UNESCO

Una ventana abierta al mundo

El Correo

Mayo 1977 (ano XXX) Precio : 2,80 francos franceses



Imagen de Africa

El gemelo de los ojos abiertos

Esta máscara, esculpida en una piedra dura de color verdoso, es una obra maestra del arte indígena de Columbia Británica (costa noroccidental del Canadá). Sobre la oquedad de los ojos se han trazado las cejas en la piedra áspera, mientras que la superficie o « piel » del rostro está finamente pulida. Una máscara gemela, pero con los ojos cerrados, que se conserva en el Museo Nacional del Hombre de Ottawa (Canadá), encaja perfectamente con la reproducida en esta página, que pertenece al Museo del Hombre de París.

Foto © Museo del Hombre, París.



El Correo

MAYO 1977 AÑO XXX

PUBLICADO EN 16 IDIOMAS

Español	Japonés	Portugués
Inglés	Italiano	Neerlandés
Francés	Hindi	Turco
Ruso	Tamul	Urdu
Alemán	Hebreo	
Arabe	Persa	

Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)

Venta y distribución
Unesco, Place de Fontenoy, 75700 París

Tarifas de suscripción :

un año : 28 francos — dos años : 52 francos.

Tapas para 11 números : 24 francos.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De **EL CORREO DE LA UNESCO**", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a **EL CORREO** tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco o de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de esta última.

Redacción y Administración :
Unesco, Place de Fontenoy, 75700 París

Jefe de Redacción :
René Caloz

Subjefe de Redacción :
Olga Rödel

Redactores Principales :
Español : Francisco Fernández-Santos
Francés : Jane Albert Hesse
Inglés :
Ruso : Victor Goliachkov
Alemán : Werner Merkli (Berna)
Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)
Japonés : Kazuo Akao (Tokio)
Italiano : Maria Remiddi (Roma)
Hindi : H. L. Sharma (Delhi)
Tamul : M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo : Alexander Broido (Tel Aviv)
Persa : Fereydun Ardalan (Teherán)
Portugués : Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés : Paul Morren (Amberes)
Turco : Mefra Arkin (Estambul)
Urdu : Hakim Mohammed Said (Karachi)

Redactores :
Español : Jorge Enrique Adoum
Francés : Philippe Ouannès
Inglés : Roy Malkin

Documentación : Christiane Boucher

Composición gráfica : Robert Jacquemin

La correspondencia debe dirigirse al Director de la revista.

ISSN 0304-310 X
Nº 5-1977 MC 77-3-332

pagina

4 **AFRICA EN SU CULTURA**

12 **UN ARTE DE LA ESENCIA OCULTA**
El escultor africano interpreta una visión colectiva del mundo
por Ola Balogun

16 **VEINTE MASCARAS... VEINTE PAISES**
Fotos

21 **MAS ALLA DE LA APARIENCIA**
por Paul Ahyi

22 **LA ESCUELA DE LOS REFRANES**
por Tanoé-Aka, Jules Semitiani, Yousouf Fofana, Gozé Tapa y Paul N'Da

26 **UNA MUSICA PARA ACOMPAÑAR LA VIDA**
por Solomon Mbabi-Katana

29 **UN BUSCA DE UN NUEVO TEATRO AFRICANO**
por Demas Nwoko

30 **EL CINE EN AFRICA**
Descolonizar la imagen
por Francis Bebey

34 **LATITUDES Y LONGITUDES**

2 **TESOROS DEL ARTE MUNDIAL**
CANADA : El gemelo de los ojos abiertos



Nuestra portada

La ya antiquísima cultura africana, tan profundamente original y tan variada, alcanza justamente su pleno florecimiento en nuestro siglo. Y es que, a pesar de todos sus males, la colonización no logró anularla completamente, ni siquiera de modo grave. Por el contrario, gracias a su vigor y a su autenticidad, ha influido en el mundo moderno, aportando por ejemplo un impulso renovador a las artes plásticas, la música y la danza. Tratar de fijar la « imagen » auténtica de esa Africa renaciente en sus más variados aspectos es lo que se propone este número de *El Correo de la Unesco*.

Fóto Richard Saunders © USIS, Estados Unidos. Montaje fotográfico de Augustin Dumage, París.

Con este número *El Correo de la Unesco* ofrece a sus lectores un panorama de la vida cultural del Africa negra en sus aspectos más significativos, destacando en particular lo que atañe a su rico, variado y original fondo de tradiciones. La región a la que nos referimos aquí es esencialmente el Africa tropical. En lo que respecta al Africa austral, donde aun son numerosos los pueblos sometidos a la discriminación racial y a la política de apartheid, nuestra revista se ocupará de estos problemas en uno de sus próximos números. Y, en cuanto a la zona septentrional del continente, el número de diciembre próximo presentará un amplio panorama de las grandes culturas islámicas que tan profunda huella han dejado en esa vasta región del mundo que va desde el Magreb hasta el Oriente Medio.

Africa en su cultura

LOS pueblos africanos han sabido elaborar sus propias visiones del mundo y del hombre, forjar y jerarquizar sus valores propios según su genio peculiar. Tanto en el ámbito de lo sagrado como de lo profano, no hay cultura africana que no haya hecho suyos los grandes valores —religiosos, morales, sociales, estéticos, económicos, teóricos o técnicos — de la especie humana.

La afirmación de la identidad cultural no responde en Africa a un deseo de singularizarse. No es ni una simple proclamación del derecho a la diferencia ni la señal de una crisis política o de un malestar económico, como tampoco una reacción patológica al traumatismo colonial. No es reacción de autodefensa frente a la agresión de la civilización tecnológica ni proceso de purificación enderezado a destruir los gérmenes de la « contaminación ideológica ». Por último, no es expresión de un nacionalismo exacerbado y chauvinista que haga suyos el estilo y los métodos del imperialismo cultural de los antiguos colonizadores.

Si la afirmación de la identidad cultural en Africa se basara en factores de este tipo, es decir puramente coyunturales, no sería viable. Y si se inspirara en el odio y en el racismo y se nutriera de resentimiento, merecería incluso ser condenada.

Pero, a decir verdad, las bases en que se apoya son infinitamente más auténticas y sanas, como podemos comprobar con sólo hacer un somero análisis de los rasgos fundamentales de la personalidad africana.

Abundan las pruebas sobre la inmemorial circulación de ideas y de bienes culturales entre las culturas africanas y entre Africa y otras partes del mundo. Esa circulación, que al principio se limitaba a las costas y a las grandes vías naturales de comunicación — los ríos Senegal, Níger, Zambeze, Nilo, etc. —, se extendió después en todas las direcciones.

