas llanuras, profusamente regadas por ríos que dejan pequeños valles perpendiculares a la costa, se alza un altiplano de anchura variable que es cortado por el macizo etiópico al norte y por las alturas de la Gran Grieta al centro. Por el sur está ceñido por las de Matopo y Drakensberg. Las tierras altas costeras están surcadas por múltiples gargantas que descubren los muy antiguos movimientos tectónicos que las originaron y que ocupan ríos y lagos en un complejo trazado orográfico. El valle del Zambeze, el cruce del lago Tanganyika por Ujiji y el paso que ocupa el lago Rodolfo constituyen las principales avenidas que conectan con el interior del continente. Por los dos primeros se establecieron contactos con los pueblos bantú; por el lago Rodolfo, con los etiópicos y nilóticos. Por la costa, el continente africano sostuvo contactos aislados con algunas expediciones romanas, como lo atestiguan evidencias documen-

tales y arqueológicas, en un período que abarcaría los primeros siglos de nuestra era. En los seis siglos que siguieron al IV, en los cuales no hay noticias de esta banda oriental, parece que se operó la primera penetración bantú, la cual llegó hasta la costa, desplazando a los grupos etiópicos y somalíes del norte y a los bosquimanos del sur.

Hay que distinguir, de una parte, aquellas regiones costeras que estuvieron en contacto con navegantes árabes y portugueses; y, por otra, el África bantú, donde los trabajos arqueológicos y el estudio sistemático de las tradiciones orales permiten, con alguna leve relevancia, esclarecer un conjunto complejo de migraciones tribales. Con la presencia de grupos bantú llegaba la agricultura, ayudada quizás por la introducción de plantas sudasiáticas de frutos comestibles, como el plátano y el coco, y en los momentos en que los navegantes sudasiáticos y árabes creaban la trata de esclavos negros. Del siglo XIII al XV, hasta la llegada de los portugueses, la costa oriental de África disfrutó de un período de prosperidad muy notable. La inclusión de una población de agricultores debió hacer moverse a los grupos ganaderos vecinos, asentados en esos lugares

desde épocas muy anteriores, lo cual creó peculiares intercambios entre ellos. Por otro lado, al comercio del oro de Rhodesia y del cobre de Katonga se unió la explotación de las minas de hierro de Malindi y Mombassa, mineral que era altamente demandado por los mercaderes hindúes. Al norte, los somalíes y etiípicos desarrollaban los textiles de algodón y de pelo de camello. A partir del siglo XIII, cuando se intensificaron las líneas de explotación comercial, el Islam hacía su penetración de uno a otro extremo del Índico, desde Indonesia, Malaya, Java y Sumatra hasta sobrepasar la desembocadura del Zambeze. Los navegantes portugueses, que desde 1497 conocían el océano Índico, a partir de la dominación española (1581) se vieron desamparados. Rápidamente los holandeses se apoderaron de sus posesiones en las islas de la Sonda y de Ceilán; y los ingleses y franceses, a partir de 1650, controlaron la navegación hacia la India.

Sin embargo, los portugueses, que permanecieron instalados en Goa, se vieron obligados, faltos de navíos y de posibles colonos (por el despoblamiento de Portugal a causa de la mayor atracción hacia Brasil), a reconcentrar sus dispositivos y consagrar sus actividades a la región de la desembocadura del Zambeze, la única por donde habían podido penetrar hacia el interior, donde siempre esperaron encontrar el oro famoso de Monomotapa. Las poblaciones de la costa, particularmente Mombassa y Kilwa, solo esperaron escapar al terrible monopolio comercial portugués y volver a su antigua prosperidad del siglo xv. Tuvieron un eficaz aliado en la persona del

sultán de Mascate, instalado en la costa arábiga de Omán, al sur del golfo Pérsico.

Entre 1622 y 1650 los árabes de Omán crearon, en gran escala, el tráfico de esclavos entre la costa y algunos puestos en la India; en 1698 eran prácticamente los dueños de la costa desde cabo Delgado. En 1752 los portugueses firmaron un tratado que separaba dos zonas de influencia: la árabe al norte de cabo Delgado, la portuguesa al sur, todo lo cual que sería la colonia de Mozambique, separada de la administración de Goa. Se desconoce completamente el número y los lugares de procedencia de los esclavos negros exportados en el siglo XVIII por los árabes de Omán hacia la India, desde las regiones árabes de la costa: Kenya-Tanganyika. Se sabe, sin embargo, que los mercaderes árabes mismos no penetraron en el interior, como lo hicieron después en el siglo XIX.

Si Portugal reconquistó su independencia en 1640, no tenía ni ejército ni marina suficientes para sostener su autoridad en los territorios ocupados. Angola tenía aún interés como reservorio de esclavos para Brasil, pero Mozambique no ofrecía mayores recursos después de algunos fracasos en las tentativas por hallar el oro de Monomotapa. Se dejó a su rumbo a los *prezeros*, mestizos de mujeres bantú y portugueses, o de mujeres indias traídas desde Goa, y a los cuales se les adjudicaba grandes extensiones de terreno que hacían cultivar por esclavos reclutados localmente.

En 1629 el monomotapa Mavura, bautizado con el nombre cristiano de Felipe, se declaró vasallo de la corona portuguesa. En esta época, el inmenso imperio del Señor

de las minas estaba ya muy reducido. Los reinos vasallos de Kiteve (a lo largo de la costa de Mozambique, entre el Zambeze y el Sabi), Sabia (al sur de Sabi) y Manica (en los montes Inyanga, sobre la frontera de Mozambique-Rhodesia del Sur), se habían liberado mucho tiempo antes de su soberanía, sobre todo su gran vasallo del sur, el rey de Butwa, que llevaba el título dinástico de changamir y había extendido su dominio sobre los dos tercios meridionales de la meseta rhodesiana, es decir, sobre los puntos esenciales de las regiones auríferas. Con este auge comercial comenzó a desarrollarse la lengua swahili entre los pueblos bantú islamizados de la costa.

Hacia los Grandes Lagos una gran concentración de pastores guerreros de origen camítico se mantuvo, aislada de este mundo comercial que se desarrollaba en la costa, hasta el siglo XVIII, en que las poblaciones de agricultores bantú penetraron en el interior del continente y extendieron aún más las rutas comerciales.

En esos momentos (siglo XVIII) Portugal había concluido la dominación de la costa hasta Zanzíbar, sin haber logrado establecerse más al norte tras sus fracasos en el golfo Pérsico. El sector norte de la costa india reconstruyó su filiación islamita y las ciudades swahili crecieron como Estados vasallos del imán de Omán. El comercio árabe dominó toda una vasta región, utilizando como intermediarios a los pueblos de las altas mesetas, especialmente a los nyamwezi, quienes comerciaron con los kazembe de Katanga y con las grandes jefaturas del oeste del lago Victoria: Karegwe, Buganda y Bunyoro. El resultado de este

comercio fue el surgimiento de pequeñas pero poderosas jefaturas de guerreros que practicaban extensas correrías por los Estados vecinos, mayormente entre los ganaderos, apropiándose de animales, vendiendo a los hombres como esclavos para los tratantes árabes de la costa y llevándose a las mujeres y los niños. Otras veces practicaban asaltos a escondidas de los moradores o imponían negociaciones ventajosas para los recién llegados.

En el siglo XIX, en su segunda mitad, la expansión de las fuerzas que desarrollaron estas jefaturas de guerreros, subsidiarias de Zanzíbar, tropezó con la expansión de los árabes de Jartún, que obedecían a la gobernación turca que dominaba en Egipto. Una nueva ola de grupos de depredadores, con creciente organización militar, se impuso al sur de Bhar-el-Gazal, penetrando hasta Uganda. En sus incursiones se adueñaban del ganado y pedían rescate en marfil y en esclavos. Al correr este siglo, el gobierno inglés intervino en el oriente africano para cercar las pretensiones francesas, tras la aventura napoleónica en Egipto, y para dominar el comercio del Índico, protegiendo sus intereses colonialistas en Asia. Al mismo tiempo el comercio del marfil llegaba a sus mayores demandas, para lo cual eran necesarias las armas de fuego, empleadas también para continuar las incursiones contra los pueblos de ganaderos.

Las relaciones sociales surgían sobre la base de una dicotomía en la sustentación económica de estos grupos. Por un lado, la incursión/defensa para obtener o proteger productos de sustentación básica; por otro, la obtención de productos para el intercambio

comercial, ya fueran colmillos de elefante u hombres. Estos productos no constituían un plusproducto acumulado para las operaciones mercantiles, sino valores de cambio que se conseguían tras un trabajo de *razzia* y se convertían en una mercancía diferente que adquiriría un particular valor de uso.

Maquet, citando a G.W.B. Huntingford, describe un caso entre los masai, que se ubican en Kenya y Tanganyika:

Cuando los miembros de un grupo guerrero [dice] proyectaron una expedición de pillaje, pidieron a su jefe hacer un plan de ataque y conseguir eventualmente la cooperación de otros grupos. Después los jefes se llegaron a donde estaba el adivino para solicitar su autorización, quien no la hubiera dado si las circunstancias no hubiesen parecido propicias. Obtenido el consentimiento, los guerreros se prepararon haciendo una abundante comida de carne, enviaron una avanzada y se pusieron después en ruta. Las expediciones se hacían contra los pueblos vecinos, llegando a veces hasta la costa, distante más de cuatrocientos kilómetros. La finalidad era apoderarse de ganado, el cual, al regresar, era repartido según reglas, muy precisas: un número de bestias se reservaba para el adivino y los guerreros que se habían distinguido; el resto se distribuía entre los miembros de la expedición. Si no había un número suficiente de animales para hacer una repartición equitativa, los guerreros se separaban en dos grupos y combatían por el botín. Los miembros del grupo saqueado no se reducían a esclavos ni se llevaban como prisioneros. Los hombres que se resistían en el curso del enfrentamiento eran muertos y, a

veces, un guerrero se llevaba una mujer para casarse con ella o un niño para adoptarlo.¹

Es así como estas acciones/trabajo se traducen en actos guerreros, los cuales, por estar situados en la base económica, se convierten en «aspectos de disciplina y de organización del grupo».² Describe Maquet un caso que considera excepción dentro de esta civilización, el de los zulúes, quienes bajo el poder del jefe Tshaka, hijo de un jefe nguni, desarrollaron un poderoso ejército. Tshaka introdujo el uso de la lanza de hoja larga y mango corto para herir de punta y sin tener que arrojarla: los guerreros que regresaban sin su lanza eran ejecutados. Organizó el ejército en grupos o regimientos y aplicó tácticas muy precisas en los ataques. A la apropiación de ganado sumó el dominio sobre poblaciones vecinas. El uso extendido de esta arma de hoja larga y dos filos longitudinales, guarnecido su mango con hilos de cuentas de vidrio, es lo que sirve de base a Maquet para designar la civilización de la lanza, que corresponde aproximadamente al área del complejo pastoril en la denominación de Herskovits.

Sobre la base económica así descrita en estas sociedades –la de obtención de un producto/mercancía a través de un tipo de trabajo social y la obtención de medios de subsistencia a través de otro tipo de trabajo social, y ambos mediante apropiación violenta–, es fácil comprender que sus valores sociales dependerían de aquellos actos en los cuales el individuo se

¹ Jacques Maquet: *Afrique, les civilisations noires*, pp. 146-148.

² *Ibidem*, p. 148.

afirmaba ante el grupo, en los que podría mostrar coraje y valor, confianza en sí mismo y acometividad, con un sentido agudo de su propia superioridad en el colectivo y un cierto desprecio hacia los otros grupos, cuidando en marcar las diferencias entre su grupo y los otros, y cultivando lo que los diferenciaba. Esto crea un sentido profundo de que se posee un derecho hereditario y trasmisible para dominar y actuar de manera consecuente. Se trata, pues, siguiendo a Maquet, de un régimen social aristocrático, donde estas situaciones de privilegio son conservadas y transmitidas por una minoría.

En las civilizaciones que seguiremos denominando «de la lanza», la posesión del ganado ejerce una función social para los grupos ganaderos, no solo por lo que representa la acumulación de valores, sino por las relaciones que llegan a establecerse entre el animal y el hombre. La base económica ganadera conlleva la movilidad del grupo, en su búsqueda constante por sitios de pastoreo, además de restringir la expansión demográfica de los grupos y no permitir el acarreo de muchos objetos domésticos. Proporciona también un valor acumulable que se hace más fácilmente individual y no una posesión colectiva. Por otro lado, las formas de vida que permite la ganadería dejan lugar a un tiempo no ocupado por las tareas agotadoras de la agricultura, tiempo que puede invertirse en practicar las artes de las armas, por lo que estas significan para la autodefensa, o en otras actividades a ellas asociadas, como las danzas guerreras o las recitaciones de la épica local.

En sus relaciones las sociedades ganaderas buscan medios de defensa, y así deben organizarse en correspondencia con los demás grupos de guerreros o de posibles atacantes. No es raro que las sociedades ganaderas surjan en agrupaciones mixtas con grupos agricultores, para compartir mutuamente los bienes respecto a los ganaderos, quienes suelen ceder algunas reses al agricultor para su cuidado y atención, sirviéndose este de la leche a cambio de una cantidad de productos agrícolas que debe abonar a aquel y, en muchas ocasiones, prestarle ciertos servicios; el ganadero, no obstante, conserva la propiedad del animal y puede retirarlo en el momento que lo desee.

En las sociedades ganaderas, y en sus colaterales, las guerreras, no aparecen los estratos sociales tan distanciados al quedar las tareas en cada uno muy igualadas, tanto así que los propios jefes son tales en la medida en que corren los mismos riesgos que los demás hombres y en que, por su arrojo o perspicacia, logran soluciones satisfactorias para el grupo. En cambio, el mago o hechicero se separa o distingue considerablemente, pues se espera de él una predicción certera en cada ocasión, mientras que en las sociedades agrícolas el hechicero se origina en la figura del jefe, el cual llega a deificarse al dominar ciertos poderes que permiten la repetición cíclica de plantación-cosecha. Para obtener aquella mercancía primera era necesario invertir un trabajo social, ya fuera en la caza de elefantes o en la de hombres. De aquí el cuidado que se ponía en la organización de estas acciones-trabajo; mientras que una acción guerrera resulta

más incidental y la atención del ganado depende más del animal mismo que del hombre. Tampoco desarrollan las sociedades ganaderas complejas teogonías ni detalladas representaciones de dioses, pues la vida nomádica que impone su base económica no se presta al desarrollo de tales expresiones culturales. Sin embargo, en estas sociedades, donde se exige de todos sus integrantes la realización de tareas colectivas, ya sea para el ataque o para la defensa, esas tareas resultan determinadas por las diferencias individuales establecidas a partir de los sexos y los niveles de desarrollo. Esto se revierte en la demanda social de ciertas responsabilidades que deben cumplir los integrantes todos de un grupo, de manera que aparece este dividido en capas horizontales según las etapas de desarrollo. Cada capa establecida funcionará cohesivamente y recibirá el entrenamiento adecuado a cada una, consagrándose con los ritos correspondientes. En las sociedades ganaderas se desarrollan las clases de edad, o confederaciones de individuos que tienen, ante el grupo, responsabilidades homólogas. Además de los dos grandes niveles que

marca la pubertad, lo que se celebra con complejos ritos consagradorios, algunas sociedades llegan a distinguir hasta seis clases de edad; dentro de cada una se espera que los individuos se comporten según maneras ya establecidas por el grupo. Mientras que la talla y el modelado se reducen al máximo en estas regiones, no sucede así con otras expresiones artísticas, como el canto y el acompañamiento instrumental. Solo en las áreas de influencia bantú se ha conservado el arte de la talla, y se producen algunas figurillas muy toscas de barro cocido, o algunas máscaras, apoyadores de cabeza, bastones y asientos, entre los mismos grupos bantoides. En cambio, la cestería y las artes decorativas, así como la confección de sortijas, brazaletes y collarines, y adornos de plumas, tarros, perlas de vidrio, cauris, pieles y fibras vegetales, completan las ricas vestimentas que llevan los guerreros en sus danzas y en las acciones de guerra. Es en estos adornos multicolores del vestuario, en los diseños de variedad de formas y en la calidad del tejido en la cestería donde se manifiesta la plástica más elaborada de la civilización de la lanza.



La cultura de granero

Hacia el 8000 a.n.e. se abría un nuevo episodio húmedo, el denominado «makaliano» para África oriental y meridional. Su inicio corresponde, sin duda, al clima óptimo sahariano, y debió tener una influencia determinante sobre el conjunto del poblamiento africano. Entre el 8000 a.n.e. y el 6000 a.n.e. las lluvias fueron suficientes en el Sahara como para cubrir los valles desecados de antiguos ríos que habían corrido desde los períodos pluviales del Pleistoceno, atrayendo hacia la sabana arbórea que los cubría, al menos en parte, a las poblaciones paleolíticas expulsadas de las zonas sudanesas, muy cenagosas, o de las montañas magrebianas, en extremo inhospitalarias. El Sahara, entre el 8000 a.n.e. y el 6000 a.n.e., vio desarrollarse una civilización de cazadores, pastores, pescadores y agricultores particularmente notable por sus realizaciones artísticas. La desecación del Sahara comenzó hacia el 6000 a.n.e. y fue muy lenta hasta cerca del 2500 a.n.e., cuando se hizo bruscamente acelerada, implicando el reflujo hacia el norte, y sobre todo hacia el sur, de poblaciones de cazadores, pastores, pescadores y agricultores que habían prosperado allí durante varios milenios.

En esta etapa algunas regiones de África habían alcanzado un alto nivel de cultura prehistórica; desde el 10000 a.n.e. los yokocianos de Angola fabricaban punzones agudos y alargados, finalmente retocados por presión y toda clase de utensilios bifaces adaptados al trabajo en madera; hacia el 7000 a.n.e. los lupembianos del Congo construían lanzas de piedra comparables a las más bellas hojas del solutrense europeo. En el 6000 a.n.e. los pescadores del río Ishango, al norte del lago Eduardo, construían arpones de hueso con dos hileras de púas y molían granos silvestres en muelas de piedra pulida. Hacia el 5000 a.n.e. los elmeteitanos, que sucedieron a los capsienes de Kenya, utilizaban ampliamente la cerámica y vasijas de piedra tallada. El arte de la cerámica debió extenderse primero por la banda oriental del Índico, y luego por el paso que dejaban la región de Bahr-el-Gazal y el declive occidental de la Gran Grieta. La región congoleza abría su amplia cubeta hidrográfica a esta corriente de contactos culturales que llegaba por el norte.

Una migración négrida penetraba por un amplio arco que quedaba hacia el noroeste de la cuenca del río Congo, por el paso que dejaba el macizo camerunés por el sur, o

bien bordeándole por el norte. Los cursos de los ríos de la red palmaria del río Congo, así como los de las estribaciones meridionales de la meseta de Adamaua, facilitaban la penetración de grupos migratorios négridos, los cuales habían desarrollado una peculiar forma de comunicación lingüística denominada en 1862, por el lingüista alemán Guillermo Enrique Bleek, «lengua bantú».

La denominación de bantú se viene utilizando desde el siglo pasado para designar el evidente parentesco entre todos los dialectos hablados por los negros que habitan al sur de una línea que, partiendo del río Duala, en el Camerún oriental, llega hasta el río Tana, en Kenya, siguiendo aproximadamente el límite norte de la selva ecuatorial, el norte del lago Victoria, de los montes Kenya y Kilimanjaro. El término lingüístico se aplicó al gran mosaico étnico, cuya unidad impuso la migración négrida, la cual fue absorbida, en lo físico, por los grupos preexistentes en la región. Los prehistoriadores confirman esta hipótesis y ponen en evidencia la introducción de la metalurgia del hierro, que se encontró ya con el trabajo del cobre (tipificado en los cuchillos arrojados de hojas múltiples); y señalan además un nuevo tipo de alfarería, que se distinguía por la decoración en hoyuelos (*dimple pottery*) y se diferenciaba de la decoración que con la penetración capsense se introdujo por la banda oriental, a base del trazado acanalado o inciso (*channelled pottery*).

La decoración en hoyuelos repite la misma pintura corporal que aparecía en las pinturas parietales del Sahara, en las del estilo de los hombres de cabeza redonda (négridos), y se encuentra todavía hoy como

orden decorativo en muchos pueblos guineanos, en la pintura corporal y en la decoración de paredes. Se puede, por tanto, decir que las migraciones négridas primitivas se fundieron con las poblaciones ya asentadas en la región ecuatorial y al sur de esta, incorporándose a una edad de los metales.

Parecería natural que se buscara la causa de este descendimiento de los pobladores négridos hacia el sur del continente en el superpoblamiento de la banda sudanesa al final del último milenio antes de nuestra era. Y esto conduce a examinar la causa de este superpoblamiento debido al arribo masivo de los neolíticos saharianos expulsados a partir de 2500 a.n.e. de las zonas del Sahara central y meridional, donde sus antepasados habían encontrado durante muchos milenios terrenos de caza, de pesca o de crianza de ganado. Estos saharianos négridos se mezclaron con la población paleolítica muy dispersa de la zona sudanesa, y extendieron el cultivo de dos plantas alimenticias originarias del Sahara meridional: el mijo y una especie de arroz (*Orhyza glaberrima*). Los saharianos négridos se expandieron por las zonas sudanesas, y provocaron una presión demográfica particularmente intensa en la zona correspondiente a la actual Nigeria del Norte, que mucho antes había visto arribar, de una parte, en el segundo milenio, la población del Tenere, brutalmente desecado; de otra parte, y algo más tarde, la población que descendía de las montañas del macizo central sahariano por el Oued Azaouak (Ued Azauak) que llegaba al Níger por Bouma (Buma), frente al río Mekru, que marca hoy la frontera Níger-Dahomey.

En el noreste bantú y en la banda norte de la selva ecuatorial se expandió la migración négrida que, a fines del último milenio a.n.e., evacuaba el Sahara, mientras que la meseta de Bauchi –confluencia del Níger-Benué– sirvió de concentración a las migraciones occidentales del Sahara y del Tenere. También se dispersó en la región del río Ubangui, entrando en contacto con restos de las antiguas culturas líticas, ya muy débiles. En cambio, los grupos migratorios guineanos entraron en contacto con culturas líticas más desarrolladas, y en selvas menos densas, y con mayores grupos humanos.

Al sur del paralelo 4 la selva húmeda va desapareciendo a lo largo del sistema hidrográfico Kasai-Sankuru y Lualaba-Lomami, que desaguan por la izquierda en el Congo. La selva deja su lugar a la sabana de yerbas altas, con arbustos y grandes árboles que forman los parques que caracterizan esta vegetación. La zona está regada por la intrincada red de ambos sistemas hidrográficos, que corren por una inmensa meseta que desciende rápidamente al llegar al valle del Congo y de manera abrupta en la breve llanura de Luanda. El resto de la meseta está limitada por los Grandes Lagos al este y por las alturas de Bihe y Katanga al sur. Tal disposición geográfica deja libre importantes pasos de salida y contacto, con todo un vasto perímetro donde se desarrollaron culturas diferentes que mucho aportaron a las que se integraban en esta alta planicie.

Los estuarios de los ríos que desembocan en el Atlántico (Dande, Cuanza, Longa y Cunene), y el del propio Zaire (nombre con que se conoció el río Congo),

permitieron los contactos con los portugueses, y muy especialmente la salida por los valles de los afluentes del Zambeze, donde se asentaron antiguos y poderosos grupos bantúes.

Otro paso de contacto fue el que franquea la vertiente occidental de los Grandes Lagos, por donde se pudieron encontrar con las culturas nilóticas que llegaron al curso superior del sistema hidrográfico del Ubangui, al norte del ecuador. Poblaciones estas de antiguos agricultores que intercambiaron repetidas veces en la historia sus experiencias.

El suelo pobre se ve favorecido por el régimen estacionario de lluvias, con precipitaciones que fluctúan de 101 a 152 cm (40" a 60") entre noviembre y abril y menos de 12 a 25 cm (5" a 10") entre mayo y octubre. Aquí se practica la quema de las altas yerbas durante la temporada de seca, y es costumbre acumular también las cenizas de una gruesa capa de ramas de árboles que, antes de que lleguen los vientos monzónicos del Índico, se cortan y amontonan sobre el terreno, sin talar los árboles, que se guardan para volver a tener su follaje en el año siguiente. Esto para los bamba, por ejemplo, es motivo de un festival, donde se compite en la escalada de los árboles más empinados y en el corte de las ramas más altas en el menor tiempo. También se acostumbra la rotación de cultivos para no cansar los terrenos. El instrumento, como en las zonas de calvero, vuelve a ser la azada, allí donde la reja del arado removería la capa arenosa estéril. Todas estas condiciones hacen que la base agrícola de estas comunidades adquiera caracteres propios. Aquí aparece el cultivo de

cereales: sorgo, maíz, arroz y variedades de millo, alternando en barbecho con diferentes gramíneas: guisantes, habichuelas y habas. Los cultivos de tubérculos no tienen en esta región la aplicación que alcanza en las zonas de calvero. Las relaciones sociales que se establecen sobre la producción agrícola son inversas en la sabana a las del calvero.

Mientras que en el calvero las fases de plantación, cosecha y consumo de un ciclo agrícola son casi inmediatas en el tiempo, en el ciclo agrícola de la sabana-parque estas mismas fases se distienden, especialmente la de consumo, dado que son vegetales de posible acumulación en graneros –de aquí el nombre que Maquet adopta para esta civilización– y producen un plusproducto convertible en mercancía, acumulada por un solo propietario, el jefe del grupo, quien ejerce las actividades comerciales de venta e intercambio con las comarcas vecinas.

La cosecha de tubérculos en el calvero implica una casi total consunción inmediata, la acumulación como plusproducto se reduce, y la conversión de la yuca y el ñame en harina no admite el almacenamiento por mucho tiempo en las condiciones de humedad de esas zonas. Lo mismo ocurre con el maíz, que se conserva en mazorcas colgadas de enramadas altas y puestas a secar para moler después las cantidades que se vayan necesitando.

Otras diferencias que implican estas bases económicas distintas del calvero y de la sabana-parque son las que se reflejan en las fiestas rituales que ordenan y encauzan las actividades agrícolas, así como en las relaciones de trabajo en cada caso. En el calvero las áreas de cultivo, menos extensas,

imponen la coincidencia en el trabajo de varias personas en un mismo terreno. En las áreas de sabana, la mayor extensión de los terrenos de cultivo, a veces alejados de las viviendas, permite la distribución o asignación de tierras a familias o personas, dentro de límites precisos, con lo cual se establecen formas elementales de propiedad determinadas por el usufructo y trabajo en la parcela concedida por el jefe del grupo. Además aparece el empleo de fuerza de trabajo pagada en especie, casi siempre por trabajadores trashumantes que permanecen cierto tiempo en cada aldea. El plusproducto obtenido y conservado en graneros comunales es administrado por el jefe, lo que lleva a una enajenación de la mercancía y a la comercialización de esta por la autoridad central y sus agentes. El consumidor dispone de lo que necesita a través de los servicios colectivos que brinda el grupo, y se sirve de otros productos que se obtienen mediante la elaboración de esos cereales, como es la cerveza que se hace del millo. Del intercambio y del trabajo diferenciado de las mujeres y los niños en los huertos de cada conglomerado se obtienen los condimentos complementarios: cebollino, espinaca, ají picante y otros. Con la venta de los cereales se adquiere puré de tomate envasado en latas y pelotas de grasa de la palmera aceitera, así como telas, ropas hechas y otros productos para el uso común. Las mujeres, con sus trabajos en los huertos y con la preparación de la cerveza de millo, vienen a tener una economía subsidiaria que llega a hacerse independiente de la del esposo.

Las formas simples de acumulación, la centralización del excedente agrícola en manos de un jefe cuya situación jerárquica surgía de una diferenciación tradicional de capacidades y funciones que le hacían devenir mago y administrador, la mayor amplitud demográfica de estos grupos respecto de las poblaciones del calvero y la red de relaciones comerciales y de contactos culturales con grupos vecinos, llevó a las sociedades surgidas sobre la base económica de las sabanas-parques a estamentos sociales más diferenciados en los que las funciones a desempeñar para la vida del grupo social estuvieron más especializadas y aisladas entre sí, hasta hacer que las determinaciones dependieran de la jefatura centralizada.

Esto condujo a perfilar más, en sus interinfluencias recíprocas, los estamentos sociales que surgían, de manera que las personas se agruparon según estas funciones y recrearon, dentro de cada estamento o clase social, nexos muy fuertes de parentesco, por lo que las funciones de cada estamento productivo se vieron sostenidas por lazos de consanguinidad; hasta se separaron por zonas o barrios y llegaron a constituir aldeas: de herreros-ceramistas, de taladores-tallistas, de tejedores-tintoreros, de agricultores, de ganaderos, de constructores-albañiles, de pescadores o de guerreros. Los administradores y demás personas allegadas a la jefatura quedaban cerca de la morada del jefe, y llegarían a constituir primero una corte, después una clase aristócrata dominante. De aquí la existencia de una producción diferenciada en calidad, donde los mejores productos iban a parar al sector dominante, junto con los mejores productores, que pronto se

diferenciaban del resto. Existió, por lo tanto, una producción para la corte: una agricultura de corte, unos guerreros de corte, unos artesanos de corte, y ya tenemos, en este nivel de la división clasista, un arte de corte. Mientras los demás productos de la corte eran consumidos por el jefe y algunos de sus altos cofuncionarios, los productos artesanales para la corte eran más duraderos y permitían su ostentación, con lo cual se convertían en atributos de la posición social de sus poseedores, ya fuera una construcción arquitectónica, una estatuilla de ancestro, una estatua-retrato, un asiento, una cuchara o cualquier otro objeto del menaje.

La especialización social, que obra como destino último del producto, lo convierte en un objeto de lujo y prestigio para el soberano y su corte, a la vez que implica una relación de reconocimiento para el productor. Así, el mejor pescado, el mejor ñame, la mejor cosecha de sorgo, la mejor cesta, el mejor tejido, la estatuilla más acabada y el mueble más decorado se convirtieron en atributos de la aristocracia y sus productores en trabajadores para la corte, lo cual dio lugar a linajes especializados en estos servicios cortesianos: «La sociedad donde se crean estos objetos debe contar, por lo menos, con algunos artesanos especializados, pues el acabado de algunos de ellos es indicio de un trabajo profesional, y con algunas personas que posean más de lo que es necesario para subsistir, porque para adquirir tales objetos es necesario, de una u otra manera, remunerar al artesano».¹

¹ Jacques Maquet: *Afrique, les civilisations noires*, p. 110.

Y de aquí también una diferenciación en la plástica de las civilizaciones de granero, que aplicaban la ornamentación a los objetos de uso diario y creaban una mayor variedad de estos. Se cuenta con acabadas tallas de bastones o insignias de mando, asientos, cucharas, copas de madera, vasijas y tapas de maderas duras bruñidas, peinetas, hachas y azuelas –no precisamente para el trabajo diario del labriego–, tambores y arpas ricamente decoradas, además de estatuillas de ancestros, figuras simbólicas y estatuas-retratos como las de los reyes kuba. Variedad de objetos que se completaría con la tejeduría y la bisutería y demás prendas de ornamentación personal de los grandes dignatarios. Para ellos, hábiles artesanos-decoradores elaboraban una rica y recargada parafernalia, donde no faltaban los bordados en cauris, cuentas de vidrio, corales y demás abalorios que aparecen en las vestimentas, coronas, brazaletes, adminículos, asientos y sombrillas.

Por otro lado, cuando estos jefes desarrollaron e incrementaron las relaciones de intercambio comercial, el trueque comprendió, precisamente, artículos que no eran para el uso directo en la producción, sino de los que permitían su identificación jerárquica, y así entraron en el comercio los llamados artículos suntuarios y de prestigio que tanto describieron los europeos que desde el siglo xv establecieron relaciones de intercambio de productos con los pueblos africanos. Esta especialización del artesano, el nivel superior y más complejo de las relaciones de producción que se establecen a partir de su obra/mercancía y las relaciones sociales consecuentes, condujeron a una

mayor riqueza en cantidad y calidad de los ejemplares producidos y a trabajar otros materiales, como la arcilla y la piedra. Este arte de corte trajo aparejado el desarrollo de la ornamentación, la cual, a partir de los recursos de los materiales e instrumentos disponibles, fue haciéndose simbólica en la medida en que se dedicó a diferenciar personas, sus funciones y atributos. La base material o instrumental de que dispone el artesano facilita la realización de figuras que se van sintetizando en formas geométricas que alcanzan un valor de símbolo. Los sectores dominantes que adquirirían los objetos piden verse reflejados diferencialmente en cada uno.

Maquet hace referencia a los asientos de los baluba y al estudio que de estos hizo Frans M. Olbrechts, al reseñar la homogeneidad en el tratamiento de un amplio conjunto de estos muebles en forma de cariátides y atlantes. Citando a Olbrechts, dice que estas figuras pudieran considerarse, no un subestilo regional, sino más bien obra de un mismo artista o, al menos, obras surgidas de un mismo taller: «Así, en la sociedad luba, el artesano anónimo devino artista y la base económica de esta sociedad permitió que se desarrollara un taller especializado en la fabricación de objetos de lujo».²

Un área cultural, por su homogeneidad estilística, se encuentra al suroeste de la cubeta del Congo, en la meseta de Katanga, entre los grupos luba, lunda y pende, los cuales llegaron a esta región procedentes de un movimiento migratorio desde el sureste.

² *Ibidem*, p. 113.

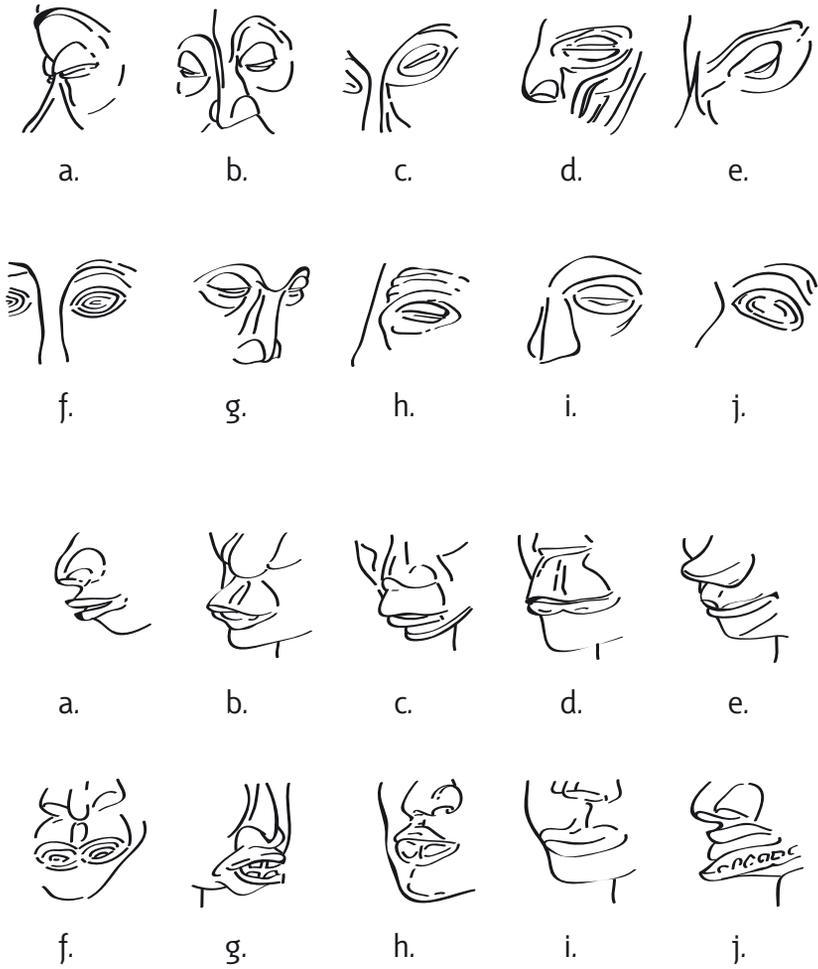


Figura 9. Detalles de rasgos constructivos en tallas de figurillas de los luba (a, b, c), lunda (d), pende (e), songo (f), suku (g), kuba (h, i) y kongo (j). Rasgos de los ojos, la nariz y la boca.

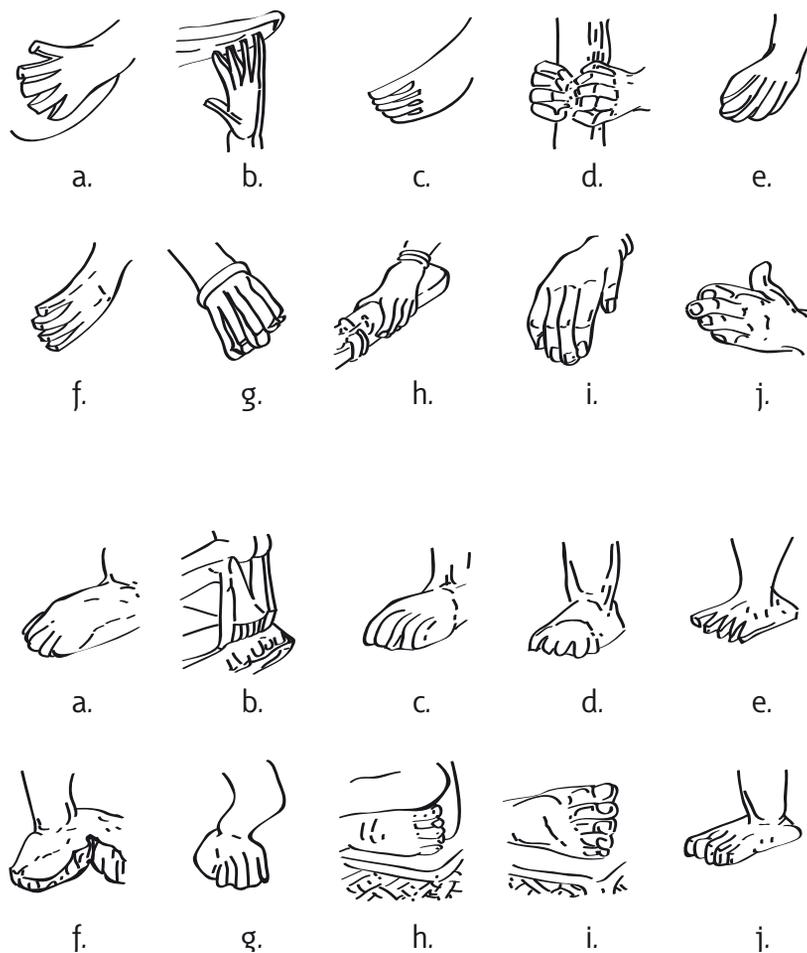


Figura 10. Detalles de rasgos constructivos en tallas de figurillas de los luba (a, b, c), lunda (d), pende (e), songo (f), suku (g), kuba (h, i) y kongo (j). Rasgos de las manos y los pies.

Uno de los objetos típicos del grupo luba o baluba son unas figurillas de madera (figuras 12 y 13) que pueden tener un poco más de un pie de altura, a veces casi medio metro. Representan siempre una figura de mujer que sostiene en sus manos una vasija. En estas tallas, la figura está arrodillada o sentada, con las piernas estiradas. No poseen base, las piernas están talladas al aire, al igual que los brazos, separados del cuerpo. Las manos están hechas sobre un corte único, en una misma dirección, con los cinco dedos rectos, marcados por la distribución de los mismos; es decir, se hizo la talla primero, en una superficie continua, y los dedos se marcaron después con cuatro surcos casi paralelos. Los pies están hechos en la misma forma. Pies y manos resultan sobremarcados después de tallar un guantelete. Los ojos tienen los párpados botados y avellanados, con una hendidura central y el arco superciliar muy marcado por otra hendidura. El peinado repite el usual de la mujer en esta zona. Son figuras de maternidad que protegen, ayudan y colaboran con la mujer encinta; además sirven de tributo a la criatura. Si esta muere, se rellena la vasija de caliza blanca. La nariz es alargada y curva, la boca, ampliamente proyectada hacia abajo, dentro del marco facial también alargado, y los pómulos son pronunciados. El cuerpo puede presentar algunas escarificaciones.

Junto a estas tallas en madera dura, los luba hacen unas figurillas en marfil como amuletos de maternidad. La mujer las lleva en un brazaletes a la cintura. Estos amuletos tienen los ojos en la misma forma, como granos de café. Las manos quedan en guan-

teletes y se detallan los dedos. Del mismo modo, un apoyador de cabeza en marfil: pies y manos se han tallado primero y después se ha marcado la distribución de los dedos; y los ojos, como siempre, en forma de grano de café. Muchos amuletos adquieren una pátina rojiza debido a los ritos lustrales con sangre a que se les somete. En otro apoyador de cabeza aparece un sistema de decoración muy extendido desde el curso superior del Nilo hasta los pueblos que bordean por el norte la cuenca del Congo. Esta decoración es una de las más simples: consiste en un círculo y un punto central. Se hace por medio de un instrumento muy sencillo y que, es un hueso astillado; se usa una punta como apoyo central de un compás y la otra para marcar una hendidura circular alrededor de aquel centro.

Las figuras lunda no presentan prácticamente diferencia con los sistemas de expresión volumétrica de los luba, y en muchos casos es difícil determinar cuándo una figura es de uno u otro grupo. Las tallas lunda repiten los mismos tratamientos en las manos y en los pies, aunque en algunas figuras se comienza a hacer los pies en forma globular y a marcar algunos detalles anatómicos en las piernas y los antebrazos. Hay todo un movimiento en cuanto a indicación de las formas anatómicas que se va perfilando a medida que nos dirigimos a los kuba, más al norte. En la estatuaria lunda los ojos mantienen el mismo estilo de grano de café, la nariz es la misma, aunque sin los rasgos tan alargados de las otras figuras, y en su base va siendo más redondeada. Entre los lunda encontramos objetos ceremoniales o de dignidad, indicadores de jerarquía,

como hachas con el mango tallado con figuras humanas y cetros con figuras análogos a las luba, con el arco superciliar ligeramente inclinado hacia arriba, el ojo en grano de café y la boca en forma de una sola incisión; el peinado se parece mucho al de las figuras de maternidad luba.

El ojo en forma de grano de café se presenta con algunas variantes, determinadas por una forma muy redondeada o con sus dos puntas muy marcadas; además, su forma de inserción va desde una cuenca orbital muy abierta hasta aparecer dentro de un reborde o bajo una hendidura en el arco superciliar. Este estilo aparece extendido por toda el área guineana, alternando con otro estilo de ojo tallado mediante dos rebordes curvos, unidos en sus extremos con globo ocular y hueco pupilar, o con fondo plano, dejando así marcados el párpado superior y el inferior. En muchas estatuillas lunda aparece el ojo formado por estos dos rebordes, incluso insertados oblicuamente.

Un tejido que surge entre los kuba y se practica hoy en todos estos grupos como producto para venta turística es el que se hace de la palma de rafia, cuyas hojas dan fibras muy largas y resistentes. El hilo así obtenido se enrolla para rizarlo y permite producir un tejido afelpado. La fibra se tiñe de distintos colores y con ella se elaboran variados y complejos diseños.

De lo pende, por ejemplo, es una máscara de iniciación cuya factura conserva rasgos físicos muy parecidos a los antes señalados: arcos superciliares muy remarcados, aunque no tan circulares como en las tallas luba; el ojo sigue siendo en grano de café; la nariz, sobre un plano

triangular, igual a la de las figuras lunda; la boca abierta. Estas máscaras se hacen con un tejido de fibra, embadurnado y policromado, con unos paños cosidos a su borde para atarlos detrás de la cabeza.

En otros ejemplares de máscaras pende se repite el arco superciliar en semicírculo y el ojo botado. Así aparecen ojos en forma de grano de café, almendrados o globulados. Es posible reconocer en estos estilos una representación naturalista de los elementos anatómicos reales, en oposición a la representación sintética geometrizada de los rasgos naturales que se da en otros grupos étnicos situados más al norte. Se ha explicado ello como resultado de un contacto más rico con un medio natural más variado de animales y plantas del hombre de la sabana-parque, donde se dan mayores contrastes de luces y colores. La geometrización sintética de los rasgos, en cambio, es más frecuente en las áreas boscosas.

En los amuletos que en forma de figurillas de marfil labran los pende se repiten los mismos tratamientos que presentan las máscaras. La cara —a diferencia de las figurillas de marfil de los luba o los lunda, en las que es redonda—, en los amuletos pende presenta forma de escudo, es muy puntiaguda, con la nariz triangular, los ojos en forma de grano de café y muy botados, y adornos superpuestos, como una cadenita de cuentas para colgar el amuleto. Los diferentes baños lustrales de sangre le van dando una pátina rojiza que cubre el marfil y le da brillo. Los labios están proyectados y marcados por una hendidura longitudinal.

Los pueblos africanos han llegado a rendir cultos particulares a los ancestros, desde aquellos familiares difuntos más cercanos hasta otros más lejanos, de la persona, del grupo familiar, de la tribu o del jefe. Al ancestro se le rinden cultos para conservar viva su memoria y para que él no olvide a los descendientes. Así, entre los ancestros se establecen jerarquías según sus más o menos lejanas relaciones con los integrantes del grupo. Se les ofrecen tributos en forma de comidas, sacrificios, comportamientos, o bien conservando estatuillas que no tienen que reproducir los rasgos del ancestro, no necesitan ser retratos de la persona fallecida, sino solo una estatuilla que ocupe un lugar mnemotécnico ante el cual se hacen los ritos de conmemoración. En una figura de ancestro de los pende los labios no aparecen marcados, no hay un reborde que los señale, sino que se proyecta la boca y se marca una hendidura. El ojo está entre el ojo de grano de café y el ojo remarcado. Las manos revisten la misma forma de guantelete con los dedos sobremarcados. El pie es de forma aglobada. Estas estatuillas de ancestros pueden tenerse vestidas, lo que es muy frecuente. En ellas, la mano, como decimos, aparece en forma de guantelete, pero se notan ya detalles del muslo, la rodilla o los brazos.

Más al norte de los pende, y extendiéndose entre los ríos Kasai y Sankuru, se encuentran los kuba, que se movieron desde puntos más meridionales. A modo de ilustración, recordamos, por ejemplo, la fotografía de un jefe kuba en la que es posible observar sus rasgos físicos y el vestuario que ostenta. En primer lugar, se

notan los rasgos de los ojos, cuya solución, en un plano de talla, queda en un ojo en forma de grano de café. La boca muestra claramente el borde del labio superior, el borde inferior no existe pero sí una ranura para marcar los labios; la nariz está evidentemente insertada en un gran triángulo, muy marcado, y el arco superciliar es muy arqueado y saliente. Los brazos regordetes presentan surcos en las articulaciones. Los detalles de la parafernalia que lo distinguen como jefe muestran un complejo de elementos decorativos que adquieren peculiares significaciones. Hay una ropa interior, sobre esta lleva una capa de piel de leopardo, y luego otras vestiduras bordadas de un ropaje que se va poniendo uno encima de otro. El interior está bordado en cauris; y un colgante en cauris aparece como una banda. La espada que sostiene con la mano, ornamentada con cauris, como el cinturón y la banda que tiene en el brazo. También se utiliza el cauri para decorar el frontil. El cauri es un símbolo de poder, de jerarquía y dignidad, conjuntamente con los anillos metálicos en los dedos de las manos, las zapatillas ricamente ornamentadas y el uso de perlas de vidrio. El jefe kuba tiene un guantelete en una mano, que resulta muy parecida a las manos de las estatuillas que hemos descrito; hay plumas y adornos a base de perlas de vidrio, y espadas entre los personajes que lo acompañan. De tal modo es todo un jefe kuba.