El mismo Sáhara, al que se consideraba como un obstáculo natural para los intercambios, sirvió de vínculo entre las distintas regiones,



Foto Chester Higgins Jr © Topic, Estados Unidos

El estudio que publicamos en estas páginas resume los temas e ideas esenciales en torno a los cuales giró la Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales en Africa, según aparecen en el documento de la Unesco relativo a esta reunión Problemas y perspectivas. *La Conferencia, organizada por la Unesco con la colaboración del gobierno ghaneano y de la Organización de la Unidad Africana, se celebró en Accra (Ghana) del 27 de octubre al 6 de noviembre de 1975 con asistencia de delegados de cuarenta países africanos y de numerosos representantes y observadores del mundo entero.*





Foto © Mirella Ricciardi, Kenia

como lo demuestran los magníficos grabados rupestres del Tassili o del Teneré. El gran desierto representa un inmenso campo de investigaciones, prácticamente intacto, cuya exploración permitiría determinar con precisión los aportes recíprocos de las culturas africanas — áraboberebereres y negroafricanas — cuya simbiosis constituye la base de la africanidad.

Los rasgos distintivos de esta africanidad, esos factores que le confieren una especial fecundidad, se manifiestan aun en toda su pureza entre las masas populares, en las comunidades rurales primigenias.

Dado que esas sociedades primigenias permanecieron prácticamente al margen de la colonización, sólo se hablan en ellas las lenguas vernáculas, vehículo de una tradición oral tan rica como variada. La familia es el soporte fundamental de esas culturas y el custodio de la tradición, en cuya transmisión desempeña un papel capital, por la simple razón de que en su seno conviven varias generaciones.

Desde siempre la tradición abarca en Africa todas las esferas de la actividad humana. En ella encuentra cada africano las normas que rigen la conducta individual y la vida colectiva. La espiritualidad de la tradición engloba e impregna a los hombres, las cosas y la naturaleza misma; es un código por cuya aplicación velan los ancianos, los cuales desempeñan además el papel de una auténtica biblioteca viviente que cualquiera puede consultar en todo momento.

Uno de los caracteres esenciales de la identidad africana tiene su origen en una serie de hechos y de circunstancias que se produjeron a comienzos del siglo pasado y que afectaron simultáneamente y en idéntica forma a la mayoría de las sociedades africanas : se trata de la ocupación y la explotación a que las sometió el colonialismo europeo.

Como resultado de ello, las culturas africanas iban a vivir en adelante aisladas unas de otras. Una misma zona cultural podía ser objeto de una división arbitraria cuya consecuencia era no sólo la ruptura de vínculos seculares sino también la atomización y el derrumbamiento de las estructuras autóctonas. Según las necesidades del colonizador, éste favorecía deliberadamente a determinadas áreas culturales en detrimento de otras, dando así lugar a graves desequilibrios sociales, económicos y políticos. Con ello se ensanchaba constantemente el foso entre las ciudades y el campo, entre la costa y las zonas interiores, entre las regiones « pacificadas » y las « rebeldes ».

Esta ruptura en el espacio se combinaba con una ruptura en el tiempo : el colonialismo se esforzaba por destruir los lazos que unían al africano con su pasado, sus tradiciones, su cultura. Tal intento trajo consigo el cierre de las escuelas autóctonas, la destrucción de los lugares o de los objetos del culto, la lucha contra los educadores aborígenes. En el vacío cultural así creado, había que formar a los africanos — pero no mucho — en una nueva lengua y en una nueva mentalidad. Es decir, la enseñanza colonial era ante todo un instrumento de conquista, de sumisión y de alienación.

Para salvar esos valores, restaurar las lenguas originales y preservar la identidad amenazada, se organizó

la resistencia y se emprendieron las luchas de liberación. Las culturas africanas asumieron una función de autorecuperación, de restauración, de edificación y de movilización nacionales. Particularmente significativo resulta que la búsqueda de la libertad haya coincidido en toda Africa con la de la identidad cultural : para los africanos, afirmar la propia personalidad es realizar un acto liberador.

Así, pues, la lucha por la independencia no es sólo una reivindicación política sino también cultural. En este sentido, constituye un redescubrimiento apasionado de la cultura ancestral, una súbita revalorización del pasado, una impugnación de las pretensiones del colonizador que intenta convertir su propia civilización en modelo universal de toda posible civilización.

Al impugnar la supremacía cultural de Occidente, los pueblos africanos han redescubierto su propia civilización : Africa no era antes de la invasión colonial una tabla rasa sino que ya había producido todo un cúmulo de saberes y de técnicas y una serie de obras de gran valor en el ámbito de la arquitectura, la escultura, la música, la danza, la poesía y la literatura oral.

Los africanos no ignoraban la existencia de esos testimonios de su civilización, que podían ver en torno suyo y que continuaban produciendo. Lo que ha cambiado es la manera de enfocarlos. Hoy a esas obras se las considera portadoras de significaciones y productos de una auténtica creación cultural.

Al redescubrir su propia civilización, los pueblos africanos cobran conciencia de la relatividad de la civilización occidental. Hoy saben que el desarrollo científico y técnico de una sociedad no le confiere superioridad alguna en el terreno de la moral o de la estética. Descubren así que la historia no es un coto cerrado, que no es sólo obra de Occidente sino que también ellos participan en su creación.

Dicho de otro modo, el nacionalismo cultural es la reivindicación de una personalidad colectiva. Pero el nacionalismo deberá evitar el error de empobrecer la herencia cultural que intenta justamente defender reduciéndola a una simple antítesis de la cultura extranjera. Con tal reducción quedarían las culturas africanas privadas de su historia, de su riqueza, de su evolución.

En la mayoría de los países de Africa, el modelo de desarrollo occidental ejerce una fascinación indiscutible. Los africanos suelen relacionar el éxito económico de los países industrializados con las ventajas materiales de que aparentemente gozan sus habitantes. Pero con ello se deja de lado la cuestión de las desigualdades de todo tipo en que descansa el sistema : desigualdad en la enseñanza, la cultura, la salud, el trabajo, el tiempo libre, la justicia, la muerte... Se deja también de lado el problema fundamental de la distribución de la renta nacional entre las varias categorías de la población y, por consiguiente, el de la explotación de unos hombres por otros.

Y, sin embargo, la historia reciente de los países industrializados muestra con elocuencia los límites de toda estrategia puramente económica y de su racionalidad. Lo que antes se consideraba como un sistema socioeconómico dotado de una solidez a toda prueba muestra adolecer de contradicciones, fisuras y disfunciones, poniendo de manifiesto los límites de su perfectibilidad y las irreductibles desigualdades que le son inherentes.

Justamente en nombre de esa racionalidad de tipo económico se ha juzgado de manera negativa las tradiciones culturales de Africa. Semejante interpretación ignora completamente la dinámica propia de las sociedades africanas, su coherencia — o su incoherencia — interna, que responde a una lógica fundamentalmente diferente.

Pero esa interpretación ha influido en la sociedad africana, la cual propende a negar o a menospreciar sus valores culturales tradicionales. Ello es resultado de una extraversión que, en el plano político, desemboca en una referencia constante a ideologías extranjeras y a la más sutil de las alienaciones, la del espíritu. En el plano económico, la subsistencia misma de algunos países africanos parece depender aún de sus antiguas metrópolis. La transferencia masiva y sin ningún control de productos manufacturados y todo tipo de manipulaciones de la opinión pública han terminado imponiéndose a la imaginación de los africanos y suscitando en ellos necesidades artificiales. Tal proceso no puede sino mantener los mitos y las seducciones de la sociedad de consumo y agravar los fallos y las deficiencias provocados por la dominación colonial. Por último, la imitación de los modos de vida extranjeros termina por destruir el medio ambiente necesario para el renacimiento y el desarrollo de las culturas africanas.

Así, la historia social y cultural de Africa y de sus relaciones con Occidente muestra con cuánta cautela hay que acoger la idea de la interpene-

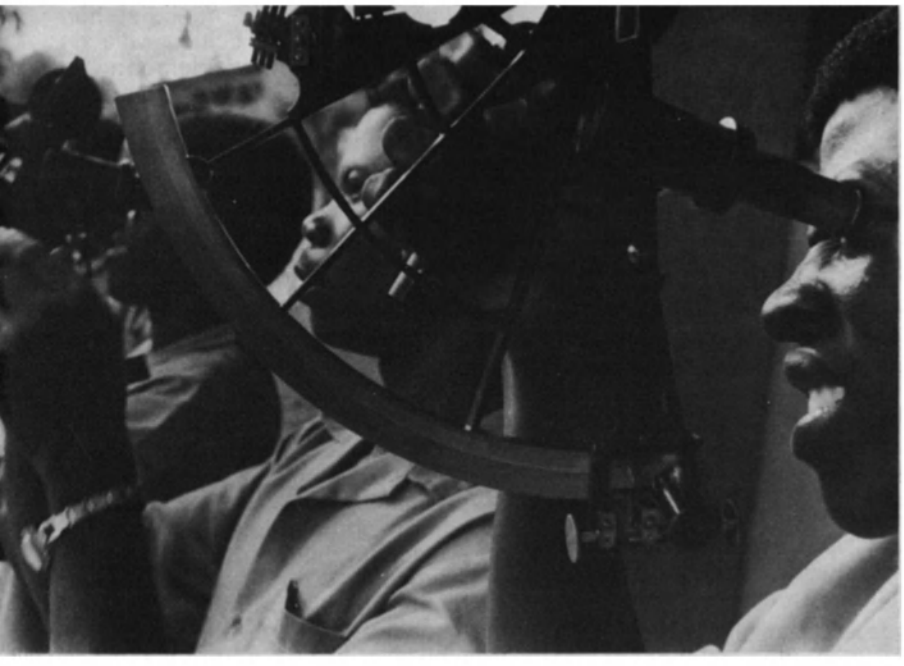


Foto Richard Saunders © USIS, Estados Unidos

En el presente de Africa se imbrican profundamente el ayer y el mañana. En las fotos, estudiantes de una escuela naval midiendo con un sextante la altura del sol y pescador del lago Rodolfo (Kenia) con su nasa tradicional.



Foto © USIS, Estados Unidos

tración de las culturas, es decir, de una fecundación recíproca y positiva de las diversas sociedades. Naturalmente, no se trata en modo alguno de abogar por el aislacionismo económico o cultural de Africa. Pero abrirse al mundo no debe significar la adopción incontrolada de una modernidad que aliene de su pasado a cada pueblo y le haga perder su personalidad, ni la imitación de modelos de crecimiento cuya vocación a la desigualdad choca profundamente con las mejores tradiciones africanas.

Hay quienes afirman que, si los países en vías de desarrollo no consiguen su « despegue » económico, ello es esencialmente a causa de factores culturales. Según tales personas, las resistencias al cambio se deben especialmente al carácter no competitivo de las sociedades tradicionales, a una organización social basada en la solidaridad y a determinadas reglas religiosas. Es probable que la competición, tal como se entiende y se valora en Occidente, no exista en las sociedades tradicionales. Pero ¿no sería más justo considerarla, no como una causa del desarrollo o del subdesarrollo, sino como una característica propia del sistema económico occidental ?

En efecto, el individualismo, resultado de la concurrencia, no aparece en aquellas sociedades cuyas estructuras eliminan las fuerzas centrífugas e imponen la cohesión y la solidaridad, que son factores de igualdad. De ahí el papel de las afinidades étnicas o religiosas, más importante que el de la pertenencia a otros grupos sociales. Porque la dinámica de la sociedad africana se funda en el florecimiento de la personalidad colectiva y no en el éxito individual y el beneficio, de igual modo que es propio de las culturas africanas el ser populares y democráticas.

Otro tipo de resistencias al frenesí del desarrollo puramente económico radica en la relación que esas sociedades guardan con la tierra. En efecto, la importancia máxima concedida a la naturaleza puede entrañar a veces el rechazo de determinadas técnicas. Pero esta actitud refleja, más que una supuesta irracionalidad, una racionalidad distinta de la racionalidad económica occidental.

Por otro lado, en las sociedades africanas tradicionales no existe prácticamente la noción de propiedad alienable. De ahí la negativa a ceder tierras de propiedad colectiva. Tal particularidad sociocultural constituye un factor positivo para una eventual reforma agraria, más bien que un freno para el desarrollo.

La economía tradicional garantiza la subsistencia de todos los miembros de una colectividad. En contraste con las normas de la sociedad de consumo, uno de los principios comunes a las sociedades tradicionales es que sólo deben producirse los objetos necesarios para satisfacer las necesidades vitales. Las lecciones que esas sociedades dan a Occidente son de índole filosófica : la naturaleza no es ni una reserva a la que se puede saquear indefinida e impunemente ni un conjunto de bienes materiales de los que basta tomar posesión. Destruir el equilibrio general equivale a destruirse a sí mismo.

Para que el desarrollo no signifique traicionar la propia personalidad y no dé lugar a nuevas formas de alienación, deberá fomentar el florecimiento de los más auténticos valores africanos y, en primer lugar, las tradiciones orales y las lenguas vernáculas.

Buscar la autenticidad es percatarse de la inautenticidad presente, del menoscabo de que hoy sufre la personalidad africana. Cabe, pues, preguntarse si la autenticidad es un problema para los que nunca se han visto aislados de la cultura viva de su comunidad. Indudablemente la palabra no tiene el mismo sentido para el campesino y para el intelectual africano. Quizá para el primero no tenga ninguno.