Ahora podemos referirnos a una serie de estatuas-retratos de jefes kuba. Precisamente, se ha encontrado un sistema para establecer la cronología de estas estatuillas y establecer un historial de las jefaturas. Se

ha discutido si todas las estatuillas han sido hechas por un mismo individuo en una época posterior o salieron de un mismo taller, o si fueron hechas en el mismo momento en que vivía el jefe. Se discute esto por la similitud y la regularidad que hay entre ellas. Estas estatuillas se caracterizan, en primer lugar, por estar enmarcadas en el volumen que determinaría el tronco de madera; el trozo original de madera sería el espacio geométrico dentro del cual el artista concibió las figuras, es decir, que a partir del cilindro de madera el individuo imaginó los distintos planos y empezó a desbastarlo pensando hasta dónde llegar. Estas figuras podrán tener un poco más de medio metro de alto, y son de madera dura, patinada. Las estatuas-retratos de los jefes kuba muestran una banda de cauris, así como brazaletes y gorros ornados de cauris. Las figuras están sobremontadas en bases que llevan una decoración tallada con motivos derivados del tejido de fibra. Delante tienen un símbolo que indica un rasgo característico del jefe. En una de esas estatuillas se representa un jefe que se casó con una esclava, y su condición de esclava se expresa en una figura mucho más pequeña a los pies del jefe. Los ojos de las figuras son también en forma de grano de café, el arco superciliar es marcado, la nariz insertada en un triángulo y la boca sin los labios remarcados, como es usual entre los hombres; el nacimiento del pelo muestra distintos cortes, que se hacen dándole distintas formas. La mano ya no es totalmente en guantelete, pues el pulgar aparece tallado separadamente. En otra estatua del mismo tipo aparecen los bordes de los labios muy detallados; el ojo

en forma de grano de café dentro de una hendidura que marca el arco superciliar; la nariz sobre una base triangular; el cinturón, brazaletes y sombrero con cauris; el nacimiento del pelo dado por un corte y la figura sobre una base donde se ha marcado un diseño de cestería. En la mano, si bien cuatro dedos aparecen unidos, el pulgar vuelve a estar separado. La estatua que comentamos ahora tiene un tablero de juego con varios huecos que aparece en toda la costa guineana. Según la leyenda, fue este jefe quien lo introdujo en la región.

Entre los kuba se utilizan copas para libaciones en ritos para ofrendar un líquido. Se caracterizan porque son de madera tallada que reproduce un tejido de cestería, y se le adicionan, como base de la copa, detalles antropomórficos, que a veces son manos o piernas. Otras vasijas kuba, muy variadas, para guardar grasa, semillas o pequeños objetos, están talladas en madera y repiten los motivos entrelazados propios de la cestería. Las máscaras kuba son de tipo antifaz, sujetas con un paño por detrás. Están hechas de madera suave, pirograbadas y después talladas, de modo que en la superficie oscura, quemada y más externa se destaca la hendidura blanca. Es usual quemar primero la madera antes de hacer la talla, y bruñirla con alguna grasa. Se practican las incisiones de manera que quede el plano exterior pulido, con cierto brillo, y el interior mate y blanco. Además se le sobreponen perlas de vidrio. El ojo es en forma de grano de café, la boca en hendidura con el labio marcado angularmente, la nariz triangular, y adornado todo con hileras de perlas de vidrio. Un capacete de tela, adornado con cauris, termina la

máscara. Este es un tipo de máscara de iniciación, típica de los kuba. En otra máscara kuba puede verse el capacete ya deteriorado, pero permite ver su construcción. Sobre una tela de base, una arpillera que se ha pegado, se sobreponen las otras telas bordadas en perlas de vidrio. Entre los kuba estas máscaras varían sus formas haciéndose más geométricas o sintetizadas y, sin embargo, pueden verse los mismos elementos ya descritos en otras máscaras de este grupo: el ojo en forma de grano de café, el nacimiento del pelo igual que en las estatuillas-retratos, la nariz sobre una base triangular y la boca de corte romboidal, con el labio superior iniciándose desde la nariz. Los rasgos van haciéndose geoméricamente más simples: desaparece el ojo en forma de grano de café hasta convertirse en una semiesfera, el arco superciliar aparece como un triángulo y se van sintetizando los rasgos en formas geométricas.

Al acercarnos a la costa encontramos el grupo kongo (bakongo). Su jefe grupal recibía el título de Manikongo (Maninkongo), por lo que los colonialistas llamaron Congo a toda esta región. De este grupo podemos señalar la talla de una cuchara, utensilio de uso diario cuyo mango termina con la representación de una cara. Sus detalles permiten diferenciar estilísticamente esta área de las demás descritas. Es una cara pequeña, gorda y aglobada, característica del tratamiento de las caras en las figuras de este grupo.

Una estatuilla de maternidad kongo permite comparar su cara con la de la cuchara anterior y ver cómo los rasgos anatómicos son análogos en ambas: los ojos son re-

dondos; la nariz aparece con las fosas nasales más abiertas y remarcadas, se nota el detalle de la escarificación; la mano tiende a irse tallando, ya no es un simple guantelete, sino que se tallan todos los dedos; el brazo es liso, tubular; la cadera está remarcada en el glúteo; se traza la inserción del muslo; la talla tiende a ir resaltando todos los detalles anatómicos; hay una escarificación grande en el pecho y está muy señalada la inserción del cuello.

Entre los kongo aparecen unos amuletos o figuras mágicas en las cuales se van insertando claves de distintos tipos, pedazos de hierro, puntillas de tipo americano, clavos cuadrangulares. Los ojos son en grano de café, pero dentro tienen una placa, que puede ser de un metal cualquiera o un pedazo de concha de nácar, incrustado en el ojo para señalar la pupila. La nariz no tiene base triangular, las fosas nasales están muy separadas del cuerpo de la nariz, la boca tiene más marcados los labios, la ceja está tallada en el arco orbital y lleva un pedacito de concha marina puesto en la frente. Las figuras con clavos insertados son muy variadas. Se caracterizan por tener en el vientre o en el pecho, cubierto o no, un espejo que tapa una cavidad; dentro llevan sustancias de poderes mágicos. Sobre el espejo, el hechicero dice leer o adivinar, distinguiendo sobre la superficie del mismo —una vez espolvoreado con polvos mágicos y con los convenientes y consecuentes sahumeros e invocaciones— marcas o símbolos que interpreta y a través de los cuales hace su lectura del porvenir de una persona o responde a lo que se le pregunta. Las caras de muchas de estas tallas muestran la nariz recta; ya no

tienen una base triangular, las fosas nasales se hallan separadas y el ojo está tallado con un reborde arriba y otro abajo. Las figuras de maternidad aparecen con los mismos rasgos de la nariz, tienen el ojo en grano de café, les faltan dientes (acaso posea esto algún valor ritual) y presentan escarificaciones en el pecho. Están amamantando al niño o lo cargan en brazos. La mano está tallada con los dedos separados.

Las tallas presentadas de los grupos luba, lunda, pende, kuba y kongo, junto con otras muchas que no referimos por lo limitado de este trabajo, corresponden a un área estilística que se expande como una ancha franja que, con cierta curvatura, ciñe la parte sur de la cubeta del río Congo.

El artista, por razones históricas particulares, ha condicionado su voluntad creadora a la representación de elementos anatómicos que ha logrado aislar racionalmente del medio real ofrecido por la naturaleza. Ha tenido que estudiar los rasgos de la figura humana y hacer observaciones sistemáticas de estos; aislar, descomponer, analizar los rasgos naturales dados diferenciadamente en cada una de las personas que lo rodean y en las que ha hecho sus observaciones. Después, en el momento de expresarse en la madera y tratar de comunicar sus pensamientos con el resultado que logre de su trabajo, recompondrá un conjunto determinado de aquellos rasgos que obren en su memoria y se muevan rápidamente, selectivamente, como posibilidades que intuya ante el cilindro de madera, y que escoge en una muy estrecha correlación entre acción selectiva (entre el total de su conocimiento) y madera/

trabajo, es decir, las posibilidades materiales que le permite este o aquel trozo de madera –que ya conoce– y las posibilidades no menos materiales de las herramientas y su uso (trabajo), de los cuales sabe –proceso racional– las posibilidades. A partir del establecimiento inicial de esta correlación, se crea el curso dialéctico de la creación. El propio punto inicial no se da de la nada, ni es resultado de un inexplicable toque divino, sino que representa un salto cualitativo en la cadena de interrelaciones dialécticas que históricamente se dan en el individuo creador: él resume, en cada instante, su propia formación, así como la de sus antecesores (tiempo), y su obra se insertará en esta proyección de la historia.

De esta manera, el artista africano crea dentro de un mecanismo (técnica) que responde a una actitud de análisis; de aquí que prefiramos llamar a este orden estético «arte analítico» y no realista, pues el resultado no tiene como fin reproducir una realidad, ni aun en las estatuas-retratos de los kuba, sino responder, en cada obra, a una peculiar y particular convergencia (no síntesis) de elementos reales que existen (viven) en la imaginación (forma de la memoria artística) del individuo desarrollado como artista. Dentro de este arte analítico se pudieran mencionar otros muchos grupos étnicos en esta área, que comparten, con algunas variantes, la economía de granero que se ha descrito. Frente a este arte se presenta otro que, por oposición solamente, llamaremos «de síntesis», y que hasta geográficamente queda también frente a la banda ya descrita. En una banda más estrecha, traza una amplia

curva que va por el borde superior de la selva ecuatorial, aunque sin penetrar en sus partes más densas. Para ilustrar esta otra área estilística tomamos, casi arbitrariamente, algunos ejemplos de los kota, kwele y asande.

Las creaciones más características de los kota, y otros grupos cercanos, son unas figuras que se colocan encima de las cajas que, a manera de urnas funerarias, conservan determinadas reliquias de difuntos. Consisten en unas construcciones de madera sobrecubiertas de láminas o tiras de metal, bronce, cobre u hojalata, de poco más de medio metro de alto. Representan una cara en forma de óvalo, dividida por las láminas en secciones verticales y horizontales, casi siempre sin indicar nariz ni boca. Los ojos están reducidos a simples cuencas, arcos o botones. Toda la cara se halla dentro de un plano general cóncavo o liso, o abultada la frente. Carecen de orejas; en cambio, sobre la cabeza llevan una construcción plana, con la figura general de una media luna o banda semicircular de la cual penden, a ambos lados, pequeños colgantes. Esta pieza va recubierta de láminas metálicas, labradas después de recubierta la base de madera, a veces decoradas con tachuelas de tapicería, con lo cual se obtiene un mayor ajuste a la base. Por debajo de la cara aparece una construcción romboidal (que recuerda muy lejanamente unas piernas), y en sus extremos superior e inferior una espiga se inserta en la cara (formando un pequeño cuello) y otra en la tapa de la urna-relicario. Estas se conservan en una choza especial, con varios escalones de tierra aplanada, sobre los que se colocan. Un

hechicero o persona anciana cuida de ellas y se encarga de las prácticas lustrales y los ritos de sangre que suelen hacerse. Se les añaden paños, cintas y collares.

Los trabajos en madera de los kwele y asande presentan los detalles anatómicos esbozados con planos rectos o son ligeramente cóncavos o convexos, pero siempre delimitando las líneas de inserción. Otras partes del cuerpo se reducen a cilindros o a formas globulares aplastadas, mostrando una cara anterior, otra posterior y un borde plano, como suelen hacerse manos y orejas.

Este otro estilo es llamado «de abstracción»; el arte abstracto, según se dijo ya —precisando que la representación realista se da en el ambiente abierto y luminoso de la sabana—, es el arte de abstracción o geometrización que se da en la zona de gran vegetación boscosa, en los confines de la selva. En la sabana el hombre está ante efectos más marcados de luz-sombra, lo que pondría ante la vista del artista una mayor riqueza de detalles de las superficies. Además, eran evidentes diferencias somáticas más señaladas entre los grupos étnicos, lo que hizo que el artista se percatara más de los diversos detalles y los acumulara como definición de caracteres de su grupo o para representar a otros. En cambio, en las otras áreas, el hombre está más en contacto con el árbol y la sombra reduce los relieves y los hace uniformes.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la base económica que permiten ambos medios varía ligeramente desde las áreas de economía de granero al sur hasta formas más reducidas en cereal, que se

combina con otros cultivos más al norte y hasta con cierta cría de animales, aparte de los intercambios mayores de productos y contactos, aunque se trata de grupos más reducidos. Por otro lado, las posibilidades de construcción de la sabana resultan menores, mientras que en las zonas de mayor poblamiento forestal la madera, sobre todo trabajada ya como tabla, listón o varilla, permite otros desarrollos de la construcción. A esto se unen otras consideraciones, como son las de una mayor movilidad migratoria de los grupos situados más al norte, así como un asentamiento posterior

respecto a los grupos establecidos en las sabanas arbóreas subecuatoriales. Estos encontraron poblaciones anteriores con un desarrollo cultural diferente; aquellos se movieron por las áreas despobladas que dejaba el borde septentrional de la selva. Todo ello explicaría la existencia de un estilo donde la geometrización de la forma se opera como un índice promedial de las variantes realistas, cuyo modelo natural ya no se tiene tan a la mano, ya no es tan cotidiano. La geometrización cobra realidad al hacerse símbolo de una mediatización del rasgo natural.



La cultura del calvero

Ha sido varias veces descrito el panorama que desde el aire ofrece la selva densa, tanto en su zona ecuatorial como en la región guineana: de trecho en trecho, muy espaciadamente, se divisan aquí y allá, a «diez minutos de avión volando a 400 km por hora», una especie de pistas circulares, de terreno desnudo de árboles, con unas decenas de casas. Algunas aldeas más numerosas surgen de vez en cuando, con cincuenta viviendas o poco más.¹ Estos son los calveros abiertos por sus moradores en la selva, mediante la quema de árboles. También desde el aire se perciben, entre la planicie verde de este techo continuo de la selva densa, otras pistas circulares que a manera de hundimientos denuncian antiguos calveros, abandonados por sus moradores y que una vegetación secundaria ha vuelto a cubrir, y se evidencian por un verde menos intenso y una altura que no han podido conquistar de nuevo.

La selva ecuatorial se extiende hasta unos 4° al norte del ecuador, y por el este llega hasta las alturas que le opone la Gran Grieta. Se extiende al oeste, hasta el Níger,

y tras una reducción notable por las zonas de Dahomey y Togo, reaparece de nuevo pujante hasta rodear las alturas del Futa Yalón. La selva densa guineana difiere un tanto de la ecuatorial. En aquella una estación de lluvias alterna con otra de notable reducción de las precipitaciones, sin que se pueda hablar de una estación seca.

El hombre que habita la selva es agricultor, tiene que abrirse paso dentro de ella, vencerla a fuego y extraerle después sus frutos. Mientras que para el cazador-recolector la sabana arbórea pone a su alcance los frutos, la almendra grasa, la raíz, el animal, para el agricultor la selva es una fuerza antagónica a la cual debe arrebatarse un espacio, defenderlo, pues la yerba lo cubre de nuevo al menor descuido. La naturaleza le impone también otro tipo de terreno diferente del de la sabana.

Pero antes de que el hombre abriera en la selva sus calveros, se había acercado a sus bordes, posiblemente en los períodos secos con que terminó el Pleistoceno inferior, huyendo de la aridez de las sabanas en aquellos tiempos. Antiguos recolectores se aventuraron dentro de regiones selváticas con algunos claros, especialmente en las migraciones iniciales por entre las selvas en

¹ Cfr. Robert Sombote: *Afrique noire aux fruits d'or*.

corredor que les ofrecían los ríos. En estas nuevas formas de vida aprendieron más sobre las relaciones con las plantas y desarrollaron una industria lírica diferenciada ya de las más toscas y primitivas de guijarros retocados y hachas de mano. Instrumentos alargados con plano de corte preparado sugieren un contacto mayor con un medio arbóreo.

En este medio ecológico se ubicó, después de varias migraciones, un tipo étnico preciso, diferente del que quedaba en las amplias sabanas. De modo que al finalizar el período primitivo de la piedra apareció diferenciado el tipo négrido entre los hombres que quedaron más alejados de las sabanas del norte y del sur, donde el tipo étnico evolucionó hacia bosquimano, que en un momento dado se había extendido por las áreas sabaneras. La presencia de los recursos instrumentales y el dominio de la selva permitieron al tipo négrido un rápido crecimiento demográfico y su expansión y movilidad a expensas de las áreas tangenciales de la selva.²

Pero la recolección agrícola no llegó a los pueblos négridos hasta la introducción del hierro a través de los pueblos sudánicos, en el primer milenio antes de nuestra era, sin contar que se vieron impelidos a un movimiento de dispersión hacia el interior de la selva al expandirse el dominio comercial de los pueblos del sahel, que alcanzaran entonces los bordes del golfo de Guinea. La importancia del hierro se deduce por el lugar que ocupaba el herrero en las

sociedades que surgieron en contacto con la selva: «Dueño del fuego, el herrero no es solamente un artesano especializado, el único de la aldea, sino que gozó de poderes mágicos que lo hacían temer y respetar».³

La selva húmeda es un medio insalubre. El suelo es poco fecundo y la capa vegetal pequeña, pobre en bases y fosfatos asimilables. La acidez del suelo no propicia el aprovechamiento de la pequeña capa de humus; las lluvias arrastran los nitratos y hasta las termitas trabajan en su contra, dejando múltiples cavernas que ocupan innumerables microorganismos que descomponen rápidamente las materias orgánicas. Sobre el hombre pesan múltiples enfermedades endémicas: malaria, tripanosomiasis, filariosis, anquilostomiasis y una gran variedad de afecciones intestinales. Además, son enfermedades que atacan también a los animales, haciendo imposible la vida del ganado mayor entre los habitantes de la selva. Solamente se crían algunas aves de corral, chivos y cerdos. Pero estos animales no constituyen la base de la alimentación; están destinados más al sacrificio ritual que a la inclusión en la dieta regular.

La selva densa es hostil al hombre. Lo mantiene aislado y solo permite contactos muy reducidos por sendas abiertas a través de ella y que únicamente los más expertos «guías» conocen; vías perecederas que solo ponen en contacto grupos muy dependientes entre sí, tanto como para justificar que se aventuren por tan oscuros y peligrosos senderos. Esto ha hecho

² Cfr. Roland Oliver y John Fage: *A short history of Africa*.

³ Jacques Maquet: *Afrique, les civilisations noires*, p. 102.

difícil la aparición de grandes comunidades político-económicas que facilitaran amplios contactos e intercambios de técnicas e ideas. De aquí, el desarrollo más lento, por lo cerrado e interno, en que han vivido estas comunidades, y el mayor grado de conservación de antiguas tradiciones y formas de vida.

El ciclo plantación-cosecha-consumo del tubérculo es muy reducido, y el consumo sigue inmediatamente a la extracción del ñame, la yuca o la patata. Ni aun su corte en lascas para desecarlas al sol y luego convertirlas en harina permite largos almacenajes; tampoco se requieren las labores intermedias y diferenciadas de corte de la espiga, desgrane, descascarar y aventación que exige la gramínea.

En el trabajo mismo de producir el calvero hay ya una diferencia en las relaciones de producción, puesto que el desmonte lleva a reducir el área disponible para el grupo; este es pequeño en cuanto al número de personas, y el trabajo del tubérculo permite una convergencia igualitaria de la fuerza de trabajo disponible, pues hombres, mujeres y niños pueden participar por igual en el ciclo agrícola, lo que no ocurre con el cultivo de las gramíneas, cuyas fases demandan distintas fuerzas de trabajo y el producto final es un tanto resultado de la aplicación colectiva de trabajo social simple diferenciado. El tiempo de permanencia del grupo en un calvero está limitado a las posibilidades que brinde la tierra, la cual, al cansarse más prontamente, hace que el grupo emigre a abrir un nuevo claro en la selva y abandone aquel, que pronto será cubierto por una vegetación secundaria. Las

relaciones sociales condicionadas por las de producción que se dan en las zonas de calvero hacen que los miembros todos de un grupo de una aldea participen más comunitariamente en un tipo particular de trabajo, una especie de especialización por parte de cada grupo que habita el *compound* levantado en el claro. De aquí la necesidad de compartir e intercambiar productos de especialización y los sistemas de dependencia y hegemonía que se crean sobre esta base económica, así como las formas de imposición y conservación, por la fuerza, de estas dependencias y de los órganos de poder que surgen, diferentes de los que se producen en las áreas de granero. Los diferentes *compounds* que se asientan en los claros entran en una particular red de intercambio, de donde derivan las circunstancias de dominio y dependencia, de mayor desarrollo de uno y de empobrecimiento de otros.

Así se explican las oscilaciones que muestran históricamente las jefaturas surgidas en dependencia de esta economía de calvero, la variabilidad en sus áreas de dominación, las luchas por imponer dominios, librarse de ellos y recobrarlos, y los medios de defensa creados por estas agrupaciones. El jefe no acumula un plusproducto directamente negociable como mercancía y el cual debe distribuir a usuarios que, como productores, tienen derecho al grano almacenado. Ahora el jefe hegemónico se empuja sobre otros jefes y estos le ofrecen, como tributo, determinados productos que extraen de su grupo, en una cadena de contribuciones que está en concordancia con los grados de dependencia. Esta cadena de contribuciones crea una organización

«burocrática», según el término empleado por Oliver y Fage, de tipo diferente a la organización estadual alcanzada sobre la otra base económica, la del granero.

En las jefaturas desarrolladas en las áreas de esta economía, el jefe es amo de la tierra y de sus poderes, domina las fuerzas que inciden sobre la producción, se hace, a la vez que administrador, controlador de fuerzas sobrenaturales: es jefe y hechicero. En las otras áreas, el sistema de dependencia y contribución repite, a nivel de *compound*, la misma pirámide de dominio, desde donde se alza por zonas, hasta llegar a la más poderosa. Cada jefe tiene que recurrir a poderes mágicos para sostener este poderío, por lo que la función del hechicero se separa de la jefatura administrativa, y la conciencia social religiosa se desarrolla sobre la base de estas protecciones, lo que implica tributar/dejar de tributar. Como del tributo no se espera usufructo directo alguno, como es el caso del grano acumulado, el hechicero se convierte en protector y desarrolla sistemas de predicción y busca también su pago en forma de tributo; desarrolla un grupo de adeptos, sostenidos por un cuerpo de principios, y se apoya en poderes que están fuera de los controles simples de los elementos naturales que pudieran favorecer o entorpecer una cosecha. En este caso se recurre a deidades complejamente protectoras, que demandan también sus contribuciones.

En estas áreas no se desarrolla un arte de corte, sino una expresión plástica que responde a las formas simbólicas determinadas por el sistema de creencia/dependencia, el cual se va diferenciando desde aquel que es contribución (tributo) a las

deidades directamente en manos de los oficiales, distanciados como clase social, hasta la estatuilla doméstica como contribución personal a deidades locales o al ancestro más inmediato. El complejo simbólico se hace más variado, por lo que la talla resulta más enriquecida, hasta recurrir al color y a la superposición de elementos, como pelambre, vestiduras, colgantes, etcétera. Es en estos medios donde ha florecido la plástica más rica, y donde una estatuaria en madera ha sido lo suficientemente cultivada como para crear todo un complejo estilístico de indudable carácter singularizador.

Las innumerables tallas en madera recibieron de los portugueses la denominación de fetiches, y, desde temprano, llamaron la atención por los dos parámetros fundamentales de la estética y la manera en que el africano los plasmó: la proporción y la forma. La forma giraba sobre la expresión de volúmenes, obtenidos ahora desde puntos de vista contrapuestos a los de la plástica clásica europea, que se mostraba excesivamente influida por la pintura.⁴ Y estos puntos de vista son los que han alcanzado las sociedades históricas africanas.

Partiendo de la materia que ofrece el medio (la madera) y de la azuela como instrumento básico –nos referiremos más adelante al modelado en arcilla y a la fundición de metales–, la estatuaria africana a que ahora me refiero se expande, desborda las áreas boscosas guineanas y forma un arco que comienza en las estribaciones atlánticas del Futa Yalón y termina en

⁴ Cfr. Denise Paulme: *Las esculturas de África negra*.

la llanura costera del Ogwe, unos pocos grados al sur del ecuador. Dentro de esta Media Luna se han distinguido algunos estilos; unas veces, basándose en la expansión histórica de los grupos étnicos; otras, aislando elementos comunes, que lo son, bien por las funciones que desempeñan estas tallas, bien por algunos componentes formales.

Las estatuillas en madera presentan, aparte de las innumerables diferencias estilísticas, los rasgos comunes de su cilindridad y el carácter de la postura o dinamismo de la figura: «El escultor negro parte siempre de un tronco o de una rama de árbol, es decir, de un bloque más o menos cilíndrico, al que rebaja y afina con ayuda de un hacha primero y luego de una azuela y un cuchillo».⁵ Se trata de una masa inicial a la cual nada se le añade y en la que se dan previamente los elementos formales más generales de la figura, que persisten a veces después de efectuada la talla.

La preferencia casi total de la talla en maderas verdes es otra característica en la elaboración de estas figuras, lo cual hace que al secarse se resquebrajen y se destruyan más fácilmente por la acción del medio y de los insectos. Sin embargo, la práctica de la pátina con diversas sustancias y la untura de la sangre de los sacrificios les da un acabado pulido y brillante, de un tono oscuro o negro. De aquí que muchos elementos de la figura se encuentren, en lo formal, sometidos a la proporción que permite esa masa después de efectuados los cortes que encuadrarán los elementos principales: «Por ser

intencionada la deformación no destruye el equilibrio general».⁶ Así pues, más que una deformación, se trata de la libertad de concebir una forma dentro de un límite.

Este último aspecto se ha tratado de definir con los términos al uso por la crítica estética, describiendo el resultado obtenido por el escultor africano como fuerza o pujanza contenidas, monumentalidad constreñida, tensión inmediata anterior a la acción, abstracción de toda anécdota y representación de una sexualidad de función socioeconómica para el grupo. Más rápidamente se ha dicho, por la crítica de arte burguesa, que el negro deforma la figura, sin tener en cuenta la legitimidad de los dos criterios de concepción estética que describimos al referirnos a las áreas dependientes de la economía de granero. En esta región de selvas, de calveros, encontramos también un arte analítico y luego recompuesto que comparte, muy estrechamente, con otra zona donde la expresión se hace llevando los elementos formales a sus caracteres geométricos más inmediatos.

Para ilustrar la expresión plástica que se produce en la civilización del calvero he seleccionado algunos ejemplos tomados del grupo étnico baulé (figura 11), que ocupa una porción central, y del cual contamos con una muy amplia muestra de su arte. En un primer grupo de figuras en madera encontramos ya una diferencia en el tratamiento de las manos, pues todos los dedos aparecen tallados. Lo mismo ocurre con el trabajo realizado por los tallistas al

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

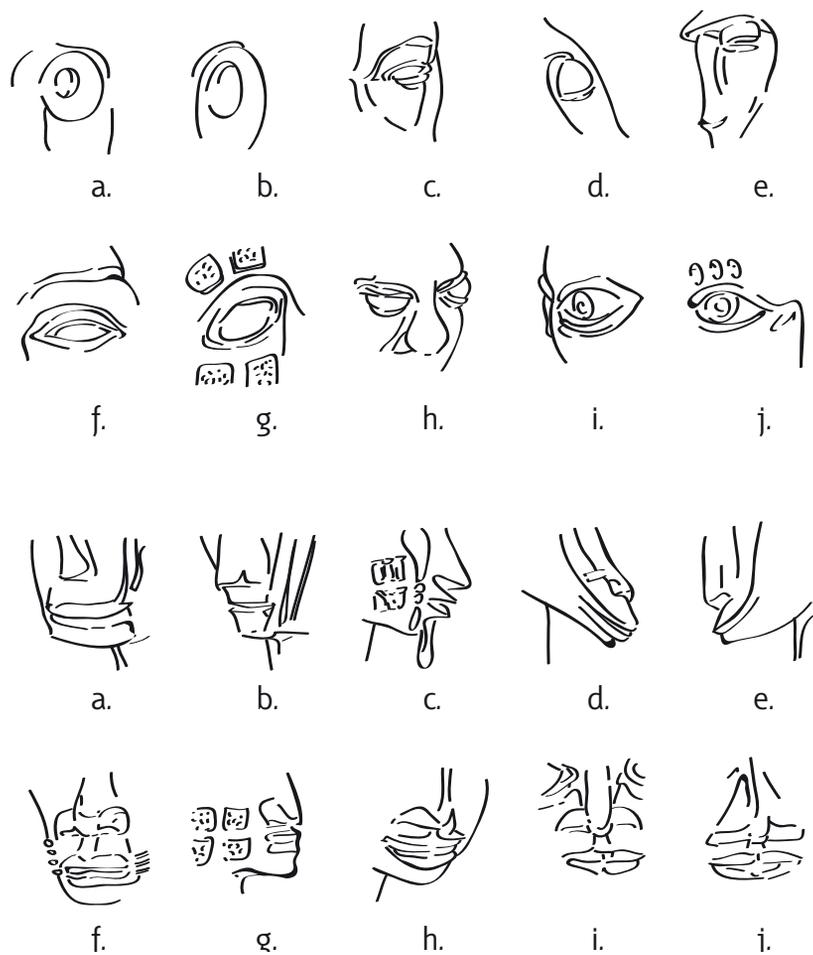


Figura 11. Detalles de rasgos constructivos en tallas de figurillas de los dogón (a), bambará (b), senoufo (c, d, e), baulé (f), yoruba (g, h) y benín (i, j, bronce). Rasgos de los ojos, la nariz y la boca.

hacer los pies. Los brazos y las piernas no son simples cilindros, ni segmentos cónicos insertados para indicar la forma anatómica, sino que se diferencia el plano anterior de las piernas del posterior y se marca la inserción de la pierna y el muslo y la de este con la cadera. El tronco, aún dentro de la forma cilíndrica general, presenta claramente diferenciados el plano de la espalda, con los relieves distintos de los omóplatos y los glúteos, respecto a los detalles del plano anterior. Los ojos aparecen según variados tratamientos consistentes en marcar, mediante repliegues, los párpados y el globo ocular dentro de una cuenca orbital que separa los dos arcos superciliares de la hondonada que deja lugar a la mejilla. La nariz es ahora recta, con las dos fosas nasales muy separadas. En otras figuras aparecen los ojos en dos repliegues circulares. La boca está proyectada hacia afuera, separándose los labios por una hendidura. En las figuras baulé se detallan las formas de peinado acostumbradas en estos grupos.

En el arte baulé se repite el mismo principio de análisis o descomposición de los detalles realísticos, y su recomposición posterior en una figura que resulta de la suma de aquellos que escoge el artista. Lo mismo cabe decir de las máscaras animalísticas usadas en ritos de pasaje, donde los detalles animales se aíslan y se recombinan dentro de una nueva concepción. A esto se une la combinación de los colores, que tienden a detallar partes anatómicas en lugar de imitar a un animal determinado. En algunas máscaras antropomórficas se combinan figuras de aves. Para completar la ilustración he seleccionado algunas figuras

de los grupos étnicos senufo, bobó, bambará y dogón (figuras 11 y 12), con las cuales se ejemplificó el paso de un arte analítico a otras expresiones que van mostrando un estilo más sintético o geometrizado, pero muy conectado con aquel.

Las figuras senufo responden al estilo que se ha venido llamando analítico (realista lo llaman otros). La figura más característica entre los grupos senufo es un tipo de máscara antifaz con caracteres antropomórficos, pero ornada a su alrededor con construcciones circulares y rectangulares a manera de aletas de pescado, conjuntamente con colgantes en forma de barbillas y remates de figuras de aves. Los detalles de la cara están reducidos a formas geométricas. En las figuras humanas, representadas en varias estatuillas en las más diversas posturas, los detalles anatómicos de los brazos y las piernas están resueltos en formas globulares que hacen muy marcadas las coyunturas.

Entre los bobó se encuentran unas máscaras consistentes, fundamentalmente, en un disco bordeado de una tupida corola de fibras de rafia, teñida en rojo oscuro. El portador danzante la sujeta con una mano mediante un mango que tiene el disco en la parte inferior, y él mismo lleva un traje sobrecosido de fibras largas de rafia teñidas del mismo color. Estas máscaras llevan, en su parte superior, como unas tablas o figuras planas, altas, cuadrangulares, rematadas con una figura también plana, a manera de media luna dirigida hacia arriba. La tabla se inserta al disco de la máscara por medio de un rombo del cual sale un colgante de madera que termina en punta. La tabla aparece decorada con rayas, ángulos, líneas

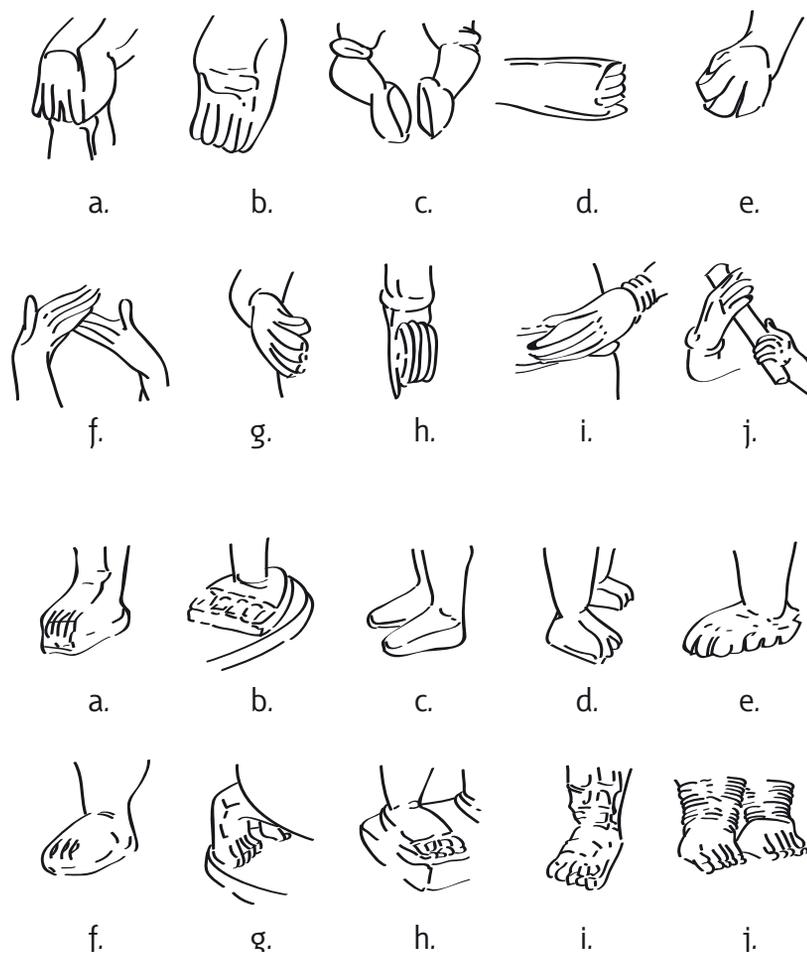


Figura 12. Detalles de rasgos constructivos en tallas de figurillas de los dogón: bambará (a, b), senufo (c, d, e), baulé (f), yoruba (g, h) y benín (i, j. bronzes). Rasgos de las manos y los pies.

que se cruzan, o en formas cuadriculadas o losangeadas a base de diseños pirograbados y blancos. El disco de la cara reproduce, en círculos concéntricos, lo que serían los ojos. La boca construida de madera, sobremon-tada al disco, figura un hocico animalístico y muestra los dientes. La superficie aparece policromada, alternando los colores con blanco. Los bobó utilizan también unas máscaras grandes, tipo yelmo, que repre-sentan detalles animalísticos reducidos a formas geométricas. Los diseños pirogra-bados han sido interpretados de acuerdo con un complicado simbolismo mediante el cual se representan las más variadas circunstancias sociales que se dan en estos grupos.

Ampliamente conocidas son las figuras de antílope que hacen los artistas bambará como remates de cabeza que lleva el dan-zante en ciertas fiestas propiciatorias de la caza. Dentro de las dos grandes variantes de estas tallas, distinguibles por su dispo-sición vertical u horizontal, se encuentra el gran número de ejemplares que son objeto de venta en cualquier mercado tradicional en las poblaciones guineanas, no importa lo distante que se muevan los traficantes de estas mercancías de venta fácil para viaje-ros y turistas. Son figuras de antílope cuyos rasgos no solo se representan en formas altamente sintetizadas, sino libremente recombinadas para recrear la figura del animal, solo o combinado con otros.

Las tallas de las figuras de ancestros, así como las tallas de las puertas y los cerrojos, recurren también a una geome-trización de las formas antropomórficas, pero procediendo ahora a redondear los

volúmenes en lugar de representarlos en planos. En cambio, la conservación de estos sí aparece en las tallas de los dogón, pueblo hoy muy reducido y que habita en pequeñas aldeas en un llano muy entrecortado por pequeños valles y salientes rocosos o en la escarpadura que deja, por el sur, la meseta de Bandiagara, en el recodo del Níger.

En las figuras dogón se aprecia la con-servación de los detalles anatómicos, pero llevados a planos cóncavos o convexos con las correspondientes aristas de inserción, mientras que entre los bombará la figura, muy redondeada, conserva también los detalles anatómicos. Se diferencian en esto de la otra área, donde también se daba el mismo estilo de síntesis de los rasgos a formas geométricas, eludiendo los detalles anatómicos y reduciendo los planos a un solo óvalo convexo, como ocurre entre los kota, o a un casquete semiesférico, como en los luba y songe del lado bantú.

Aunque los dogón y los bombará culti-van algunos cereales y hacen sus graneros convirtiendo el grano en un plusproducto en manos del jefe, están, sin embargo, en menor dependencia respecto a este cultivo, toda vez que alternan con otros, como el cacahuete. La menor proporción del cereal, la disposición del terreno, a muy poca altura sobre el nivel del mar, así como otras condiciones climáticas y la presión que sobre estos grupos ejercieron las grandes jefaturas que se desarrollaron en el sahel, los hicieron depender de los que se desarro-llaban por la costa guineana a expensas de la selva. La presencia islámica en la banda del sahel fue un factor que los llevó a un mayor acercamiento a las formas culturales que

se mantenían aisladas más al sur. El colonialismo impidió una mayor integración. De todos modos las expresiones plásticas se desarrollaron por esta banda guineana hasta donde llegó la influencia de la fundición del bronce, de las máscaras de madera recubiertas por placas de metal o cubiertas de paños bordados en perlas de vidrio y cauris y luego

pegados a la superficie, y una artesanía doméstica ricamente decorada que entroncaba con el arte desarrollado en las civilizaciones urbanas, las cuales, partiendo de las grandes poblaciones que surgieron en el sahel, se extendían en un gran arco hasta el norte de Nigeria y produjeron los grandes centros urbanos de Ifé y Benín.



Los centros urbanos y el arte

Frente a las culturas de granero en la sabana-parque subecuatorial vemos surgir, por el norte del ecuador y en una faja mucho más ancha –ahora entre los paralelos 5 y 18–, las culturas sudánicas de ciudad o urbanas.

Alturas mucho menos pronunciadas que las de la Gran Grieta y llanuras aluviales que no sobrepasan los 400 m sobre el nivel del mar completan un paisaje distinto del de la sabana congoleña, de 1 000 a 1 500 m sobre el nivel del mar. Las alturas del Futa Yalón y la Dorsal Guineana, las mesetas de Atakora, de Bauchi y Adamaua, dejan anchos corredores más que barreras limitantes para el paso del hombre. Como tales fueron también las alturas del Ardrar Mauritánico, del Ardrar de los Iforas, de Ahaggar, de Tibesti y de Darfur-Ennedi, que sirvieron más bien como abrigos para las rutas de las caravanas que surcaban el desierto de norte a sur y que ponían a las civilizaciones sudánicas en contacto con el mundo mediterráneo que circulaba por la costa norte de África.

Por esa misma zona de pequeñas elevaciones circulaban los carros tirados por caballos, introducidos por los hicsos en el primer milenio anterior a nuestra era, y

que iniciaron ya tan tempranamente los intercambios y contactos de esta región que se fue integrando en largas bandas casi horizontales y paralelas a la costa guineana, desde el Atlántico hasta el mar Rojo. Bandas que repiten los regímenes de temperatura y precipitaciones y, por lo tanto, la distribución de la vegetación. En esta área surgieron situaciones económico-sociales bastante homogéneas y suficientemente diferenciadas de las de las otras regiones ya descritas. Es en esta zona sudano-guineana donde aparecen las civilizaciones urbanas o de ciudad, como las llama Maquet. Y digo civilizaciones sudano-guineanas porque este tipo de civilización no se limitó a las fronteras sahelianas, sino a sociedades que surgieron junto a los bordes de la selva, como poblaciones urbanizadas, comerciales, artesanales y orientadas al exterior (Maquet). En ellas los oficios fueron organizados sobre la base de la producción de una mercancía, lo cual creó relaciones de producción que rompían las de los antiguos trabajos por grupos étnicos diferenciados o por familias. El intercambio comercial se verificaba por vías mercantiles bien determinadas, establecidas mucho antes de la aparición de los europeos en la costa atlántica en el siglo xv.

Desde la época del apogeo de las grandes ciudades de la costa norte, y al intensificarse el comercio mediterráneo, los pueblos nigrídeos del Sudán comerciaron con los demás grupos étnicos que, abriendo rutas saharianas, hacían de intermediarios: bereberes, moros, tuaregs, árabes, sin faltar algunos judíos y mercaderes de los Estados mediterráneos, crearon un tráfico que llevaba el oro de las zonas de los cursos superiores del Níger y el Volta, marfil, nueces de kola y esclavos; y recibía a cambio telas, cobre, abalorios y, muy especialmente, sal de las minas del suroeste sahariano.

Sobre la base de un poblamiento negroide asentado hace más de 50 000 años y puesto más tarde en contacto con la población camítica del norte de África, se desarrollaron sociedades agrícolas que quedaron más tarde entre la zona del sahel por el norte y la de la selva guineana por el sur. Aquí la selva densa se fue haciendo más reducida que la ecuatorial y con un reborde de transición que difería de las selvas que remontan los cursos de los ríos de la red palmaria del Congo.

La agricultura desarrollada por las poblaciones paleosudanesas, tanto por las poblaciones de tipo bosquimano como por las de tipo nigrídeo, encontró en estas regiones, acaso antes ya de los contactos con las poblaciones camíticas, una mayor variedad botánica que permitió el cultivo y ennoblecimiento de ciertas plantas nativas, ayudado por instrumentos de hierro. La pesca y la ganadería fueron actividades productivas alternantes y especializadas en ciertos grupos étnicos, pero en muchos lugares constituyeron rápidamente la actividad diferenciada de una fracción del

grupo, y a partir de esta diferenciación en el trabajo se crearon nuevas relaciones de producción. Algunos grupos ganaderos, que desde sus contactos islámicos habían desarrollado un nomadismo depredatorio sobre las poblaciones asentadas, de agricultores y pescadores, obligaron a estos a crear formas defensivas de organización social, de protección y resguardo de las comunidades, de atención a la defensa y al contrataque, lo que implicaba todo un sistema de consideraciones racionales ante las posibles acciones de los grupos foráneos.

Cuando los árabes se pusieron en contacto con las sociedades que ya florecían en el sahel, resultado del asentamiento agrícola de los primitivos bafur por el occidente y de desprendimientos de grupos nilóticos por el oriente, establecieron sus mercados y ampliaron las formas de coexistencia funcional que eran practicadas ya entre las poblaciones africanas. Para ello se ubicaron en barrios aislados, a partir de los cuales llevaban a cabo sus actividades comerciales, e introdujeron nuevas técnicas de cultivo y aprovechamiento de las aguas, sistemas de conducción de estas, así como formas de vida que influían en los Estados africanos. La presencia del mercado, las vías de acceso que se formaban y la ubicación de otras dependencias para el control y la defensa dieron lugar a formas precisas de distribución de la superficie, en las que entraban en consideración la topografía y las necesidades mercantiles.

Esta superestructura urbana hay que situarla en su interdependencia con los centros de producción rural y el desarrollo

alcanzado por estos, no solamente como centros especializados de producción agraria, sostenidos por viejas tradiciones de especializaciones étnicas, sino por las peculiares relaciones de producción que entonces se establecieron con los centros urbanos, situados a veces a grandes distancias. Las relaciones sociales establecidas entre los dos medios de vida, el rural y el urbano, condujeron a la organización de un complejo sistema de control que constituía la base administrativa de los Estados, llamados por eso «Estados burocráticos».¹ En estos el poder se distribuía entre un conjunto de funcionarios que dependían directamente de una jefatura centralizada, y era, este jefe máximo, quien podía trasladarlos, promoverlos, degradarlos o destituirlos con solo un gesto o una palabra salida de su boca divina. Un número exiguo de funcionarios y jefes de distritos completaba la red de controladores del Estado. La función de estos era la de mantener los tributos de acuerdo con las necesidades del poder central, suministrando productos de consumo, fuerza de trabajo y esposas, y los productos de exportación: marfil, pieles, miel de abejas, nuez de kola, sal, oro, cobre, marfil, maderas de construcción y productos tintóreos. Estas comunidades rurales constituían polos secundarios respecto a los polos principales que representaban los centros urbanos. Dentro de las relaciones mutuas creadas de esta manera, los centros rurales desarrollaron aspectos culturales muy precisos frente a la cultura centralizada en las jefaturas, que se ubicaban en

las ciudades. Al centro urbano del mercado se unía el de las instalaciones palaciegas. Hubo que establecer una red de vías de acceso que contemplara las complejas relaciones sociales emergentes. Resultaron de aquí disposiciones urbanísticas radiales, reticulares o transversales sobre un eje longitudinal.

El movimiento de comerciantes, los puntos de entrada y salida a las poblaciones, la ubicación de los mercados y de los talleres, el almacenamiento de los productos terminados, el alojamiento de los operarios, la división de las tareas entre estos, las actividades de control administrativo y organización de la producción, además de los bastimentos y la producción agraria, condujeron a la creación de la base material para la superestructura urbanística, y surgieron formas constructivas arquitecturales típicas y relaciones de producción que se diferenciaban de las de las otras zonas culturales ya descritas. La demanda de objetos elaborados desarrolló un artesanado especializado, capaz de dominar las técnicas de la fundición en chapa por medio de la cera perdida o del filamento de metal, la talabartería, la taracea y la talla en marfil, además de la talla en madera y el revestimiento en placas repujadas de metal, junto con los casos más aislados y anteriores de trabajos en piedra y arcilla cocida.