Tomemos como ejemplo una forma cultural y social tan generalizada en Africa como la oralidad. Pues bien, hay que reconocer que no tiene el mismo sentido para el intelectual que domina el lenguaje escrito y para el campesino que no ha visto nunca una transcripción de su lengua. ¿Dónde radica la diferencia ?

Apenas si hemos empezado a entrever las prodigiosas riquezas de la oralidad, la cual no es en modo alguno un síntoma de arcaísmo social. La aparición de la escritura no supone necesariamente el paso a un nivel « superior » de cultura. La tradición oral, medio de expresión de una civilización, se halla siempre integrada a los diferentes aspectos de la vida social, desempeñando múltiples funciones de memorización, de entendimiento colectivo, de normación ética y de expresión estética. Profundamente arraigada en la sociedad,

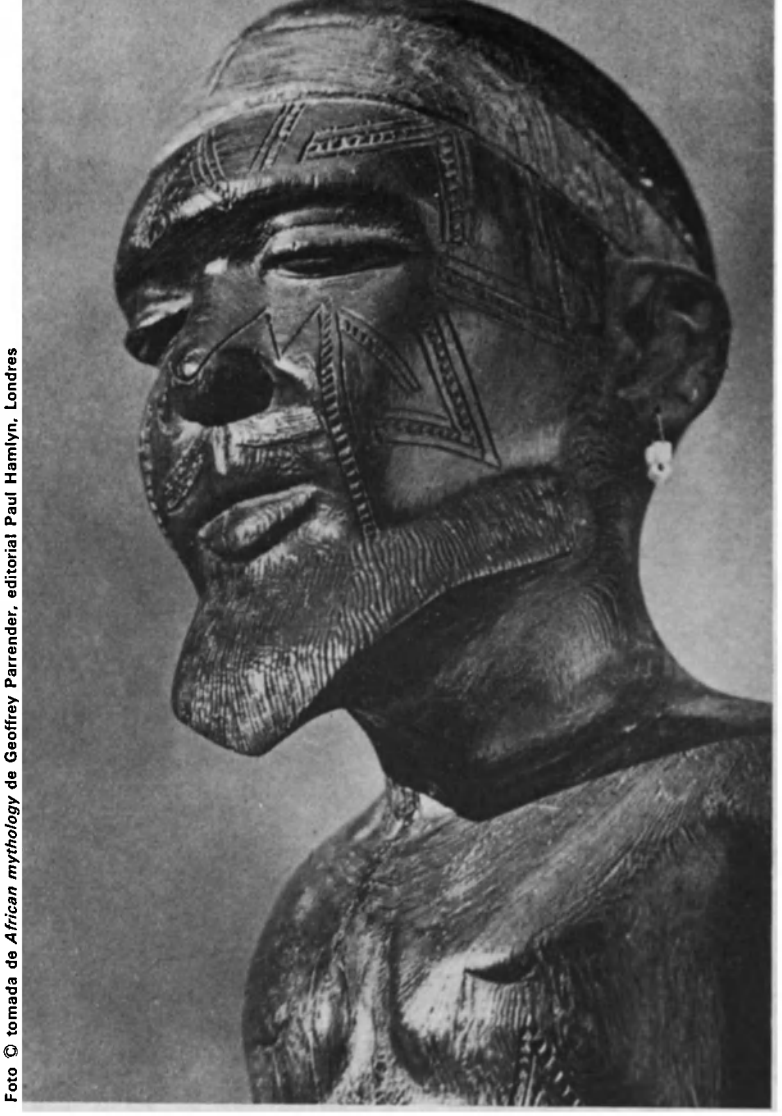


Foto © tomada de *African mythology* de Geoffrey Parrender, editorial Paul Hamlyn, Londres

Del curandero al médico

Este retrato en madera de ébano policromada es el de un curandero de Mozambique. Gran conocedor de plantas medicinales y fino observador, el curandero es un personaje venerado que a veces desempeña también funciones sacerdotales. En la página de la izquierda, dos jóvenes médicos analizan la distribución de las proteínas de la sangre de las moscas tsetsé en un laboratorio biológico del University College de Nairobi.

explica el mundo, la historia, los ritos, el contorno natural, la organización social, las técnicas, las relaciones sociales y las relaciones con las etnias vecinas.

Dicho de otro modo, la tradición oral es una verdadera enseñanza que se transmite de generación en generación y que, lejos de ser propia de una familia o de una aldea, es común a una etnia y, a menudo, a varias. Se trata de una enseñanza sobre el pasado que sitúa al individuo en su sociedad y en el mundo, y de una enseñanza sobre el presente que inculca al niño los comportamientos, las actitudes y las creencias que le corresponden, proporcionándole las normas, los cánones y las costumbres e incitándole a desarrollar derechamente su personalidad. Es, pues, también un factor de integración social.

En la oralidad las relaciones entre el individuo y su lengua son más directas y se actualizan más fácilmente; con ello el individuo, por un efecto de retroacción, está más socializado. Sabida es la importancia del carácter coercitivo de la palabra. Una de la características principales de la sociedad oral radica en los estrechos lazos que existen entre la lengua y la práctica social y de que da fe la extraordinaria riqueza del léxico.

El contenido de la tradición está presente en la memoria social. La memoria individual mediatiza la memoria colectiva, la actualiza, la enriquece en cada generación gracias a un proceso constante de interpretación y de asimilación de elementos nuevos. La memoria es efectivamente conocimiento, pero conocimiento en perpetua transformación; en ella no existe ningún punto fijo, si bien hay determinados medios que facilitan grandemente su permanencia.

El primero y tal vez el más eficaz de esos medios consiste en la relación particular del conjunto de signos humanos con los del medio ecológico. Se ha observado que la destrucción, o la pérdida, de ese medio — particularmente con ocasión del traslado de tribus africanas a América por el colonialismo — priva al individuo de una fuente de enseñanzas cuya ausencia provoca una importante atrofia de la memoria y del conocimiento. El segundo factor de permanencia es la institucionalización del saber. En numerosas sociedades la transmisión del patrimonio cultural — relatos históricos o legendarios — es obra de personajes especializados como los *griots*, o simplemente los ancianos de la aldea, que son verdaderos expertos en genealogía. El tercer medio de permanencia es la palabra ritmada, el lenguaje recitativo.

Uno de los peligros de la escritura consiste en la *reificación* del orden social, al que se presenta bajo una falsa apariencia de permanencia. El alfabeto introduce una forma de universalidad que transciende el clan, la tribu, la nación, pero que implica también un mayor rigor e incluso a veces un cierto rigorismo. Por otro lado, la escritura introduce una estratificación social, una separación entre dos grupos principales: la minoría instruida y el pueblo analfabeto. A este respecto, y puesto que estamos aquí hablando de autenticidad cultural, debería quizá subrayarse que, por nefasto que sea en otros aspectos, el analfabetismo en las sociedades tradicionales no ha sido nunca sinónimo de pobreza cultural, pero que, como resultado de su formación, la minoría ilustrada se ve separada de sus raíces y de sus tradiciones. Todos los sistemas de educación deberían sacar partido de esta constatación.