Al establecer las relaciones de producción sobre una base económica más compleja y extendida a intercambios más lejanos, se facilitaba la asimilación de elementos culturales ajenos, a la vez que se estimulaba un desarrollo cuyo ejemplo más conspicuo, para las civilizaciones urbanas, se alcanza en

¹ Cfr. Roland Oliver y John Fage: *A short history of Africa*, p. 45.

la región de los yoruba, que del siglo XIII al XV vio florecer sucesivamente las ciudades de Ifé y Benín. En estos dos grandes centros urbanos culminaba, frente a la mano estranguladora del colonialismo, el desarrollo cultural iniciado ya antes del año 2000 a.n.e. un poco más al norte, al respaldo del macizo montañoso de Jos, en la meseta de Bauchi. Allí, en la localidad de Nok, se descubrieron, hace treinta y dos años,² los restos de una cultura puramente africana, desarrollada en el seno de una población négrida, que no debió recibir en su comienzo influencia exterior alguna. En los momentos en que florecía la cultura nok, otro centro cultural africano alcanzaba también una expresión cultural característica en Kenya, centro cuya trayectoria puede hoy seguirse desde 10 000 años antes. En Kenya, hacia el 1000 a.n.e. se rebasaba el Neolítico, el hierro y el cobre coincidían con el desarrollo de la cerámica, aparecida en el lugar más de 4 000 años antes. Lo temprano de la cultura de Nok explicaría el notable desarrollo de las terracotas y los bronce de Ifé —el máspreciado sitio arqueológico y artístico de África—, antecesores de los bronce de Benín.

Restos de toberas, de escoria de hierro y de hornos se han descubierto en varias excavaciones, juntamente con figurillas de tierra cocida. Es posible que esto coincidiera con la metalurgia aparecida hacia el primer milenio a.n.e. en la región sudanesa, al sur del paralelo 13, donde el mineral de hierro laterítico abunda y no requiere altas temperaturas de fusión, al menos para arribar

a un hierro impuro, mezclado con carbón vegetal que los herreros obtenían según los más antiguos métodos autóctonos.

Los autores árabes ignoraron prácticamente las poblaciones négridas que vivieron entre Nigeria y el Atlántico. Los portugueses, a finales del siglo XV (1484), estuvieron en contacto con Benín, al este del curso inferior del Níger, y descubrieron un reino organizado, en el que la fundición del bronce a la cera perdida era muy apreciado. Benín había sido fundado, probablemente hacia mediados del siglo XII, por el príncipe Eweka, llegado de Ifé, capital religiosa de los yoruba. En la primera mitad del siglo XIII el rey Obvola hizo ir desde Ifé un maestro fundidor para enseñar el arte del bronce. A fines del siglo XIV el rey Evare fue el gran introductor en su corte de escultores en madera y marfil.

El pueblo yoruba parece que fue fundado en el siglo XI por el jefe Odudúa, padre de siete reyes del país yoruba. Oyó (antiguo Oyó o Katunga, al oeste de Yebba o Djebba) era la capital política, gobernada por el Alafin, dueño de la casa. El Oní, jefe religioso, estaba en Ifé, llevaba la espada sagrada y coronaba a los Alafin. Fue en el siglo XIX cuando los europeos tuvieron noticia de Ifé y comenzaron a conocer sus tradiciones orales. Por los descubrimientos arqueológicos recientes se tiene bien establecido que el apogeo artístico yoruba data del siglo XIII al XIV. En la misma época (del siglo XIII al XIV), el reino nupe se instaló entre el Níger y Kaduna, al sur de los Estados hausa, y conoció un notable desarrollo artesanal basado en una organización cooperativa comparable con la de la Europa medieval. Los nupe no

² Tómese en cuenta que Argeliers publicó este texto en 1980. N. del E.

formaron un reino conquistador, sino un punto de relación entre los hausa –donde el Islam se desarrolló muy lentamente– y el país yoruba, que permaneció impermeable al Islam hasta el siglo XIX.

La jefatura de Oyó centralizó por mucho tiempo la organización estadual que alcanzaba el pueblo yoruba, y desde aquella ciudad, primero situada hacia el borde septentrional del área yoruba y luego trasladada más al sur, se dirigieron muchas de las campañas de expansión hacia el oeste y hacia el sureste. Los yoruba establecieron su predominio desde el fondo de las tierras que formaban el golfo de Guinea. Esta jefatura compartió la posición hegemónica con las que se habían desarrollado más al oeste, las de Abomey y de Achanti. Las tres alcanzaron un gran poder militar en el curso del siglo XVIII; y a partir de este momento alternaron de acuerdo con los rejugos ejercidos por los colonialistas. Desde los comienzos del siglo XIX, la jefatura Oyó, la más antigua y más extensa de las tres, mostró signos de debilitamiento. Hacia 1820, la parte norte, que encerraba la capital, el antiguo Oyó, fue invadida por los peul que fundaron allí el emirato de Ilofin. El Alafin, jefe militar y político residente en el Oyó antiguo, al ser invadido por los peul, trasladó la capital a unos cien kilómetros al sur, mientras que el Oní, jefe religioso, permaneció en Ifé. Pero las aldeas yoruba libraban entre sí luchas incesantes y alimentaron abundantemente los mercados de esclavos de Lagos y Badagri. A partir de 1840, la historia del Estado de Oyó no fue más que la lenta penetración religiosa y comercial,

más que política, de los ingleses en el país yoruba, hasta el establecimiento del protectorado británico en 1888.

Como el Estado de Oyó, la confederación achanti no llegó a la costa hasta comienzos del siglo XIX. En 1807, el Ashantahene Osei Bonsou (1800-1824), comprendiendo la necesidad absoluta de asegurarse una salida marítima, atacó victoriosamente el fuerte inglés de Anamabu. Esta primera presión de los achanti al atacar el fuerte Anamabu fue seguida de muchas otras, pero chocó con los intereses británicos de reemplazar la trata por un comercio legal, que implicaba una vigilancia militar permanente de las costas. Sin embargo, lejos de desintegrarse como el Estado de Oyó, el de achanti permaneció irreductible hasta la toma de Kumasi en 1874 por un poderoso ejército inglés. Desmantelada por los ingleses, la confederación achanti se convirtió en colonia británica en 1901 y se puso bajo la autoridad del gobernador inglés de la Costa de Oro, transformada ella misma en «colonia» en 1874.

La jefatura de Abomey es, de los tres Estados de la Costa de los Esclavos, la que conservó por más tiempo su independencia, gracias en parte a la obra de reorganización llevada a cabo por el rey Ghézo, que reinó de 1818 a 1848. Se liberó del tributo que debía pagar el rey de Oyó y llevó a cabo numerosas campañas victoriosas gracias a un ejército bien entrenado y célebre por su cuerpo de amazonas; reformó la administración y la fiscalía, pero, sobre todo, comprendiendo que el tráfico de esclavos estaba condenado a morir, abrió su país a nuevas fuentes de

riqueza, desarrollando la siembra de la palmera aceitera e introduciendo numerosos nuevos cultivos. Antes del predominio de Oyó, Abomey y Achanti, habían hecho su aparición las ciudades del occidente sudánico: Ghana, el país del oro, con su capital Kumbi de 30 000 habitantes en el siglo XI; Tumbuctú, que reunió a notables eruditos islámicos y judíos y fue el centro caravanero más importante del occidente; Dyené, que fue un centro comercial de distribución; Gao, que alcanzaba los 50 000 habitantes al final del siglo XVI; y los Estados chadianos de Kanem y Bornú, que constituían los focos de mayor movimiento comercial al oriente de la región. La peculiar estructura socioeconómica de los Estados sudánicos y las contradicciones que operaban en estos al surgir, sobre la base de la disolución de ciertos rasgos de la comunidad primitiva, la apropiación del excedente de producción por el jefe, la aparición y expansión de relaciones comerciales, la fuerza de trabajo dependiente de la producción familiar-tribal y esclava, y el usufructo distributivo de la tierra –cuya función germinativa, más que el terreno, es propiedad del jefe– produjeron un tipo de institución social intermedia entre las clases dominadas y el aparato administrativo estatal y los sectores comerciales. Esta fue la llamada «sociedad secreta», aunque el término no sea del todo el más apropiado.

Las sociedades secretas eran organizaciones paraestatales que desempeñaban funciones complementarias en las relaciones sociales creadas en estas civilizaciones; de aquí que realizaran actividades distintas

y que sus radios de acción estuvieran concentrados en grupos o sectores de la población o en los integrantes de una aldea.

Las distintas organizaciones paraestatales debían vigilar la conservación de ciertos ritos comunales, fundamentalmente aquellos que determinaban cambios de las personas –ritos de pasaje–, labores de interés económico –pesca, caza, cosecha o recolección–, ciertos trabajos públicos de mantenimiento, la punición de delitos, la vigilancia administrativa y otros. Estas organizaciones se amparaban en poderes mágico-religiosos que las consagraban, y recurrieron a vestimentas especiales de distinción para cuando aparecían en público, disponiendo de máscaras que simbolizaban las funciones que dentro de cada sociedad desempeñaban sus integrantes, quienes así ocultaban su identidad y hasta transfiguraban su personalidad. El mayor desarrollo de las máscaras tuvo lugar precisamente, cuando fueron atributos simbólicos en estas organizaciones llamadas secretas. Mientras la talla de figurines (fueran retratos, representaciones de ancestros u objetos de uso) tendía a hacerse por grupos de tallistas que daban lugar a talleres y a la fabricación por encargo, la confección de las máscaras se hacía más individual, casi siempre por la misma persona que iba a usarlas, y tras ritos consagratorios como para asegurar las funciones que debía desempeñar después. Sin embargo, en algunos grupos del Sudán occidental las máscaras se desechan o se entierran, mientras que en otros grupos las máscaras son objetos de culto y se conservan en sitios especiales.

Son todos estos factores, funcionales y constructivos, los que hacen que las máscaras adquieran un complejo simbolismo, resultado de un cúmulo de elementos a significar; síntesis en una construcción que ofrece un límite práctico y formal. Por eso la máscara se completa también con la vestimenta, para dar unidad de carácter a la persona que la lleva. Y no solamente se inserta la máscara en un vestuario, sino que exige una acción: gestos y danzas, con acompañamiento de cantos e instrumentos. Todo ello dentro de lo representacional, que constituye una parte esencial en la expresión y comunicación de estas organizaciones paraestatales.

La industria manual se completaba con los textiles, la teñiduría, el bordado y las múltiples variedades de estampado. En la manufactura cabía distinguir los productos de exportación de los objetos de uso diario y los suntuarios simbólicos para las altas jerarquías. Este desarrollo manufacturado requería importar productos básicos, extendiendo el comercio y concentrándolo en mercados que se iban especializando, lo que constituía la base económica sobre la cual surgían las ciudades.

La plástica africana ha desarrollado en las máscaras su expresión más difundida. Por ser síntesis de elementos simbólicos muy variados se convierten en expresiones de la voluntad creadora del africano; son las manifestaciones que más han impresionado a los pueblos europeos desde que comenzó a divulgarse el arte africano en los museos y mercados del Viejo Mundo a través de las miles de piezas sustraídas y saqueadas del patrimonio cultural de África.

Para ilustrar el desarrollo artístico que se logra en esta área tan peculiar en el devenir económico y social de África me referiré primero a la talla en madera, de la cual vamos a tomar, por la circunstancia de disponer de más ejemplos, las máscaras epa y gueleddé. Estas corresponden a dos corporaciones del tipo general de organizaciones paraestatales ya mencionadas. La primera es una máscara yelmo, pues su base cubre toda la cabeza del portador, que sostiene la máscara sobre los hombros. Encima de este casquete aparece una plataforma sobremontada de figuras. El trabajo se realiza tallando en una misma pieza el yelmo, el plato y un tronco central, el cual ha de representar un tema, circunstancia o pasaje mítico. Otras figuras, talladas igualmente en madera, se le van adicionando alrededor por medio de espigas y resinas, desde la plataforma misma del yelmo. Este contrasta por la simplicidad de su talla, pues representa solamente los ojos y algún otro detalle facial. Los ojos, de forma almendrada, con dos rebordes, tienen el globo ocular horadado para indicar las pupilas. Algunas máscaras epa tienen dos o más plataformas sobremontadas de figuras.

Las máscaras gueleddé son pequeñas, de tipo tablero, y se llevan inclinadas sobre la frente. Un reborde en la base permite ajustar paños que cubren el rostro del portador, a través de los cuales puede ver, y se atan en la nuca. El usuario lleva un atuendo que lo cubre totalmente a base de capas o mantos de telas diversas. Estas máscaras representan, en forma muy sintética, bien personajes que entran o han entrado en alguna relación con la corporación, o

bien situaciones o instancias míticas; para esto recurren a la talla de algunos detalles que sobremontan la máscara. Los rasgos faciales se repiten mucho, y presentan una cara alargada, de labios salientes con rebordes muy marcados, incluso verticalmente en el centro. La cara termina a veces con barbillas o perillas talladas por debajo del labio inferior. En la nariz, sin definir su inserción, se destacan las fosas nasales, señaladas semicircularmente y abiertas. Los ojos almendrados, dentro de dos rebordes y con el párpado superior muy ancho, llevan las pupilas horadadas. Las orejas muestran gran variedad de formas y están insertadas a la altura del ojo, aunque, como en toda esta zona, muy hacia atrás. En las caras se presentan variadas escarificaciones. Las máscaras gueleddé se policroman con tintes al agua, en colores muy contrastantes y en algunas zonas de expansión yoruba llegan a estar ricamente talladas, hasta con dos caras una al lado de otra, u opuestas.

La talla en madera se extiende a la fabricación de múltiples figuras que sirven de atributo a las deidades, como son cabezas de distintos animales y figurillas alusivas a pasajes teogónicos o a circunstancias personales, cuya talla encarga el creyente para colocar junto a una deidad. O bien son representación de deidades. En este caso están también los adminículos que portan los posesos del orisha Changó, en forma de un mango que sostiene figurillas femeninas, en diversas posiciones, sobre cuyas cabezas aparece como remate el hacha doble. Para guardar los objetos de adivinación se suelen tallar unas copas, con sus tapas, dentro de complejas figuras

alusivas al historial del oficiante, también policromadas; o bien se tallan las propias copas de adivinación, que entre otros grupos se usan para leer en las huellas que en sus interiores, enharinados con algún polvo mágico, dejan ratones que se tienen un rato en el interior, tras los correspondientes ritos invocatorios. Los jefes se hacen acompañar por un cuerpo de guardias que llevan insignias, espadas y lanzas, con ricas tallas en madera o sobrecubiertas de láminas de oro repujadas, siempre con motivos alusivos a sus personas. Por último, utensilios del menaje, puertas, postes para viviendas y asientos repiten los mismos detalles estilísticos.

Además de las tallas en madera están los objetos rebordados en perlas de vidrio de los más diversos colores. En la región yoruba son características las grandes coronas que sobre un gorro, que se ajusta a la cabeza del portador, elevan toda una construcción de figurillas humanas y animalísticas hechas de tela rellena de hilaza o algodón, y todas ellas bordadas y combinadas en un solo cuerpo vertical. Las perlas de vidrio alternan con canutillos de vidrio o de coral, así como cauris. El sobrebordado con hilos metálicos o con cordoncillos de seda y algodón aparece entre los grupos septentrionales y responde a diseños de evidente ascendencia islámica. En otras ocasiones, tanto con cordoncillos como con perlas de vidrio, se hace para resaltar los dibujos de las telas estampadas. Así se confeccionan las amplias vestiduras y los gorros que llevan los «hombres más importantes». La decoración por medio de perlas de vidrio está muy extendida por las poblaciones del sureste de la actual Repú-

blica de Nigeria, donde se hacen asientos de simbolismo ritual para los jefes. Los mangos que sostienen crines y rabos de animales, y abanicos, se decoran con sartas de perlas de vidrio, canutillos y cauris.

Otra expresión plástica entre los yoruba la constituyen el labrado de las jícaras o güiras con que hacen grandes recipientes, y de sus tapas. Modernamente se labran figurillas de ornamentación al gusto del turista. Estas jícaras se pulimentaban y se les teñía la superficie; después, con cuchillas, se levantaban los fondos dejando en silueta la representación de figuras que aludían al poseedor, a sucesos acaecidos o a sus genealogías, y se cubría así toda ella.

Los textiles y el vestuario alcanzaron un desarrollo plástico considerable en zonas de cultura urbana, y asimilaron muchos elementos de la vestimenta islámica y de usos introducidos por los colonialistas europeos. El telar horizontal, más desarrollado y expandido, ha permitido la más variada confección de tiras o bandas, que luego se empatan longitudinalmente para hacer el paño. De estos el más característico es el paño llamado kenté, entre los achanti. Entre estos se conoció el estampado llamado denkyra, a base de sellos de estampación hechos de cáscaras de güira, con diferentes figuras, que se recombinan para formar el diseño o motivo fundamental. Los sellos se mojan en un tinte vegetal y se imprimen en una tela blanca que se extiende sobre una almohadilla.

Los fon de Abomey, y otros grupos cercanos, recurren al paño sobrestampado en telas multicolores, a manera de *appliquée*. Con esta técnica se trabajan

grandes paños destinados a vestimentas, o bien a manera de tapices. En estos casos el diseño reproduce historias y pasajes, de alguna manera anecdóticos, referentes a la trayectoria genealógica de sus poseedores: jefes y grandes personajes. Para este trabajo se prefieren telas negras o azules oscuras, sobre las cuales el artista, un hombre, va fijando, doblando hacia adentro el borde y cosiendo la tela con la cual fija la figura. Los mismos diseños se insertan en diversos cobertores, mantas, gorros, sombrillas, etcétera. No se hace un diseño previo, ni los *appliqués* se sacan por moldes, sino que todo, composición, elementos y realización, se da en un solo y complejo acto creacional.

Entre los yoruba, principalmente, es costumbre el estampado en azul índigo, a base de diversas técnicas que comprenden el anudado, el alforzado y la estampación al almidón, sin excluir la técnica del batik, muy empleada por todos los pueblos guineanos y que consiste en la extensión de una capa de cera sobre el paño, para quebrarla después al azar y sumergirla en el tinte, que puede ser índigo o el pardo obtenido del tanino de la kola u otro vegetal. Luego se retira la cera por medio de calor. A esto se añaden los tejidos de importación, desde el más burdo paño de algodón elaborado en Europa con algodón de Etiopía o Somalia, las cretonas fuera de venta en los mercados capitalistas y los paños de *granité* estampados en cuadros para cortar servilletas y fuera de la moda occidental, hasta el tejido para vender en las neocolonias, con los retratos de jefes de Estado o alguna de las piezas de tela que se llevaron para la última visita de la Reina de Inglaterra, con la estampa en múltiples

recuadros de la efigie juvenil y sonriente de Su Majestad Británica, orlados con el lema de la Corona.

La talla en marfil ha desaparecido por ausencia de este material. Antiguamente se hacían figurillas para usar como amuletos y brazaletes; y pequeñas figuras de animales, especialmente leopardos, a las cuales se les labraba la superficie en forma de círculos para representar las manchas de la piel del animal. También se hicieron grandes figuras de estos animales, cubriendo, con varias piezas talladas de marfil, una forma central hecha de madera. En mucha menor escala aparecen objetos tallados en piedra dura.

El hierro se utilizó a partir de la planchuela fundida de este metal, y extendida y aplanada mediante percusión y calor, recortada luego con cortahierros, doblada por percusión y remachada o unida con alambres. Muchos atributos en variadas formas acampanadas, como corolas, aparecen entre los abomey, quienes representan a la deidad Gu, dueña del hierro y de la fragua, en una figura antropomórfica hecha con planchas de hierro. Otros muchos atributos de diversas deidades se hacen de hierro, repitiendo la misma técnica, así como también varios instrumentos musicales.

En cambio, la fundición del bronce alcanzó, precisamente en la ciudad yoruba de Ifé, y luego en la ciudad de Benín, la expresión más desarrollada de la plástica tradicional africana, desde donde influyó y creó múltiples variantes de la fundición del bronce en otros núcleos poblacionales de esta región. Los bronces de Ifé (aunque propiamente, más que de bronce, se trataría de latón) par-

ten de un estilo de modelado coincidente con muchas terracotas. Sus antecedentes se han señalado en las terracotas encontradas en Nok. En estas los detalles tomados de la figura humana se dan un tanto sintetizados, pronunciando algunos rasgos, y en esto, así como en las proporciones generales, difieren de las de Ifé, en las que se percibe la búsqueda de los modelos anatómicos, cual si fueran retratos, dentro de un tamaño algo menor.

Las cabezas de bronce presentan una gran variedad de caracteres faciales, recogidos en detalles muy sutiles que permiten apreciar diferentes expresiones en los rostros, y hasta llegan a incluir la representación de algunas deformaciones anatómicas. Algunas de estas cabezas muestran coronas; otras presentan agujeros en la cabeza, así como en la barba, como si se les hubiera insertado fibras a imitación de pelo. Otras tienen una gran abertura en la cabeza para colocar un colmillo de elefante, en el cual se tallaban en fajas horizontales pasajes y situaciones de la vida de la persona representada. Se insertaban en un poste, el cual se cubría con paños a manera de vestimenta. La superficie de la figura se presenta bien lisa, o se señalan las escarificaciones que acostumbraban hacer algunas personas, de manera que quedaba toda la cara marcada por finas rayas verticales.

La fundición del metal se hacía por la técnica de la cera perdida, grandemente desarrollada entre los yoruba, y su influencia se dejó sentir hasta en los pueblos del sur del Futa Yalón, presentando notables variantes y combinándose con la técnica del filamento de metal y el perlado, hasta

influirse mutuamente. Para proceder a fundir estas figuras se partía de un módulo general que se aproximaba, de bulto, a la figura. Sobre este se colocaba la capa de cera, que era modelada, y del grosor que se quisiera dar a la fundición. Terminado el modelado, se recubría la cera con una capa de barro muy amasado, mezclado con polvo muy fino de alguna arenisca y barro ya muy cocido, de modo que resultara muy compacto y refractario al calor. Pequeños clavos sujetaban al módulo central esta capa externa, o bien eran los mismos que luego dejarían los orificios para insertar las fibras. En la parte posterior de la cabeza se incluía una copilla con diversos tubos o cánulas; unos gruesos, por donde se vertería luego el metal fundido, y otros finos, que dejarían escapar el aire. En otros casos estos tubos iban hacia abajo, para verter el metal volteando todo el módulo de fundición. Sobre el barro refractario colocado encima de la cera se terminaba el módulo de fundición haciendo un bloque con barro, bien en un gran bulbo o en forma cúbica. Todo ello se sometía al calor. Se mantenía el barro a gran temperatura, para evitar así que se rajara al verter el metal fundido, que hacía desaparecer la cera –de aquí el nombre que recibió más tarde esta técnica de «cera perdida»– y ocupaba el espacio libre dejado por esta. Sobre la copilla o sobre la parte inferior de la figura, que al voltearse quedaba hacia arriba, se vertía el metal con todo cuidado, para evitar las burbujas de aire, ladeando el módulo de fundición de manera que el metal llegara primero al rostro o al área de detalles más complicados. Después de frío el metal, se procedía a quebrar el barro y

dejar libre la figura, que se pulía con abrasivos al uso.