Por último, la literatura oral africana es también un arte de lo imaginario tanto por su forma como por su contenido. Arte total, basado en la participación efectiva de todos en que al mensaje verbal se mezclan los mensajes gestual, musical y rítmico, con una libertad de expresión y de improvisación que permite a la historia contada conservar su frescura y su significación.

Trátese de relatos legendarios, históricos o de iniciación, de cuentos

Foto © Monique Maneval, París





Foto © USIS, Estados Unidos

Arquitectura tradicional de Africa

En el vasto continente africano las diversas formas arquitectónicas, aunque plenamente diferenciadas entre sí, presentan un rasgo común : todas son perfectamente funcionales gracias a su adaptación al clima, al modo de vida, al trabajo cotidiano y a la economía. A la derecha, dos profesores de la Universidad Ahmadu Bello (Nigeria) examinan la maqueta de una vivienda haussa (pueblo de agricultores y artesanos) provista de todas las comodidades modernas. Arriba, los techos de la mezquita de Djenné (Malí), construcción de tierra apisonada que data de 1905. Djenné, antigua capital del imperio songhai, era ya en el siglo XIII uno de los principales mercados del mundo musulmán. Arriba a la derecha, barrio de Abidján (Costa de Marfil), gran puerto moderno por el que pasa la variada producción agrícola del interior del país.

Foto © Fulvio Roiter, Italia



cuyos personajes son héroes míticos, hombres o animales, trátese de poesía o de canto, de refranes o de acertijos, la inmensa riqueza de la tradición oral ofrece un campo valiosísimo a la investigación científica. De ello dan fe los innumerables trabajos realizados en el continente africano, así como el plan decenal elaborado por la Unesco para el estudio de la tradición oral y para el fomento de las lenguas africanas como vehículos de cultura e instrumentos de educación permanente y de investigación que vienen realizándose con vistas a la preparación y publicación de una « Historia General de Africa ».

La literatura oral ofrece también un terreno privilegiado para la creación artística y para la difusión cultural. Debe de todos modos tenerse presente que la literatura oral, elemento de un conjunto creado por la sociedad, sólo puede comprenderse inmersa en su propio medio ambiente. Aislarla, separarla de sus raíces equivale a reducir a la nada su alcance social.

Esto nos lleva a poner de relieve el papel eminente e insustituible que las lenguas africanas desempeñan como puente, soporte y vehículo del pensamiento y de las culturas del continente y como instrumento de comunicación social para la inmensa mayoría de la población. De ahí que todo renacimiento cultural en Africa, como toda empresa de preservación de la autenticidad cultural, exija el fomento de las lenguas nacionales.

La política colonial no podía concebir que las lenguas africanas fueran verdaderas lenguas, es decir, vehículos del saber y de la cultura. Por el contrario, las consideraba lenguas « primitivas » correspondientes a una fase de la evolución ya superada por las lenguas europeas y, por ello mismo, incapaces de expresar el pensamiento científico.

Hoy se trata de revalorizar esas lenguas africanas, no con fines de rehabilitación ideológica sino para facilitar a través de ellas el acceso de la mayoría a los más modernos saberes. Se trata de considerar a las lenguas nacionales como medios de comunicación privilegiados, insustituibles por su eficacia en el medio africano.

Las lenguas africanas se utilizan cada vez más en la comunicación social, en la información política, en las actividades culturales y artísticas. Algunas de esas lenguas sirven de instrumento de comunicación entre comunidades lingüísticas diferentes, sobre todo en un marco regional; otras se utilizan para el intercambio entre regiones.

Sólo la exacta comprensión del papel fundamental de las lenguas vernáculas africanas en los procesos psicológicos, cognoscitivos y sociales permitirá reducir las resistencias de todo tipo que se oponen a la utilización de esas lenguas en la enseñanza y la formación.

Ello obliga a revisar radicalmente los sistemas educativos heredados y a reconvertirlos de acuerdo con nuevos modelos que respondan a la realidad sociocultural de Africa, soliciten la participación activa de la comunidad y satisfagan las necesidades y las aspiraciones de la mayoría. ■

Un arte de la esencia oculta

El escultor africano interpreta una visión colectiva del mundo

por Ola Balogun

OLA BALOGUN, *joven cineasta y escritor de Nigeria, ha sido experto de la Unesco en materia de formación de personal cinematográfico. Ha dirigido numerosas películas y documentales, como* Vivir *(1975) y* Muzik Man *(1976) y ha formado parte del jurado del Festival del Film Panafricano de Cartago (Túnez). Autor asimismo de varias obras de teatro* (Shango, El rey-elefante), *ha escrito para la Unesco varios estudios sobre el cine, el arte y la cultura de Africa.*

LAS formas del arte africano no se caracterizan en modo alguno por una unidad de estilo, y sería erróneo pensar que todas ellas tienen un alcance y una orientación idénticos. Toda cultura es resultado de múltiples corrientes, a veces incluso aparentemente contradictorias, y Africa no es una excepción a tal regla.

Ahora bien, aunque no existe una forma de arte único que quepa definir como estrictamente africano con exclusión de todos los demás, sí existe en cambio un amplio conjunto de estilos y de formas que constituyen el arte africano.

Por su ambiente y por su motivación, este arte no se parece a ningún otro. Las formas del arte africano persiguen rara vez la finalidad de divertir. Aunque a veces entrañan una parte de diversión no es éste su aspecto más importante. En las ceremonias en que se utilizan máscaras, lo esencial es el carácter ritual de la representación. Esto no impide que la propia danza, o a veces la persecución simulada de los espectadores por personajes enmascarados, entrañe un elemento recreativo. Sin embargo, la danza no se suele practicar con este fin de pura diversión tivo sino que surge en ciertas fiestas o en la celebración de ciertos ritos.

Análogamente, los elementos dramáticos de las ceremonias rituales no se presentan nunca independientemente del contexto con el que están relacionados y cuyo objeto principal no consiste ciertamente en divertir. La única excepción notable a esta regla corresponde quizás al arte de los narradores o al de los cantores ambulantes, que persiguen manifiestamente el objetivo de distraer al público a cambio de una remuneración. Pero, incluso en este caso, lejos de ser puras distracciones, los cuentos o las epopeyas suelen tratar sobre todo de exponer principios morales o relatar hechos importantes.