Los bronce de Benín repitieron la misma técnica de la cera perdida. Dentro de la expresión plástica de este pueblo se encuentra gran cantidad de placas con que se decoraba el palacio del Oba. Las placas representan, bien en bajorrelieve o en altorrelieve, escenas y pasajes de la vida de varias genealogías de mandatarios, así como acciones con las que estuvieron relacionados, o símbolos animalísticos que debieron tener algún significado circunstancial. Además de las placas aparecen también cabezas, que alcanzan mayor variedad que las de Ifé. Las cabezas más antiguas de Benín son de líneas muy simples, algunas de pequeño tamaño, de rasgos muy sintetizados y modelado muy liso, con pocos detalles, hasta alcanzar más tarde grandes cabezas destinadas, en muchos casos, a ser portadas como yelmos por danzantes. Estas grandes cabezas se hicieron con una técnica menos cuidada que las de Ifé; en cambio, incorporaron la representación de los detalles fantásticos que se adicionaban a los rostros: ranas y pequeñas serpientes en las mejillas, lagartos saliendo de los ojos o de las fosas nasales para penetrar por la boca o serpentear por el rostro, aves sobre la cabeza y otros detalles ornamentales. En muchas de estas grandes cabezas se encuentran pequeños orificios por todo el borde inferior de la parte del cuello, donde se le insertaban cadenas de hierro a manera de colgantes. Mientras los detalles en el modelado de las cabezas de Ifé reproducían los anatómicos, en las de Benín los detalles se representan en planos muy definidos, bien por sus

intersecciones, que se hacen casi ranuras, bien por las aristas que dejan. Los ojos son de forma avellanada, con dos grandes bordes y el globo ocular muy pronunciado, así como las fosas nasales, dentro de semi-círculos muy abiertos. Cuando aparecen escarificaciones, estas se representan en trazos muy geometrizados. Los artistas

de Benín no solo hicieron estas placas y cabezas, sino una multitud de estatuillas representando personas, posiblemente grandes jefes; unas veces sobre pequeños pedestales, otras con los pies libres, para sostenerse sobre ellos. Otras figuras son de gallos y leopardos, sobre pedestales o sin ellos.



Arte y conciencia social

Podemos ahora retornar al hombre africano, aquel que habíamos situado en el propio continente, donde dio el salto que va de los prehomínidos hasta la especie *Homo sapiens*, construyendo sus guijarros-herramientas (*pebble-tools*). Para encontrar esa herramienta tuvo que escudriñar a su alrededor, probar, seleccionar y decidir. Tuvo que observar y diferenciar tales y cuales piedras, incluso de lo que no eran piedras. Antes debió utilizar el palo o garrote, y tuvo que mirar al árbol, observar las ramas, distinguir aquellas que la experiencia anterior le indicaba como más apropiadas a su objeto. La utilización de tales herramientas de trabajo llevó al africano a agudizar la observación, y a optar por unas piedras y no por otras. Aquel hombre desarrolló su mano y su cerebro, adquirió formas peculiares de vida gobernadas racionalmente por la acción de los órganos nerviosos superiores, y adoptó decisiones ante la necesidad de sobrevivir en sus relaciones con el medio, incluyendo en este a los demás hombres; es decir, desarrolló el pensamiento.

Discriminar y optar, y las relaciones con el medio, ocuparon cada vez lugares más importantes en la dirección de la acción, y su repetición originó la acumulación de

experiencias, la memoria. A partir de la interrelación en que entraba con el medio, el hombre ordenaba los productos y los memorizaba en forma de conocimientos para servirse de ellos. La acción física (muscular), y la de los órganos nerviosos superiores (el pensar), íntima interdependencia entre sí y con las condiciones objetivas que imponía el medio. El pensamiento se desarrolló en el hombre africano siguiendo leyes objetivas, que permitieron que escalara sucesivos estadios culturales. Nunca fue un tipo especial de pensamiento, sino reflejo de las condiciones de la realidad objetiva en que estaba insertado. Reflejo que fue imperfecto, incompleto e insuficiente, pero nunca diferente de otras formas de pensar. Es la imperfección de este pensar, ante el desarrollo de las demás circunstancias objetivas, lo que llevó al africano a asociar, al pensar, los productos de sus emociones y ansiedades, a la búsqueda de la fantasía y al reflejo tergiversado de la realidad objetiva, que se le avenía cada vez más voluminosa e incontrolable.

El hombre africano no era una criatura diferente de las demás que se desarrollaban en Eurasia; solo tenía peculiaridades en el ritmo de las etapas, sus diferentes

duraciones, aceleraciones y retardos en comparación con lo que ocurría en otros sitios, diferentes aun dentro del mismo continente africano. Esto desarrolló en el hombre africano un equipo sensomotor que, desde su fase fisiológica, reflejó la realidad circundante como contemplación activa. La actividad de observación y optativa (discriminadora) redujo los conjuntos ecológicos en que se situaba el africano a universos precisos; de aquí formas concretas de pensar, pero aún primarias, simples, globales.

La fase de contemplación activa –percepción, discriminación, opción (como primer sistema de señales– implicó el inicio del segundo sistema de señales, que llevó a traducir los hechos que se daban en cada universo concreto en símbolos gestuales y fonológicos, los cuales, sin perder originalmente la base sensoriomotriz, condujeron al inicio de formas de pensamiento abstracto y al desarrollo de la comunicación. El pensamiento creó, en tales circunstancias, las formas de la conciencia, en las que las categorías de valor y finalidad acabaron por entrar en el complejo de relaciones dialécticas que hicieron alcanzar al hombre africano las etapas del *Homo sapiens* o ser psicosocial.

Las contradicciones entre el desarrollo de la fase sensorial y el desarrollo social del hombre (trabajo, producción, relaciones de producción, relaciones sociales, vida afectiva) hicieron generar falsas imágenes en el segundo sistema de señales. Las limitaciones en el campo sensorial, la deficiente información que generaba el primer sistema de señales, lo limitado del conjunto ecológico en que vivía el hombre, hicieron

que este sintiera el peso de la posición que enfrentaba en la naturaleza, lo que preparó su conciencia para organizar reflejos falsos de la realidad, es decir, llevó a la aparición, en un momento dado de su desarrollo, de las formas iniciales de la conciencia social tergiversada que se ha llamado «religión». La aparición de las formas iniciales de creencias es, pues, resultado de un determinado estadio de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción consecuentes; no es, por tanto, resultado de un tipo particular de pensamiento ni de una estructura mental *sui generis* que, con leyes particulares, sean consustanciales al desarrollo de la especie *Homo*. De aquí que la conciencia social religiosa encontrara sus causas en hechos sociales y en hechos gnoseológicos, los cuales guiaron todo el desarrollo posterior de la religión al llegar a la etapa social de clases antagónicas.

En el hombre africano se dio la etapa animatista, durante la cual este debió interpretar la naturaleza –y a él mismo como parte de ella– como conjunto de hechos o conglomerado de sucesos que debía asociar de algún modo, y el más inmediato fue catalogarlos como seres vivos actuantes, tal como era él. Pensamiento, trabajo, voluntad, acción, idea, movimiento, constituyeron las bases gnoseológicas y sociales que originaron esta categoría concienzal llamada «animatismo», la cual no constituye aún una forma de pensamiento religioso por cuanto no hay un desdoblamiento del mundo que obre como fuente causal tergiversada; esto es, la existencia de un mundo extraterrenal y otro terrenal, que entren en oposición y que aquel sea

primero receptor de cosas perecederas y luego su determinante.

La realidad circundante se le ofreció al africano a partir del modelo que él mismo constituía frente al resto de la naturaleza, y trasladó al mundo circundante lo que él era: una existencia en oposición a una no existencia (todavía no identificada como desdoblamiento de cuerpo y alma, sino como posibilidad de acción *vs.* imposibilidad de acción). La acción, el trabajo, era identificada a partir de la relación *hago-tengo éxito*, no como *hago-tengo fracaso*. Todas las cosas se presentaban como criaturas posibles de acción: tal fue la esencia del animatismo, en cuya formación como acción tuvieron que ver la conciencia del hombre y la presencia de las formas vivas que lo rodeaban. El animatismo una forma primaria de racionalización.

Muchas formas de vida, reveladas hoy por la arqueología, corresponden o documentan esta etapa animatista en el hombre africano. Los mismos enterramientos, sus variadas maneras de estar dispuestos y los objetos que los acompañan no tienen que implicar necesariamente, en una interpretación actual, que se diera ya el desdoblamiento de una vida extraterrenal, como tampoco el rodear al muerto de los objetos que va a necesitar en la otra vida, pues estos resultan limitadamente parciales, y más aún si los comparamos con los requeridos en este mundo, y que se supondrían necesarios en el más allá. En este sentido pudieran del mismo modo corresponder a otros tantos objetos (junto al difunto) que han dejado de actuar, que intencionalmente se añaden, como grupo, para corroborar o

comunicar que unos objetos hacen (trabajan), incluyendo los hombres, y que otros objetos no hacen (no trabajan). Todos se ponen juntos, y se cava un espacio que solo obra como elemento de consolidación de una imagen racional. Incluso las pinturas parietales debieron de haber correspondido a este estadio del desarrollo de la conciencia social, el del animatismo, y haber servido igualmente de consolidación conceptual de objetos que hacían o de objetos que eran capaces de hacer.

El animatismo constituyó uno de los factores integradores de la base gnoseológica de la religión, la cual se enriqueció con el desarrollo de formas autoconcienciales. El mismo desarrollo de la base social, que llevaba a una diferenciación grupal, la presencia de distinciones individuales, las formas crecientes de dominio y dependencia desde la base de las relaciones de producción, el choque con otros grupos en distintos estadios de desarrollo (a veces altamente contrastantes), las diferencias que imponía el medio, el desarrollo demográfico, incidían en el desarrollo de la conciencia del propio individuo, de sus limitaciones y posibilidades, de sus luchas y de los requerimientos que estas circunstancias le imponían, de su solución o fracaso. El retraso en el desarrollo de la autoconciencia, con relación al desarrollo de las relaciones sociales, la división creciente dentro del grupo a partir de la división del trabajo, crearon un estado de indefensión del individuo frente a las fuerzas sociales, que se le presentaban tan incontrolables como las de la naturaleza. Los fenómenos biológicos a que se sometía, la base animatista que

había desarrollado, le llevaron a separar los hechos de una vida terrenal y otra en la que imaginativamente podía confiar en cuanto era creada por él mismo y conservada como algo propio. El traslado gradual de las nociones adquiridas en la vida social a esta otra existencia permitió separar dos mundos que surgían como equivalentes: el terrenal y el extraterrenal. Así se iniciaba la base gnoseológica de la religión. Su base social fue la división jerárquica de la sociedad. Entre ambas nociones, terrenal/extraterrenal, el hombre fijó las imágenes de la realidad, que se le tornaban tergiversadas. La extensión de una vida en el más allá llevó a la categoría concienical del animismo. El hombre separó el alma del cuerpo y las almas se jerarquizaron y actuaron. El desarrollo posterior del animismo, en formas concretas de conciencia social religiosa, se alcanzó en la medida en que determinadas clases sociales se adueñaron de las nociones primigenias del animismo y lo acapararon, precisamente, en sus dos vertientes: la gnoseológica y la social. A partir de aquí la religión se convirtió en un recurso de explotación por las clases dominantes.

Las vías de desarrollo clasista de la sociedad sostienen y caracterizan el desarrollo diferenciado de la conciencia social religiosa respecto de las otras manifestaciones concienicales y explican la supervivencia de rasgos animatistas y animistas aun dentro de estadios más avanzados del desarrollo social. Mucho más cuando las sociedades africanas han sido puestas en retraso por la acción del colonialismo y su desarrollo autóctono se ha visto totalmente alterado por la extracción esclavista, preci-

samente, cuando en muchas sociedades africanas surgían las formas particulares de las relaciones más simples de explotación mercantil. La penetración europea pudo congelar la organización autárquica de los grupos más pequeños y aislados, y hacer desaparecer las relaciones mercantiles y la organización de la producción que ellas implicaban, imponiendo una organización del trabajo totalmente ajena al desarrollo autónomo de esos pueblos. De aquí la conservación de caracteres muy locales en los rasgos animistas, dentro de rasgos comunes, indicadores de una organización social más general. Elementos locales diferenciales se dispersaron al entrar en relación con elementos generales o comunes a zonas más extensas, lo que se muestra claramente en la expresión plástica de las civilizaciones africanas, y ha producido la falsa imagen de un África negra, de un «africano negro», que se ha situado como un ser distinto, licuado en un solo tipo humano: un negro.

El animismo africano comprende, en primer término, cultos animalísticos, no exactamente totémicos, por cuanto el hombre, el grupo de congéneres, no es tal por descender de un determinado animal, sino que el animal es una criatura capaz de ser receptora y protectora. Por ello solamente se establecen asociaciones de tipo persona-animal o grupo-animal. El animal es un símbolo ético al ofrecer arquetipos de comportamiento social y las asociaciones con él se racionalizan en mitos que evocan las primitivas relaciones animatistas con el animal o la planta. En segundo lugar el animismo se presenta en el culto al ancestro. El antepasado se convierte en símbolo de afec-

to y unión familiares y llega a crear sistemas religiosos a ese nivel, por lo que sostiene la estructura de la familia ampliada. El jefe familiar se convierte en sacerdote a nivel de la pirámide jerárquica de los ancestros, conserva el culto a los ancestros más lejanos por la línea de su linaje, mientras que los demás antepasados reciben cultos más particulares por sus deudos más inmediatos. El culto a los ancestros llega a producir dioses culturales, «dioses de la tierra» y «dioses del agua», «de la fragua» y «del hierro», asociados con antiguas fuentes de producción. Los ancestros más cercanos se conservan en intrincadas genealogías. La recitación de estas, la conservación en la memoria de estas historias vividas por muertos es expresión de la integración clánica. Y muchos cultos agrarios o acuáticos quedan dentro de lo local que implica la conmemoración de un antepasado así deificado.

Un tercer aspecto del animismo lo presentan aquellas sociedades africanas en que las formas de producción se han desarrollado lo suficiente como para aislarse de la producción por familias y alcanzar sectores de población donde aparecen formas, aunque primarias, de venta de la fuerza de trabajo. En estos casos el conjunto de mitos y ritos agrarios se convierte en símbolo de una tecnología primaria y dependiente aún de rasgos animatistas. Tal es el caso de las formas vivas que constituyen las propias herramientas de trabajo. Una muestra de esto se encuentra en las concepciones acerca de las poleas de los telares, tal como las conciben los baulé, o en los mangos de algunas hachas que se convierten en atributo de jefatura.

El animismo se muestra también, en último término, en las propias concepciones sociales más generales del hombre acerca del universo y del grupo, surgidos a veces de la acción de un ave que ha dejado caer una semilla en una porción de tierra sostenida en medio de un mar y un cielo. O en las nociones tocantes a la enfermedad y la muerte, concebidas como la sustracción de una fuente de trabajo que afecta la producción laboral del grupo por la acción de un ser. En las sociedades de clases antagónicas aparece la figura del hechicero ejerciendo los controles y curaciones pertinentes. Así, estas nociones animistas se hacen símbolo de las relaciones sociales mediatas entre los hombres y el mundo. En la medida en que la distinción clasista se fue haciendo socialmente antagónica, las representaciones religiosas se fueron consolidando en ciertos órdenes o categorías que, sin llegar a constituir religiones unitarias, llegaron a desarrollar caracteres comunes que las hicieron distinguibles. Esto ocurre precisamente en aquellas áreas que estuvieron más abiertas a la explotación mercantil y cuya cohesión social impusieron, precisamente, los sectores dominantes. En estos casos se estructuraron sistemas de creencias que, en manos de aquellos, reforzaron la cohesión necesaria para la explotación.

En África, a todo lo largo y ancho de la banda atlántica, donde se desarrollaron formas de explotación mercantil autóctonas, y donde luego el colonialista europeo impuso las suyas, se distinguen, entre los sistemas alcanzados por las representaciones religiosas, cuatro grandes grupos, según el objeto propio de ellas. En una primera área, com-

prendida desde Sierra Leona hasta cerca de la desembocadura del Níger, el objeto de la religión es preservar la vida del hombre, su salud, y proteger la supervivencia. De aquí los numerosos ritos y fiestas para proteger la siembra y propiciar la caza, la profusión de máscaras animalísticas, la diferenciación de los ritos de pasaje y el variado vestuario, con abundancia de detalles hechos con fibras teñidas (a manera de pelambre animal), gorros y tocados de fiesta ricamente decorados y en grandes tamaños.

En una segunda área el objeto de la creencia se encuentra en capacitar al alma para pasar con éxito a la muerte, pues se cree en otra vida que hay que asegurar y más tarde conmemorar (recordar y atraer). Esta área comprende desde el occidente del Níger hasta el Camerún. Las deidades se hacen ahora protectoras de las personas y se fijan en jerarquías sociales. El mundo de los dioses repite las mismas luchas y divisiones de los hombres, y se desarrolla una complicada teogonía con diferencias locales. El hombre tiene necesidad de un trato muy especial con las deidades para poder rendirles tributo y manejarlas a su favor o lograr su protección. La plástica ve aparecer la imagen misma de las deidades y un enorme conjunto de objetos que son sus atributos, y el color se diferencia, hasta en la forma de aplicación, según convenciones representativas. Todo se carga de peculiares capacidades representativas, no solamente de las deidades, sino de cada circunstancia y momento de sus vidas míticas. De aquí la presencia de elementos plásticos que se van haciendo meramente decorativistas y luego se repiten en pura función ornamental, pues

la representatividad se extiende tanto que se hacen aptos para todo.

El objeto religioso de lo que sería la tercera área está en alcanzar la prosperidad material, en preservar los medios para sobrevivir, en el aseguramiento de la producción. Esta zona comprende desde el Camerún hasta el Gabón. Vuelven a aparecer los ritos agrarios y las máscaras animalísticas. Los sectores dominantes se amparan en múltiples cofradías (organizaciones paraestatales) que recurren a vistosas vestimentas.

En una cuarta área, la comprendida desde el Gabón hasta Angola, el objeto de la religión está en conservar y dominar los poderes que rodean al hombre, pero no en la forma de elementos naturales generales, sino en las más mínimas circunstancias y en los más pequeños aspectos en que se pueda descomponer el mundo que «afecta» al hombre. De aquí que no exista un dios de las aguas o del fuego, sino que se trate de dominar, de poseer y dirigir aquellas circunstancias particulares dentro de las cuales puede manifestarse el agua o el fuego en tanto que «afecta» al hombre. Para ello se buscan objetos representantes de estas fuerzas naturales así dinamizadas y estos objetos se convierten en esas propias fuerzas, las materializan y las concentran en un recipiente (*nganga*) capaz de contener aquellas fuerzas que necesita dominar el individuo. Por eso la concepción plástica se aplica a figuras que solo tienen un valor representativo de las personas, a manera de dobles personales, las cuales unas veces son capaces de «actuar», como las figuras claveteadas o las figurillas protectoras (de maternidad u otras) y las que se usan como amuletos. Pero estos

casos en que la práctica religiosa demanda expresiones artísticas —y no solamente plásticas, sino también musicales, danzarias y literarias—, habilidades artesanales y muchos casos más que brinda el arte africano, solo nos ilustran de la capacidad estética de asociación entre hechos de la vida social y el propio trabajo de producción artística. Ello no implica necesariamente que el arte africano quede diluido en la conciencia social religiosa, y menos aún que esta sea su fuente originaria.

El hombre africano, al evolucionar dentro de la escala zoológica, desarrolló su pensar, como acción de sus órganos nerviosos superiores, a la vez que desenvolvía, en estrecha interdependencia, otra forma de acción, la muscular. Una presupone la otra, y el desarrollo de una tiene lugar sobre el desarrollo de la otra. Como consecuencia, el hombre que disponía de cerebro y coordinación muscular desarrolló, según se acaba de describir en líneas anteriores, el primer sistema de señales que reflejaría la opción como una categoría racional elemental, y que se desenvolvería a expensas de la interrelación con el segundo sistema de señales: el de la abstracción/comunicación. La opción se hizo compleja, y en esa forma de acción intervinieron otras categorías racionales, las de la valoración y de la finalidad, que acumularon experiencias propositivas. La comunicación gestual y la fonológica surgie-

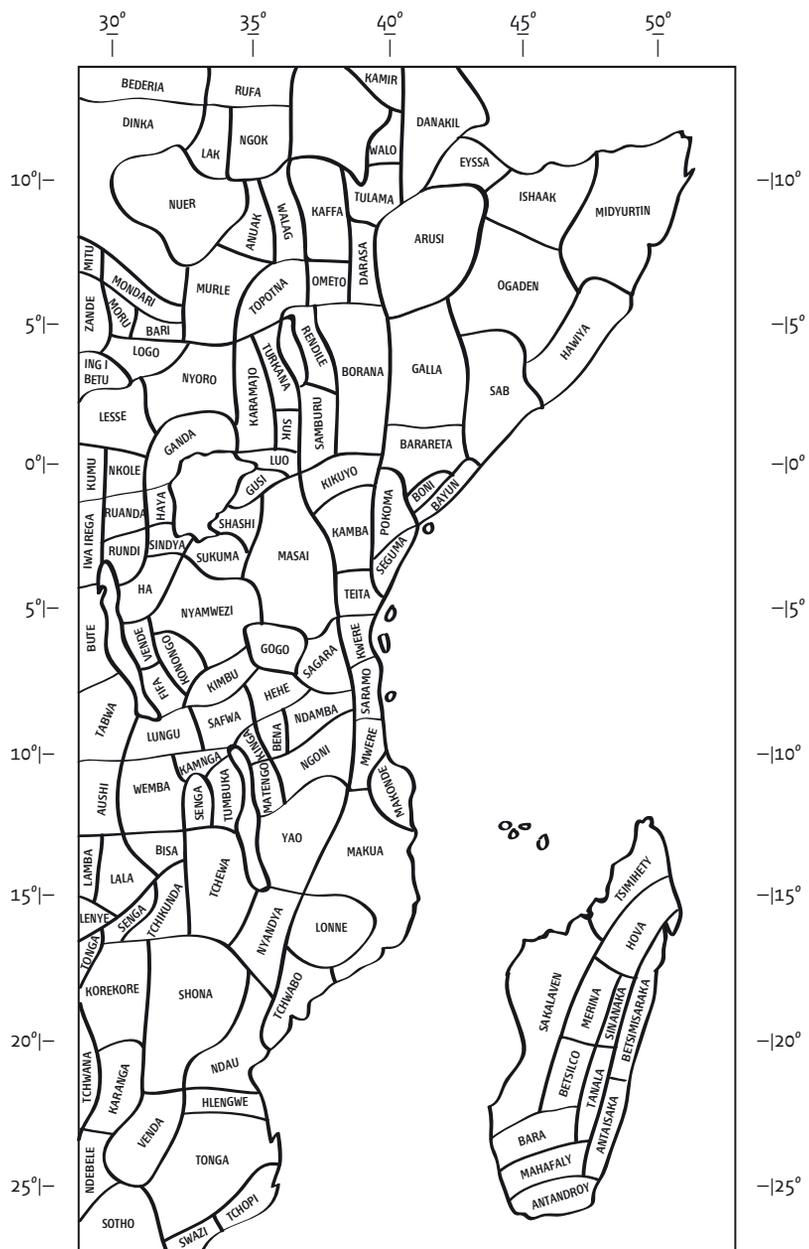
ron como valores instrumentales y a ellas se le añadió la comunicación plástica. El arte fue, sin más, un fenómeno social que unió su peculiar objeto a los de la comunicación gestual y verbal, y se fue identificando como una actividad particular llevada a cabo por personas que se hacían más aptas para ello.

El arte africano se muestra en la gran variedad de estatuillas, máscaras y demás objetos tallados en diversos materiales; en múltiples figurines de metal fundido; en las figuras de oro laminado; en las figuras y relieves de barro. También en los múltiples diseños de los más variados textiles, en la estampación, en la decoración de las paredes, en la construcción de la vivienda, en los objetos de uso diario, en el vestido y el peinado. Este arte responde a las cualidades del carácter del artista, que se reflejan en la obra: desde sus cualidades personales de voluntad, disposición, virtudes físicas, audacia, imaginación, hasta las capacidades intelectivas para transformar creadoramente la materia de que se sirve, todo lo cual se consolida en la obra. El africano, como todo ser humano, ha desarrollado, dentro de las condiciones materiales y sociales en que ha vivido, una conciencia social artística distinguible de las otras formas concien- ciales dadas históricamente en los distintos grupos étnicos, y su arte ha estado destinado a reflejar determinadas funciones dentro del conjunto de su vida social.

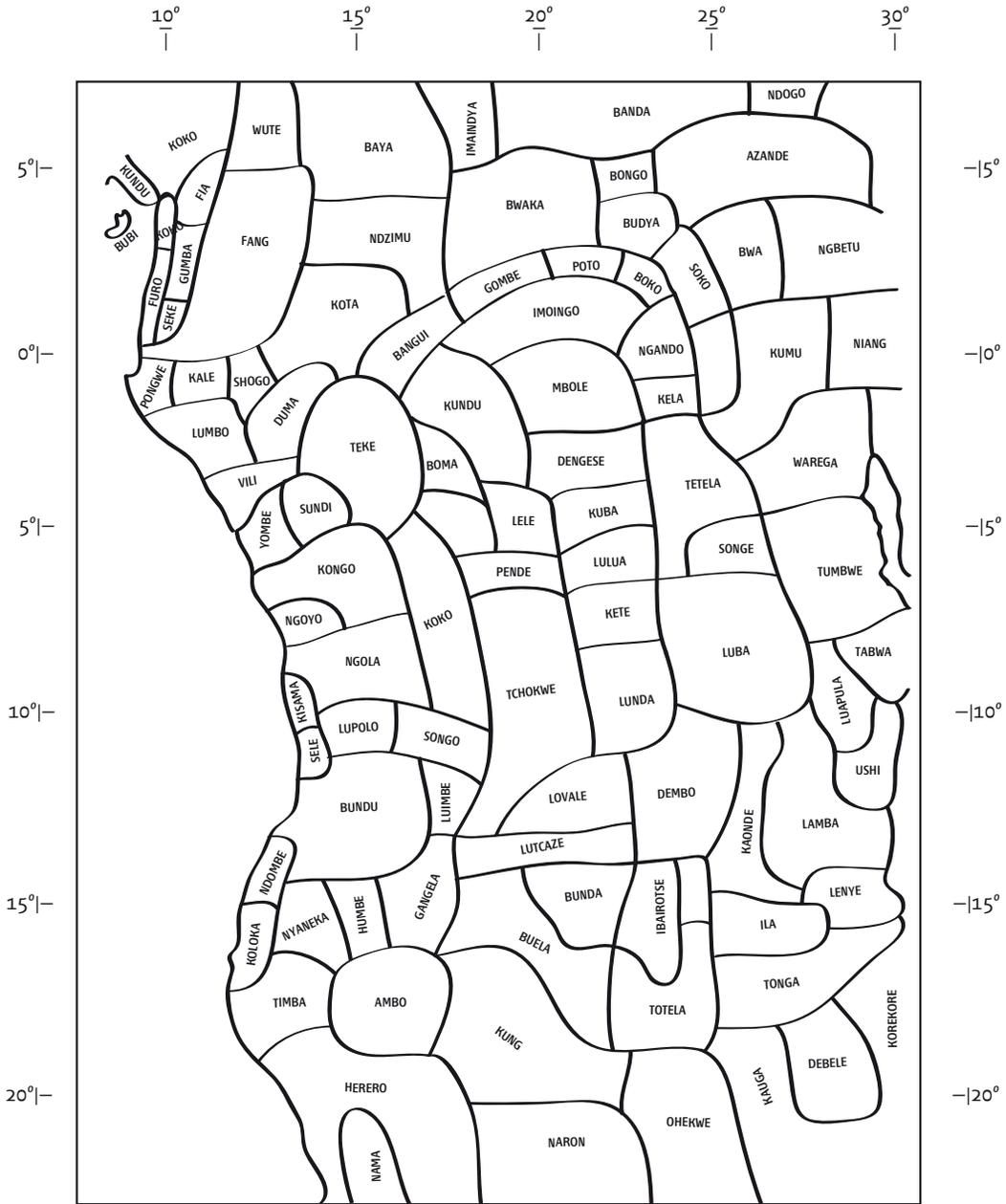


Mapas





Mapa 1. Mapa de etnias en África Oriental.



Mapa 2. Mapa de etnias en África Ecuatorial.

Catálogo de piezas



















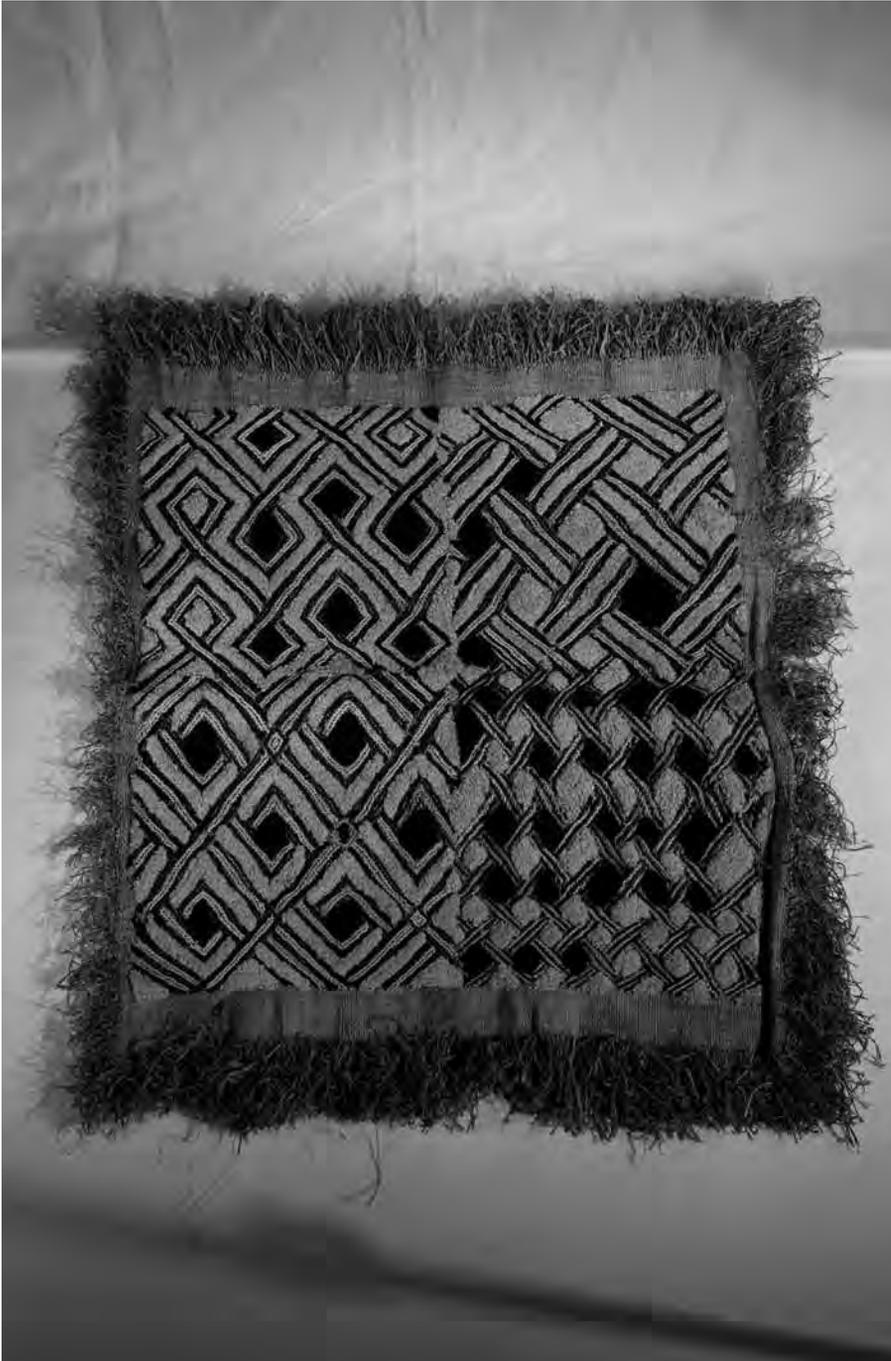






































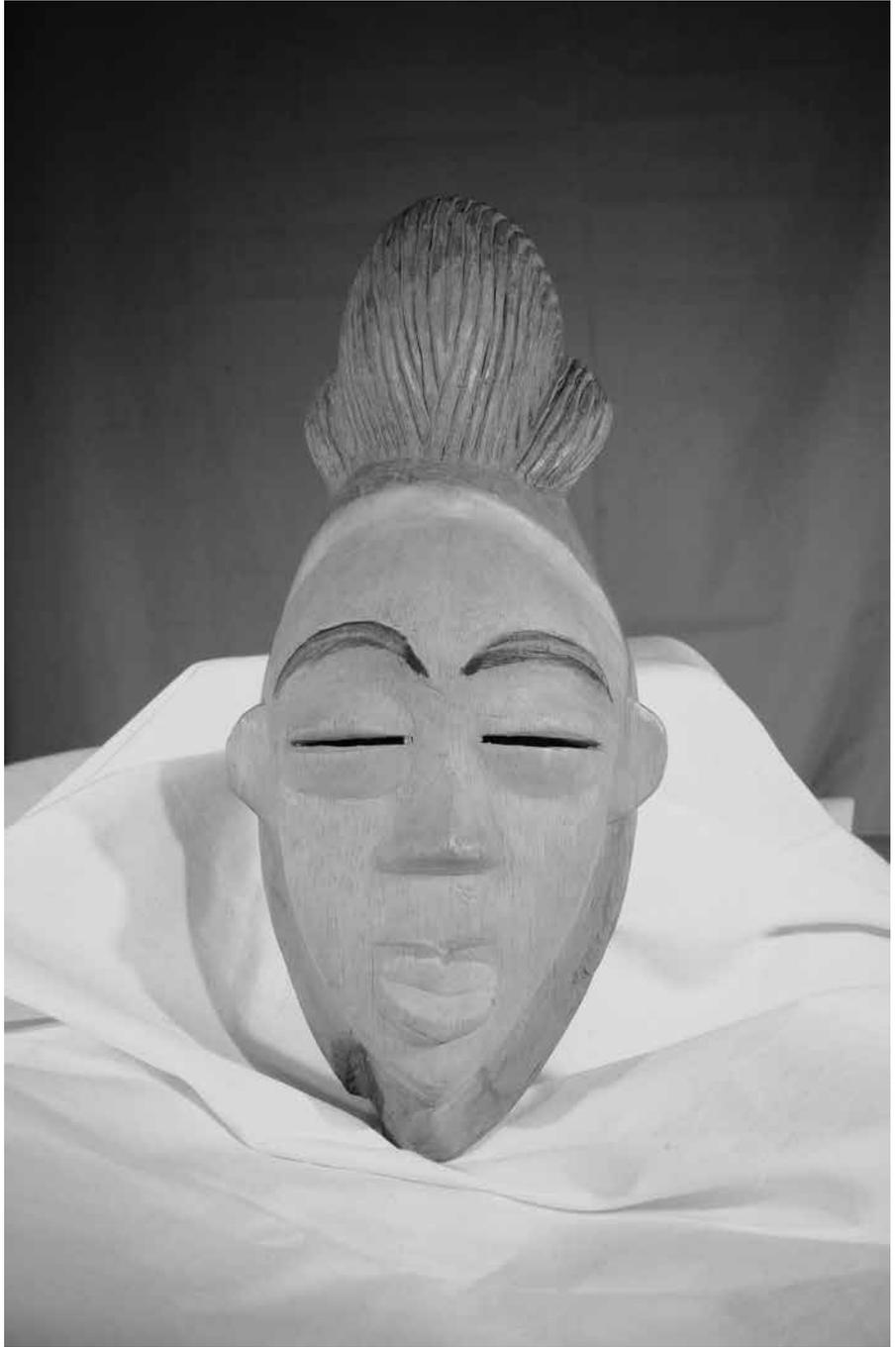




















































































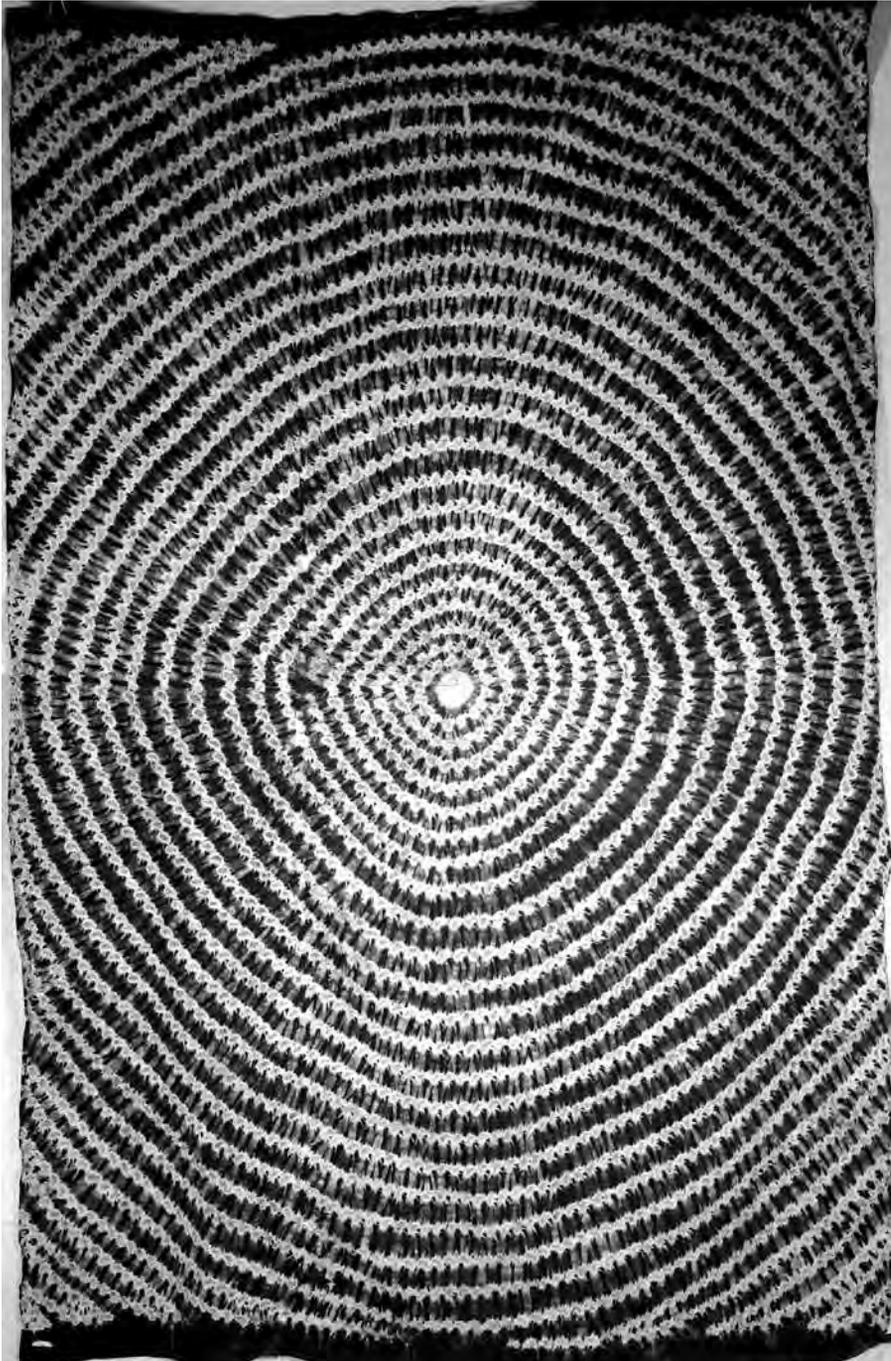










































Sobre las piezas

- 1, 2, 3, 4. La cultura nok se desarrolló entre el 500 a.n.e. y el siglo III d.n.e. y no se conocen las causas que condicionaron su desaparición. Asociadas a la vida de esta comunidad existen dos evidencias importantes: fueron los primeros en el África Occidental en el desarrollo de la agricultura sedentaria y los primeros en desarrollar la fundición de metal. La producción de terracotas alcanzó un alto nivel técnico y de una refinada elaboración. No se sabe con exactitud las funciones desempeñadas por las piezas y sus dimensiones son variables. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
5. Recipiente de madera para leche o grasa usado entre los nómadas somalíes. Altura: 27 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
6. Recipiente para contener leche, usado entre los diferentes grupos ganaderos de África nororiental. Se hacen tejidos en espiral tan apretados y compactos que llegan a ser impermeables. Altura: 25 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
7. Recipiente de fibra tejida en espiral, empleado entre los diferentes grupos de África nororiental. Altura: 62 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
8. Peine de madera usado por grupos de África nororiental. Largo: 49,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
9. Figura de ancestro de los rotsé, influenciada, en su talla, por los estilos bantú que han perdurado en la religión. Altura: 31 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.

10. Máscara tchokwe, conocida por muana-puó. Altura: 36 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
- 11, 12. Escultura tchokwe. Judith Perani y Fred Smith, en *The visual arts of Africa. Gender, pover, and life cycle rituals* (1998), consideran que muchas de las figuras masculinas de los tchokwe representan a Chibinda Ilunga, legendario cazador y héroe cultural de este pueblo. En general, las figuras de este tipo pueden ser representaciones de ancestros con un prominente linaje. En estas piezas se destacan los tocados como partes estéticamente relevantes. Angola. Madera. Dimensiones: 50,5 x 16 x 20,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
13. Escultura tchokwe. Angola. Madera, fibra vegetal. Dimensiones: 59 x 22 x 22 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
14. Alfombra kuba. Los especialistas reconocen dos tipos de tejidos en esta cultura. Uno en el que los motivos geométricos se repiten haciendo combinaciones y otro en que se mantienen muy separados. Ivan Bargna considera que este último tiene una circulación muy limitada y que es posible reconocerlo en los tatuajes de las mujeres. Congo. Fibra vegetal (rafia) y pigmentos naturales. Dimensiones: 58 x 67 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
15. Paño kuba. Congo. Fibra vegetal (rafia) y pigmentos naturales. Dimensiones: 54 x 220 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
16. Caja de madera, tallada con motivos de las artes de la cestería y textiles, y realizada por los kuba. Los trenzados aluden a la noción de unión, y los robos están referidos al cuarto jefe legendario, Uoto, que solía llevar un cinturón tejido con tales figuras. Altura: 15 cm. Diámetro: 10 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
17. Figura de ancestro de los luba. Altura: 32,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
18. Esta estatuilla pone de manifiesto la variedad del arte de los Baluba; en la producción simbólica de esta etnia se ha podido reconocer desde estilos regionales hasta individuales, como apunta

- Jean Laude. Congo. Madera. Dimensiones: 24 x 16,3 x 14,4 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
19. Asiento para jefes. Los asientos destinados a la conmemoración de los altos dignatarios están dominados por las representaciones femeninas. La posición de sentado legitima el poder y la autoridad del jefe. Baluba Congo. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 92,5 x 20,4 x 22 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
20. Asiento de los bembé, de la región del Congo medio. Corresponde al mobiliario y distintivos particulares de los jefes tribales. Altura: 40 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
21. Máscara de los yaka, que usan los iniciados al concluir los complejos ritos de pasaje o nkanda, realizados durante un tiempo largo en que los adolescentes permanecen en recintos retirados. Estas máscaras se construyen con motivos que aluden, de modo directo, a la persona iniciada. Altura: 38 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
22. Máscara yaka. Son máscaras de gran tamaño y, al decir de Jean Laude, combinan dos procedimientos: a la figura esculpida le sobreponen una arquitectura de fibra. Congo. Madera, textil, pigmentos naturales, fibra vegetal. Dimensiones: 80 x 61 x 43 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
23. Nkisi. Los nkisi bakongo representan dos tipos de poder: el violento y el benévolo, según se reseña en el catálogo de la exposición *Art of Central Africa Masterpieces from the Berlin Museum für Völkerkunde*, 1990. Todos los materiales que se utilizan en su elaboración tienen una alta consideración simbólica. Congo. Madera, pigmentos naturales, fibra vegetal, metal, cristal, sogá, tela, hueso, plumas. Dimensiones: 52,5 x 19 x 21 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
24. Nkisi bakongo. Congo. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 54 x 26,1 x 32,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
25. Figura de antepasado con la forma de una madre que sostiene a un niño en sus rodillas. Según Frank Willet, esta es una huella del

- paso del cristianismo por la escultura bakongo. Congo. Madera. Dimensiones: 41,5 x 17,8 x 18,1 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
26. Máscara teke. Diámetro: 35 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
27. Máscara teke. Constituyen objetos de culto de los antepasados. Esta pieza se inscribe en la tipología de máscaras planas limitadas al rostro. Jean Laude sostiene que en ocasiones han sido consideradas paneles decorativos, pero que la hendidura de los ojos las tipifica como máscaras. Los arcos de los bordes superiores e inferiores han sido interpretados como símbolos lunares. Congo. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 42,4 x 34,5 x 6 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
28. Figuras dedicadas al culto de las reliquias, acompañan los restos de difuntos relevantes a nivel social o personal. Están basadas en la veneración de los ancestros importantes del linaje kota. Representaban a los seres de otro mundo de modo más abstracto, con formas bastante planas y confeccionadas con una técnica muy compleja. Gabón. Madera, cubiertos por latón o metales diversos. Dimensiones: 60 x 30,2 x 8,7 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
29. Escudo songye. Congo. Madera y pigmentos naturales. Dimensiones: 47 x 27 x 10 cm. Col. Museo Arte de Matanzas.
- 30, 31. Máscara kifwele. Funcionan como agentes del orden en representación de las élites de poder. Sus presentaciones públicas son percibidas como entidades sobrenaturales que validan la autoridad política. Songye, Congo. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 84 x 33 x 17,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
32. Máscara mpongwe, del estilo conocido por ogowe, extendido a varias etnias cercanas. Se utilizan a la conclusión de ritos de iniciación. Altura: 32 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
33. Máscara mpongwe, del grupo lumbo. Altura: 27 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.