El arte africano, tanto profano como sagrado, da muestras siempre de un gran refinamiento. El escultor sabe prestar al objeto doméstico, a la herramienta de uso cotidiano la misma nobleza, la misma gracia que a la estatua ritual o al motivo de relicario. Ejemplo de ello es esta orejera de estilo luba (sur de Zaire) cuyo soporte está formado por un hombre y una mujer que se acarician con pudor y ternura. De la misma maestría da fe el grupo esculpido — talismán de fecundidad — que se reproduce en la página de la derecha y en el que un hombre y una mujer sentados se ofrecen mutuamente una niña. Con esta escultura, también de arte luba, se intenta invocar la fuerza vital que incrementa la familia.

Foto © Willy Kerr Colección particular, Bruselas

Las formas de arte más corrientes en Africa son la escultura (madera, hierro, piedra, bronce, barro cocido, etc.), la arquitectura, la música, la danza, los ritos de carácter dramático, la literatura oral, etc. Son, pues, mucho más diversas y numerosas de lo que suele suponerse. Son también más complejas y más diversificadas de lo que se desprende en general de los estudios etnológicos. El ejemplo de las máscaras, por un lado, y el de la danza y de los ritos de carácter dramático, por otro, pueden ayudarnos a comprender su significación.

La escultura (en madera o en otros materiales) es uno de los pilares del arte africano, al mismo tiempo que el medio que más lo ha divulgado en el extranjero. Las esculturas de madera más notables son las máscaras que se llevan en las ceremonias.

Estas esculturas han sido objeto de muchas interpretaciones erróneas, sobre todo porque se ha pretendido juzgarlas aplicando los criterios estéticos de Europa occidental.

El mejor ejemplo de esta confusión es el de quienes afirman que el arte africano es « primitivo », basándose en la teoría de que si los escultores africanos no intentan en general realizar una copia exacta de las formas naturales, al estilo grecolatino clásico, ello se debe a que son incapaces de hacerlo. De ahí se deduce un corolario que carece también de todo fundamento, a saber, que en su evolución la humanidad ha pasado por una fase de arte « tosco » antes de llegar por fin a la perfección formal del arte grecolatino.

Este razonamiento es evidentemente falso. En primer lugar, los criterios estéticos no entrañan obligatoriamente la idea de la imitación de las formas naturales. En segundo lugar, únicamente una visión etnocéntrica del mundo permitiría afirmar que la inexistencia de una concepción estética análoga a la surgida en Europa occidental significa una falta de perfección formal.

El juicio estético que cabe formular con respecto a las máscaras debe correr parejas con una perfecta comprensión de su finalidad. Conviene, pues, analizar el carácter de las ceremonias africanas cuyos participantes llevan máscaras y el clima general en que se desarrollan.

Estas ceremonias obedecen en general a un ritual destinado a invocar a los dioses o a establecer una comunicación entre ellos y la colectividad y al mismo tiempo pretenden recordar a sus miembros los vínculos que les unen con las fuerzas no humanas del Universo. De ahí que se las considere como la manifestación material de una fuerza inaccessible, como una encarnación temporal de algo que rebasa los límites humanos. Pero se trata de una manifestación que exige para producirse la participación de los hombres. Un ejecutante (que es a menudo el enmascarado) desempeña la función de vehículo. Durante la ceremonia, ese ejecutante deja de ser hombre para convertirse en un avatar de la divinidad o del antepasado cuya presencia se invoca. Debe pues distinguirse de los demás seres humanos por un signo o un conjunto de signos.

Uno de los principales elementos de tal transformación es la máscara. Sólo si se ha calado bien la función esencial de la máscara (y del traje en general), que consiste en *sugerir* y en *demostrar* la presencia de lo sobrenatural, puede comprenderse el marco teórico en el que trabaja el escultor. Los artistas de Europa occidental en los que ha influido el arte africano no parecen haber visto en él sino el intento de representar formas naturales de un modo abstracto, abstracción que el cubismo y otros movimientos han llevado al extremo. Ahora bien, se trataba de un error de interpretación, que obedecía a un desconocimiento del contexto intelectual propio del escultor de máscaras en Africa.

Incluso cuando existe una forma convencional, lo que aspira a alcanzar el escultor es una esencia oculta, no una apariencia exterior. El estilo del escultor de máscaras tiene sus orígenes en una cierta concepción, que le viene del sistema de creencias