34. Máscara kwele. No hay muchas precisiones sobre sus funciones, pero se les atribuyen funciones importantes en la cohesión política de la comunidad. Congo. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 33 x 49,5 x 9 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
35. Figura senufo, que representa a la deidad gbekre, el hombre con cabeza de mono, encargado de juzgar a las almas a su paso a la otra vida. Sobre su lomo encorvado un recipiente, que puede servir de tabaquera o para otros usos, y cuya tapa remata otra figura de mono. Altura: 66,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
36. Caja adivinatoria. La existencia de divinidades relacionadas con prácticas oraculares supone la existencia de objetos destinados a tales prácticas. Senufo, Costa de Marfil. Madera. Dimensiones: 54,5 x 15,4 x 12 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
37. Figura de ave tallada en madera, de los senufo. La figura de esta ave de pico largo e inclinado sobre el pecho se construye de diversos tamaños, a veces con las alas recogidas, otras extendidas; en otras ocasiones se representa la cabeza sola del animal. Tiene una función protectora, de aquí que se decore con trazos muy diversos de acuerdo con el asunto que se quiera aludir. Como el representado aquí, se les construye para servir de remate exterior del poste central de la cabaña. La pintura al agua se pierde fácilmente. Altura: 127 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
38. Máscara koniugo o waniougo. La etnia senufo les concede especial importancia a la serpiente, el cocodrilo, el camaleón y la tortuga, pues participan en los ritos destinados a evocar la creación y la organización del mundo. La integración de partes de diversos animales –los cuernos de antílopes, las fauces de hiena, los colmillos de jabalí– aparece en un todo que pretende recordar, según Frank Willet, la imagen del caos. Esta máscara representa una entidad mitológica que protege a la comunidad de ladrones y maleficios. Senufo, Costa de Marfil. Madera. Dimensiones: 75,5 x 18 x 17 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
39. Máscara gpe líhe o kpelíe, de los senufo de la región de Korjogo, en Costa de Marfil, y utilizada entre la sociedad poro, de herreros

- fundidores. La máscara es usada por algunos oficiantes en momentos rituales de cierre de ceremonias iniciáticas, y su nombre proviene de la voz gpele: 'sorprender o sorprenderse por el efecto que se busca con su presencia'. Estas máscaras se han simplificado mucho al introducirse en el mercado turístico; las originarias presentan multitud de detalles animalísticos, aislados y recombinados alrededor del rostro, el cual se ha interpretado como representativo de la muerte (o término de una etapa de edad); así aparecen aletas de pescados, barbillas de chivo, colmillos de jabalíes, extremos de plumas, hasta cabezas de ave o el ave entera. Altura: 36 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
40. Escultura senufo. Costa de Marfil. Madera. Dimensiones: 24,5 x 5,8 x 5,3 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
41. Peine de madera usado por los grupos malinké, bambará y otros de la región occidental de África. Largo: 15 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
42. Casco altamente protector contra el calor, de los malinké y otros grupos que se mueven en la zona saheliana de África occidental. Está hecho de un tejido de fibra muy cerrado, con rebordes interiores que lo mantienen separado de la frente y la nuca, y cuyos extremos sobrantes se revierten sobre la copa. Se sujeta a la barba por medio de una brida. Altura: 22,5 cm. Diámetro: 33 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
43. Kora, cordófono utilizado por los malinké y bambará, así como por otros grupos de las zonas más occidentales de África. Se le emplea sola, acompañando el canto o junto a otros instrumentos de diferentes registros y timbres. La caja del instrumento se hace de una gran güira, cubierta con una piel. Del mástil, que atraviesa la caja, se sujetan unas argollas de fibra, y de estas las cuerdas, que se distribuyen, por medio del puente, en dos hileras, de manera que puedan pulsarse por ambas manos. Altura: 134 cm, aproximadamente. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
44. Diseño pirograbado en el fondo de una güira, de los bambará. Diámetro: 33 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.

45. Recipiente de madera, pirograbado, para conservar polvo de tabaco de los bambará, malinké, soninké y otros grupos del conglomerado mande. Altura: 6,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
46. Tope de cabeza tjiwara (tchiuara) como figura de antílope tallada en madera, de los bambará y usada con un rico traje de fibra de rafia, teñido de negro, que cubre al portador desde la cabeza misma, donde la figura se amarra a un casquete de cestería que el danzarín se sujeta fuertemente a la cabeza. Es empleado en ciertos ritos agrícolas. La disposición vertical del animal ha llegado a ser conocido por estilo suguni, por la región de procedencia, más antiguo que las figuras dispuestas horizontalmente o estilo buguni. Se les construye de muy variadas alturas. Altura: 55 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
47. Tocado de danza que representa a Chi-wara, personaje mítico bambará, medio humano y medio antílope, encargado de enseñarles el arte de la agricultura a los humanos. Aquí se evidencia la distinción de sexo, nada usual en las máscaras: la hembra lleva a la cría con ella. Se usa en la danza que conmemora su espíritu. Bambará, Mali. Madera y metal. Dimensiones: 29,5 x 11 x 70 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
48. Escultura bambará. Las representaciones de hombres y mujeres están asociados, generalmente, al culto de la fertilidad. Círculos triángulos, conos..., hacen de la figura en un armonioso ejemplo. Mali. Dimensiones: 71,5 x 14,5 x 16 cm. Madera. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
49. Entre los baulé, las máscaras zoomorfas alcanzaron un alto nivel de abstracción y recomposición de elementos. Las mismas reciben el espíritu de guli, que en figuras de un raro animal protege las aldeas por las noches y las libra de los malos espíritus. También son protectores del rostro en otras ocasiones. Estas máscaras son policromadas, y sus portadores se cubren con fibras de rafia. Altura: 113,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
50. Máscara yelmo (Campana de Guli). La representación del espíritu del búfalo es una temática muy expresiva en el tratamiento de los

- animales de la estatuaria baulé. Es llevada de forma horizontal y puede ir acompañada con un vestido de rafia. Baulé, Costa de Marfil. Madera y pigmentos naturales. Dimensiones: 37,5 x 23 x 19 cm. Col. Museo Arte de Matanzas, Cuba.
51. Escultura baulé. Son usuales las representaciones femeninas y masculinas en la estatuaria baulé ; pueden estar sentadas o paradas con las piernas ligeramente flexionadas. Costa de Marfil. Madera. Dimensiones: 63 x 10,3 x 18 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
52. Cucharón baulé. Los objetos de la vida cotidiana también son expresivos de valores culturales y estético-artísticos. Costa de Marfil. Madera. Dimensiones: 31 x 9,8 x 4,6 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
53. Máscara guro, de las sectas zamle, que representa figuras zoomorfas que corresponden a sus respectivas mitologías. Emparentados con los baulé, los guro reproducen en sus tallas algunos elementos de estilo de aquellos. Altura: 38,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
54. Máscara banda, de los бага. Se usa por la cofradía simo, y es del tipo tablero. Costa de Marfil. Altura: 31,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
55. Máscara бага. La máscara nimba es la más conocida del repertorio de los бага. Es un objeto destinado a propiciar la fertilidad en las mujeres. De gran tamaño, se coloca sobre los hombros del bailarín, y el cuerpo de este queda cubierto con un traje de rafia. Guinea Bissao. Madera. Dimensiones: 28 x 21,5 x 26,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
56. Máscara yelmo, de la cofradía bandú de mujeres, entre los mende, Sierra Leona. Altura: 37 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
57. Vaina y empuñadura de cuchillo, procedentes de Guinea; tejidas en filamento de cuero. Artesanía extendida por la zona saheliana. Altura: 62 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.

58. Artesanía popular tradicional entre los diversos grupos de la zona de la sabana de África occidental, donde la cestería recurre a los materiales locales disponibles, desde especies de junquillos y cañas hasta cortezas de tallos y fibras de hojas. El anudado es en espiral a partir del entrecruzamiento en la base del tejido. Resultan así piezas de tejido abierto que cubren diversas necesidades de la vida cotidiana. Altura: 18,5 cm y 26,5 cm, respectivamente. Diámetro: 34 cm y 25 cm, respectivamente. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
59. Cuchara de madera con diseños pirograbados de los dogón. Largo: 33,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
60. Máscara walú, de los dogón, empleada en ciertas ceremonias mortuorias, y representativas, dentro de su abstracción, de personajes o de animales, mediante algunos detalles distintivos muy sutiles; así simbolizan antílopes, peces, jabalíes. La máscara aquí mostrada, por la disposición de las orejas, representaría al conejo. Altura: 35 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
61. Máscara dogón. Las máscaras representan diferentes caracteres de la mitología dogón, conceptos abstractos que proveen de un corpus a la filosofía de fundación, como manifiesta Marcel Griaule. Ellas están a cargo de los hombres jóvenes adultos y de la sociedad awa. Mali. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 56,5 x 19,4 x 15,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
62. Máscara kanaga. Cada una de las máscaras que participan en los ritos dogón tienen una apariencia, vestidos y danzas propias, que las distinguen del resto. Esta máscara caracterizada por una doble cruz participa del ritual del dama. A pesar de las múltiples interpretaciones su significado aún es oscuro. Dogón. Mali. Madera, pigmentos naturales, fibra vegetal, cuentas. Dimensiones: 103 x 40 x 22 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
63. Puerta de una ventana de granero, de los dogón. La talla de senos femeninos hace alusión a la fecundidad y abundancia que se espera de la cosecha de las gramíneas. Las líneas iniciadas de los travesaños que sujetan los paños de madera tienen una representación

- simbólica, relativa a la unión de la pareja, su ayuntamiento y procreación, todo lo cual favorece las cosechas. Altura: 35 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
64. Puerta de granero. El granero es considerado un espacio simbólico de gran densidad semántica y la puerta es parte de ese simbolismo. Charles Jenks estima que representa la cosmogonía dogón y la puerta es la interrupción de la continuidad, es límite y acceso. Las tallas que se realizan en estas por lo general aluden a acontecimientos vinculados con la creación del universo. Mali. Madera. Dimensiones: 71 x 50 x 4 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
65. Asiento dogón. En algunos asientos los personajes que lo sostienen representan los ocho nonmo que son los antepasados de los hombres. Mali. Madera. Dimensiones: 31,5 x 24,9 x 24 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
66. Escultura (estilo kambori). Desde 1930, con las investigaciones de Marcel Griaule, el origen mítico del sistema cosmológico dogón quedó documentado. Los dogón han clasificado sus espíritus ancestrales en tres categorías: los nonmo, los binu y los espíritus ancestrales que configuran los linajes de las personas. Existe la hipótesis de que no es posible establecer correspondencia directa entre el estilo de la escultura y el tipo de ancestro. Dogón, Mali. Madera. Dimensiones: 57 x 17,5 x 17 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
67. Escultura dogón. El tema del andrógino o hermafrodita aparece en la iconografía dogón y hay especialistas que lo vinculan al acople sexual del primer nonmo. Mali. Madera. Dimensiones: 69,5 x 34 x 15 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
68. Hacha dogón. La vida cotidiana está preconfigurada por el modelo ancestral y ciertos objetos cumplen la función relacionada con la encarnación de una noción como puede ser la labor del herrero. Mali. 57,5 x 35 x 3,6 cm. Madera, metal. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
69. Máscara bobó. Bobó es el nombre con el que los bambará han designado a pueblos vecinos cercanos; en general, es posible lo-

- calizar comunidades bobó en Mali y Burkina Fasso. Han vivido en la zona desde el 800 d.n.e. y se han dedicado básicamente a la agricultura. El sistema cooperativo que tenían implantado quedó desintegrado ante la imposición francesa de sus formas de producción. Esta máscara representa al dios Do, que según Elsy Leuzinger, es el protector de las aldeas. Burkina Fasso. Madera, pigmentos naturales, fibra vegetal. Dimensiones: 69,5 x 34 x 15 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
70. Muñeca akua-ba. Estas muñecas están muy difundidas en Ghana y, especialmente, en el sector turístico, sobre el que ejercen un gran encanto. Su origen se remonta a una leyenda que se ha hecho muy popular y en la actualidad hay mujeres que la consideran un amuleto eficiente ante los menesteres de la maternidad. Achanti Ghana. Madera. Dimensiones: 32,3 x 13,7 x 5,3 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
71. Tipo de recipiente (ayawa) de barro ennegrecido y cocido, sobre un hornillo, para freír a la vez varios vegetales. Es usado por los akán y otros grupos vecinos. Altura: 17 cm. Diámetro: 40 cm.
72. Amuleto estimulador y asistente de la maternidad, luego de la cual puede servir de juguete. Es usado entre los ewe-fon y otros grupos vecinos. El tocado y el vestido se tallan después que la cara, brazos y pies han sido tallados, pulidos y ennegrecidos, de manera que, al desbastar la madera en aquellos sitios, esta queda en blanco; posteriormente, luego de pulir las áreas así descubiertas, se decoran con rayas, curvas, zigzags y otros diseños, en colores variados. La joven casada y la mujer encinta la llevan junto al vientre, sujeta con una faja de tela. Altura: 21 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
73. Paño de algodón, tratado al batik y teñido con pigmento obtenido de la nuez de kola, de uso extendido en las regiones sudanesas. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
74. Paño con *appliquée*, de los ewe-fon, representativo de historias locales o anécdotas personales. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.

75. Paño anudado y embebido en el tinte, para obtener, al zafar los nudos, los diseños previstos. Esta técnica se conoce por tritik o plangi. Se practica desde los baulé, los grupos yoruba, hasta el Camerún. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
76. Cabeza ifé. El período de esplendor de la ciudad de Ifé se desarrolló entre los siglos x-xvi. Las cabezas de bronce de estilo naturalista, según Frank Willet, fueron usadas en ceremonias funerales de los oni de Ifé, identificada como la ciudad santa de los yorubas. Ifé, Nigeria. Metal. Dimensiones: 36 x 16,5 x 23 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
77. Placa de bronce, Benín. El momento de esplendor de esta tipología fue durante el siglo xvii. Ellas recubrían las paredes interiores del palacio del Obá y recogían los pasajes más significativos de la vida de la corte. Nigeria. Metal. Dimensiones: 67 x 50,8 x 8,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
78. Detalle de placa de bronce, Benín. Nigeria. Metal. Dimensiones: 67 x 50,8 x 8,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
79. Placa de bronce, Benín. Tema animal. Nigeria. Metal. Dimensiones: 28,5 x 47,5 x 8,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
80. Máscara gueleddé, con escarificaciones y la figura deteriorada de algún insecto, en el tope. Dentro de las normas acostumbradas para estas tallas, detalles como la variabilidad en la forma de las orejas y el rictus de los labios contribuyen a cierta expresividad de los rostros. La pupila, ampliamente horadada –que no es para ver, pues estas máscaras se llevan sobre la frente, a manera de tablero–, denota la representación rediviva de personajes, a diferencia de otras máscaras que, por simbolizar la muerte, tienen los ojos entrecerrados. Largo: 27 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
81. Máscara gueleddé. La talla de los ojos, con el párpado superior abultado, el inferior marcado por un reborde, el tratamiento de las fosas nasales y los labios, corresponden al estilo de los bronce de Ifé. Este ejemplar porta un sombrero típicamente ibérico (posible alusión al colonialista), sostenido por dos serpientes que se entre-

- cruzan. La máscara estuvo ricamente policromada. Largo: 40 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
82. Tallas yoruba, atributos de la deidad Changó, que preside el royo. Son adminículos que portan los posesos en sus danzas. A la cabeza la representación del hacha doble de esa deidad. La mujer o su presentación como madre aluden a la virilidad que ostenta el oricha Changó. Altura: 44 cm y 40,5 cm, respectivamente. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
83. Figurilla en fase muy adelantada de la talla. Nótese los volúmenes aún reservados para detalles anatómicos y el trabajo de talla con un instrumento específico, como cuchillo y chaveta, de hoja más corta y fina cuanto más avance el tallista en su trabajo. Posteriormente se abordará el pulimiento y la pátina. Trabajo de un artista de Oyó, Nigeria. Altura: 23,5 cm. Col. Casa de África, La Habana, Cuba.
84. Máscara. La representación estereotipada de la cabeza sirve de soporte a una compleja estructura colocada en la parte superior del casco. Yoruba, Nigeria. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 36,5 x 32 x 25,8 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
85. Máscara yelmo igbo. Entre los igbo las máscaras de rostro blanquecino enaltecen la belleza física ideal y moral de las jóvenes, celebran la feminidad y alaban a los espíritus de las madres. Nigeria. Madera, fibra vegetal. Dimensiones: 60 x 24,5 x 35,3 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
86. Máscara de la región Cross River en Nigeria. El uso de los cuernos de antílope alude a la sociedad ekpe, pero no indica vinculación con el culto de los ancestros. Antiguos reportes de la zona recogen que estas piezas formaron parte de las mascaradas de guerreros vencedores en disímiles contiendas. En tiempos más recientes son empleadas con dos propósitos fundamentales, uno social y otro ritual. Madera, metal, fibra vegetal, cuero. Dimensiones: 78,5 x 59 x 41 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
87. Máscara fang. Las características culturales comunes e históricas de los fang hacen que en los estudios sobre su producción simbólica

- se les considere una entidad étnica por encima de las diferencias dialectales, de las historias vividas en cada uno de los países donde pueden ser localizados, y de los problemas que la realidad actual enfrentan en cada país. En las máscaras la estilización de los rasgos anatómicos se convierte en un rasgo particularmente significativo, unido a la acentuada verticalidad de las mismas. Es común en las máscaras fang el uso del color blanco, que representa a muertos y espíritus. Gabón. Madera, pigmentos naturales. Dimensiones: 37 x 17 x 10,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
88. Máscara bamileke. Es un término genérico empleado para designar un conjunto de grupos que, desde aproximadamente el siglo XVII, se asentaron en territorios así denominados. Es sobresaliente la diversidad de los objetos producidos. De la máscara bacham se ignora la función que desempeñaba, aunque existe la hipótesis de que era utilizada en los funerales de los monarcas. Camerún. Madera. Dimensiones: 45,5 x 42 x 16 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
89. Reverso máscara bamileke. Camerún. Madera. Dimensiones: 45,5 x 42 x 16 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
90. Máscara bamileke. Camerún. Madera, fibra vegetal, cuentas. Dimensiones: 36 x 27,5 x 14,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.
91. Tambor bamileke. Camerún. Madera, cuero, fibra vegetal. Dimensiones: 97,5 x 22,5 cm. Col. Museo de Arte de Matanzas, Cuba.



Bibliografía

- ANENE, JOSEPH C. *et al.*: *Africa in the nineteenth and twentieth centuries*, Ibadan University Press, 1965.
- CHILLON, BERNARD: *Notions sur les civilisations préhistoriques*, Documentation Pédagogique Africaine, n.º 1, SERPED, Paris.
- COMHAIRE, JEAN y SUSANNE COMHAIRE-SYLVAIN: *Le nouveau dossier Afrique*, Marabout Université, Paris, 1971.
- CORNEVIN, ROBERT: *Le Dahomey*, PUF, Paris, 1965.
- CORNEVIN, ROBERT y MARIANNE CORNEVIN: *Histoire de l'Afrique*, Payot, Paris, 1964.
- DESCHAMPS, HUBERT: *Les religions de l'Afrique noire*, PUF, Paris, 1965.
- _____: *L'Afrique noire précoloniale*, PUF, Paris, 1969.
- _____: *Les institutions politiques de l'Afrique noire*, PUF, Paris, 1970.
- ENTRALGO GONZÁLEZ, ARMANDO: *África*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- FITZGERALD, WALTER: *África*, Ediciones Omega, Barcelona, 1958.
- GRIAULE, MARCEL: «Les symboles des arts africains», en *L'Art negre, Présence Africaine*, n.º 10-11, Paris, 1951, pp. 25-33.
- GUANCHE, JESÚS: *Arte en África subsahariana*, Centro de Documentación del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1975.
- HOLM, ERICK: «Arte rupestre en África meridional», en Haas Georg Baudi (ed.), *La edad de piedra*, colección El Arte de los Pueblos, Praxis Seix-Barral, Barcelona, 1962.
- HOLY, LADISLAV: *La plástica africana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1967.
- HOWELLS, WILLIAN W.: «Nacimiento del hombre: 20 millones de años de evolución», *El Correo*, año XXV, agosto-septiembre, UNESCO, París, 1972, pp. 5-13.
- IAKIMOV, VSEVOLOD: «El hombre primitivo y la aparición de las razas», *El Correo*, año XXV, agosto-septiembre, UNESCO, París, 1972.

- ISNARD, HILDEBERT: *Géographie de l'Afrique tropicale et australe*, PUF, Paris, 1964.
- LABOURET, HEARI: *Histoire des noirs*, PUF, Paris, 1964.
- LAMBOTE, ROBERT: *Afrique Noire aux fruits d'Or*, Editions Sociales, Paris, 1957.
- LAROCHE, HERVÉ: *La Nigérie*, PUF, Paris, 1962.
- LAVACHERY, HENRI: «L'art des noirs d'Afrique et son destin», en *L'Art negre, Présence Africaine*, n.º 10-11, Paris, 1951, pp. 39-44.
- LEAKEY, LOUIS S.E.: «Finding the world's earliest man», *The National Geographie*, National Geographie Society, vol. 118, n.º 3, Washington, 1960.
- _____: «Nuestros pasados africanos», *El Correo*, año XXV, agosto-septiembre, UNESCO, París, 1972, pp. 24-25.
- LEUZINGER, ELSY: *África negra*, colección El Arte de los Pueblos, Praxis Seix-Barral, Barcelona, 1966.
- LHOTE, HENRY: «El arte rupestre del norte de África y del Sahara», en Haas Georg Bandi (ed.) *La edad de piedra*, colección El Arte de los Pueblos. Praxis Seix-Barral, Barcelona, 1960, p. 105.
- MARX, CARLOS: «Trabajo asalariado y capital», en *Obras escogidas*, t. I, Editora Política, La Habana, 1963.
- MAQUET, JACQUES: *Afrique, les civilisations noires*, Horizons de France, Paris, 1962.
- OLDEROGGUE, DIMITRI: *El arte negro*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1969.
- OLIVER, ROLAND y JOHN FAGE: *A short history of Africa*, Penguin Book, London, 1966.
- PAUL-GUILLAUME y THOMAS MUNRO: *La sculpture negre primitive*, Cres, Paris, 1929.
- PAULME, DENISE: *Las esculturas del África negra*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1962.
- SCHMALENBACH, WERNER: *African art*, Macmillan, New York, 1954.
- SUJOV, A.D.: *Las raíces de la religión*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1972.
- SURET-CANALE, JEAN: *África negra*, Edición Universitaria, La Habana, 1961.



Sobre el autor

Argeliers León

LA HABANA, 1918-1991

Doctor en Ciencias del Arte. Profesor Titular de Mérito del Instituto Superior de Arte (ISA). Musicólogo, etnólogo, ensayista, pedagogo y compositor. Su obra aportó una visión integral de la cultura cubana, con la aplicación de las tendencias y técnicas más avanzadas en el campo de la investigación científica. Participó en la creación de la Cátedra de Arte Africano y Culturas Negras en Cuba. Fundó y dirigió el Instituto de Etnología y Folclor de la Academia de Ciencias de Cuba, el Departamento de Musicología en el ISA, el Departamento de Folclor del Teatro Nacional de Cuba, así como el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí y el de la Casa de las Américas. Dentro de su trabajo como compositor se destaca la *Sinfonía n.º 1* (1946), *Sonata para trompeta, trombón y percusión* (1944) y *Creador del hombre nuevo* (1969). Entre sus publicaciones cuentan títulos como: *Música folclórica cubana* (1964), *Del canto y el tiempo* (1981), *Para leer las firmas abakuá* (1990), *Por el camino de la musicología* (1999) y, su obra póstuma, *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América Latina* (2001). Su vasta labor en el ámbito de las artes, que abarcó temas tan diversos como la pedagogía, la musicología, la etnografía, revela al ensayista cuya perspectiva humanista se apoyaba en una metodología científica.



Esta edición de *Introducción al estudio del arte africano*,
de Argeliers León,
consta de 3 000 ejemplares
y se terminó de imprimir en 2012.

Para su composición se emplearon las tipografías
WARNOCK PRO
–en sus variantes CAPTION, TEXT y SUBHEAD–,
del diseñador norteamericano Robert Slimbach;
y FONTANA ND
–en sus variantes Aa, Cc, Ee, Gg y Ll,
en OLDSTYLE FIGURE (OSF) y SMALL CAPITAL (SC)–,
del argentino Rubén Fontana.





INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL ARTE AFRICANO

Esta es una obra que revela una mirada sobre África y su cultura alejada de los tradicionales enfoques eurocentristas, cuyos intentos por desconocer los aportes africanos al arte en general no han sido pocos. Argeliers León, reconocido etnólogo y antropólogo cubano, propone un recorrido por los valores del legado africano que se remonta a la prehistoria, con la ambición de aproximar al lector a una visión más amplia y diversa de África, muchas veces identificada erróneamente solo con la «cultura negra». Su análisis abarca la historia del arte interconectada con las relaciones socioeconómicas de los diferentes grupos que evolucionaron en el continente. *Introducción al estudio del arte africano* se inserta en el árido camino transitado en pos de devolver a África el valioso lugar que ocupa en el desarrollo de la cultural universal. El libro cuenta además con un extenso catálogo de fotos de auténticas piezas recogidas en dos colecciones importantes de Cuba: la de la Casa de África y la del Museo de Arte de Matanzas.

ISBN: 978-959-7211-22-8



9 789597 211228