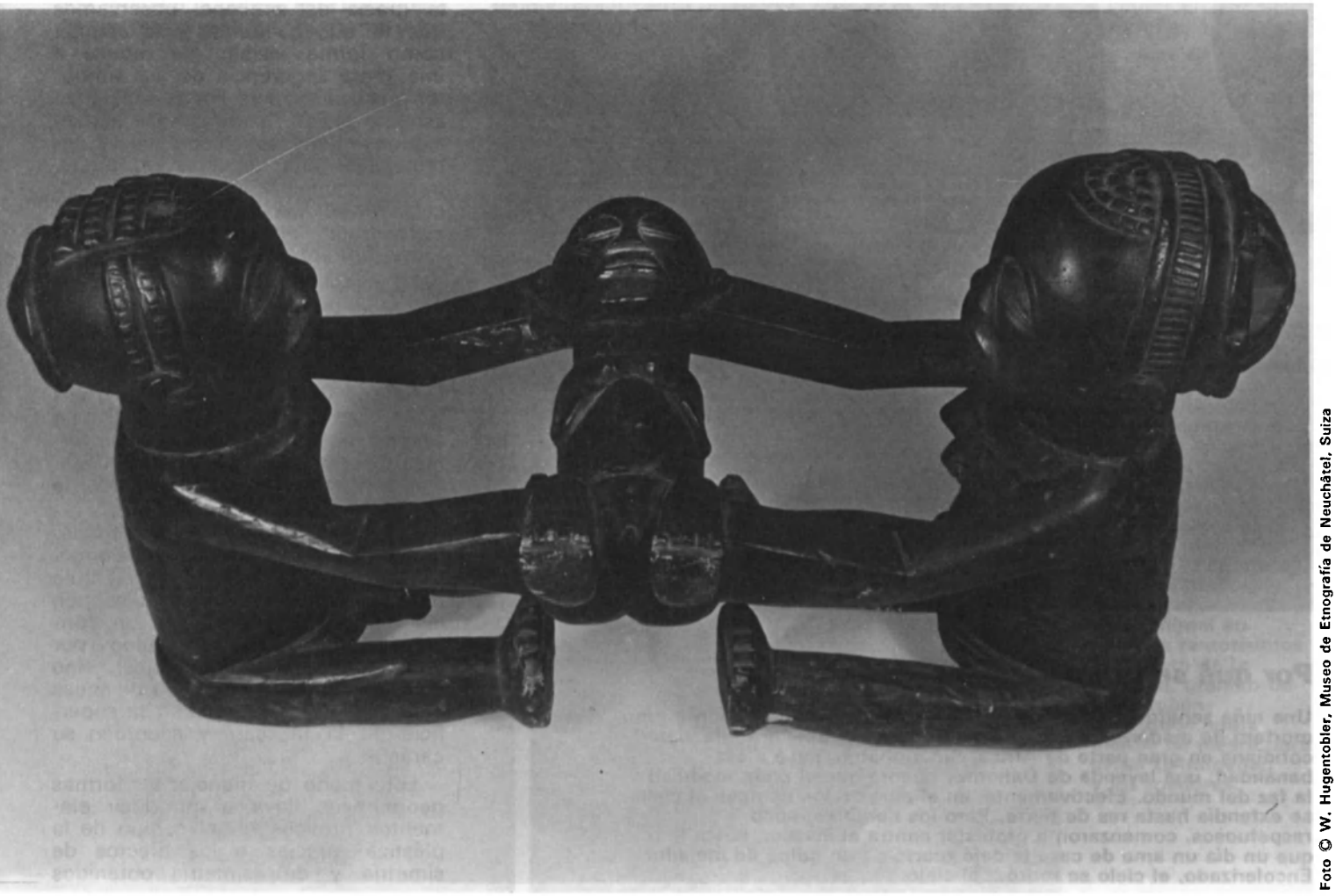


Foto © W. Hugentobler, Museo de Etnografía de Neuchâtel, Suiza

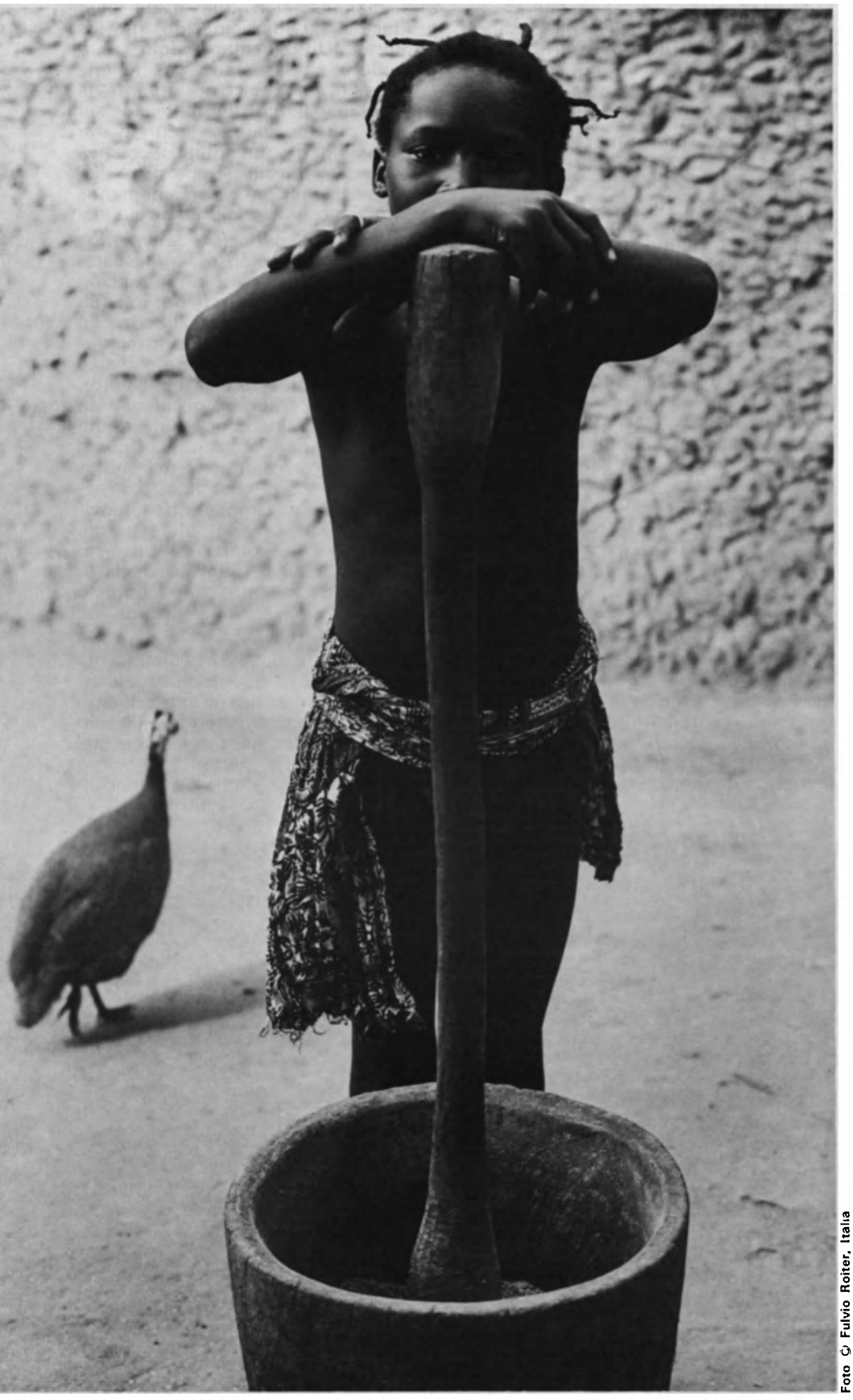


Foto © Fulvio Roiter, Italia

Por qué se retiró el cielo

Una niña senufo de Costa de Marfil maja el mijo en un pilón o gran mortero de madera. Es éste un accesorio muy familiar de la vida cotidiana en gran parte de Africa. Sin embargo, pese a esa banalidad, una leyenda de Dahomey cuenta que el pilón modificó la faz del mundo. Efectivamente, en el alba de los tiempos el cielo se extendía hasta ras de tierra. Pero los hombres, poco respetuosos, comenzaron a protestar contra el invasor, hasta que un día un ama de casa le dejó tuerto de un golpe de majador. Encolerizado, el cielo se retiró... al cielo.

y del ámbito conceptual en el que vive y trabaja.

En el marco muy general de las creencias y convenciones de la comunidad, hay pues siempre un amplio margen de libertad y de improvisación. Si la divinidad cuya máscara va a permitir invocar su presencia es espantable, no se exigirá al artista que copie fielmente las máscaras con arreglo a las cuales ha sido representada ya esa divinidad sino que evoque la idea de una presencia temible y que la sugiera con su obra. Por consiguiente, a menudo podrá representar libremente cómo entiende él esa presencia temible, a la vez que se mantiene fiel a las reglas y convenciones artísticas locales.

En muchos sentidos, las máscaras africanas ponen de manifiesto un dominio perfecto y largamente estudiado de las técnicas de la creación. Uno de los aspectos más notables de este arte es quizás la capacidad de realizar asombrosas simplificaciones plásticas a partir de formas naturales.

Ante la mayoría de las máscaras, tenemos la impresión de que el escultor ha querido rebasar la simple apariencia exterior de las formas naturales para aprehender su esencia y que, a partir de esa aprehensión, ha creado nuevas estructuras. Si tomamos como ejemplo esas obras maestras que son las máscaras bambaras conocidas con el nombre de *tyiwara*, las cuales se inspiran en la forma y en la gracia del antílope, observamos que lo que queda de este animal, como forma visible, se reduce a una mera sugerencia de sus atributos esenciales: sus líneas lisas y su aspecto grácil, a los que se suman algunos elementos decorativos. Contemplando una de estas esculturas, transcendemos la forma exterior para calar en el *ser* del animal mítico, simbolizado, en su esencia, por la forma del antílope.

La simplificación de los motivos naturales percibidos incita a menudo al escultor a elaborar una concepción geométrica del objeto que constituye la fuente de su inspiración. En tal caso, los ojos se convierten en círculos o en cuadrados perfectos, o en simples líneas oblicuas, y estas formas quedan equilibradas, en el espacio, con otros rasgos concebidos de la misma forma.

Las célebres máscaras basongues, originarias de la cuenca del Congo, ofrecen a este respecto un ejemplo notable. No solamente se disponen las facciones alrededor de un conjunto geométrico constituido por cuadrados (que son los ojos), sino que además toda una serie de líneas curvas y en relieve surcan la superficie de la máscara y acentúan su carácter.

Este modo de manejar las formas geométricas lleva a introducir elementos rítmicos en el campo de la plástica, gracias a los efectos de simetría y de asimetría obtenidos

mediante la disposición de los diversos elementos. En muchas máscaras congoleñas y gabonesas, la repetición de curvas regulares en las líneas que representan ciertos rasgos de la cara como, por ejemplo, las cejas, los ojos y los labios, crea una serie de ritmos que recuerdan los ritmos musicales.

Más sorprendente todavía es la concepción arquitectónica de muchas máscaras esculpidas. Incluso cuando se la ha concebido para llevarla verticalmente delante de la cara, la máscara consiste rara vez en una superficie plana. En la mayoría de los casos va mucho más allá de sugerir formas de dos dimensiones y, en realidad, intenta encajar en un espacio tridimensional.

El espacio de tres dimensiones puede utilizarse plenamente en el caso de la máscara para la cabeza, que se lleva horizontalmente sobre ésta. Tal es el caso de la máscara bambara (tyi-wara) o de ciertas máscaras baulés, senufos, (Costa de Marfil) e iyos (Nigeria meridional). Las primeras representan espíritus de búfalo, y las demás espíritus del agua. Durante la danza, el bailarín la presenta a los espectadores (según el lugar que ocupen) desde los diversos ángulos, lo cual produce, en cada posición, un efecto visual diferente. Y, efectivamente, el aspecto de la máscara contemplada de frente es totalmente distinto del que presenta cuando se mira de perfil y, al bajar la cabeza el bailarín, se observa que también la cimera está concebida de un modo distinto. El morro y los dientes del personaje mítico pueden percibirse como la parte más importante cuando se lo mira de frente, y las orejas y los cuernos cuando es contemplado de perfil. Mirándolo desde arriba, el morro y los dientes desaparecen del todo, y sólo quedan visibles las formas geométricas construidas en torno a los rasgos de la cara.

Las características de las dos formas — la máscara de cara y la máscara de cabeza — pueden estar asociadas (la máscaras geledes de los yorubas de Nigeria meridional suelen cubrir simultáneamente la cara y la cabeza). La cara de la máscara puede representar el rostro humano, mientras que la cabeza y la corona llevarán personajes o animales esculpidos en relieve y representados en distintas actividades : leopardos, guerreros, caballos o soberanos sentados sobre su trono. En ciertas versiones recientes aparecen incluso automóviles y aviones.

Lo más corriente es que, una vez esculpidas las partes principales, la máscara sea decorada con motivos ornamentales, que pueden ir desde el dibujo más sencillo y más sutil hasta la exuberancia barroca.

El escultor africano procura deleitar la vista del espectador sobre todo con esos añadidos ornamentales. Los elementos decorativos que utiliza más a menudo consisten en formas geométricas o en pequeños motivos repetidos un cierto número de veces, y a veces en temas distintos y nuevos que vienen a añadirse a la escultura original. En último caso una cara humana podrá aparecer coronada, por ejemplo, por un pájaro o por cualquier otro elemento ajeno, añadido con una finalidad puramente decorativa.

En el campo de la plástica es difícil superar la audacia de ciertas máscaras africanas. En una máscara bachamán (Camerún), que representa en forma muy estilizada un rostro humano, los pómulos son estructuras cónicas sobresalientes cuya parte superior, ligeramente redondeada, sirve de soporte a los ojos, que se sitúan en un plano horizontal. Debajo de las cejas, las órbitas quedan transformadas en superficies verticales alargadas que dominan los ojos como la parte superior de una concha de ostra en la que estuvieran apoyadas.

Un tratamiento tan audaz de las superficies (el movimiento cubista se desarrolló precisamente bajo la influencia directa de este estilo) sería inimaginable sin una concepción muy evolucionada y sin un dominio total de los factores espaciales y plásticos. En cierto sentido, la máscara es un instante de eternidad petrificado, pero los movimientos de la danza le darán nueva vida y la sumergirán en el ritmo de la existencia humana.

Por una extraña paradoja, el artista consigue una libertad completa en su modo de tratar las formas precisamente porque sus propias preocupaciones estéticas ceden el paso a la función que desempeña la máscara.

SIGUE EN LA PAG. 20



Foto © Museo del Hombre, París



Foto © Monique Maneval, París

Los dogón, agricultores instalados junto a los acantilados de Bandiagara (Malí), han heredado seculares tradiciones culturales que reconstituyen el universo de la vida cotidiana en un nivel sutil de símbolos y de mitos. El genio plástico de los dogón se expresa sobre todo en la escultura. A la izquierda, máscara zoomórfica, el « mono negro », típica de la espiritualidad dogón; con ella se quiere recordar la alianza íntima del hombre y del animal en tiempos remotísimos. En la foto de la derecha, granero de mijo dogón construido sobre pilares de piedra para evitar la humedad y los roedores.

20 máscaras



CAMERUN. Máscara yelmo de los bafum
Foto © Helen Maetzler-Prohaska, Zurich



GABON. Máscara fang que evoca un rostro femenino
Foto © Claude Sauvageot, Museo del Hombre, París



ZAIRE. Máscara bifaz « kwamé »
Foto © W. Hugentobler, Museo de Etnografía de Neuchâtel, Suiza

...20 países

Presentamos en estas páginas a nuestros lectores veinte obras maestras del arte africano de la máscara. Este arte, que tan destacado papel ha desempeñado en la vida cotidiana y ritual del africano, ha hecho una eminente aportación al patrimonio cultural de la humanidad.



REP. POP. DEL CONGO. Máscara kwelé, región de Sembé
Foto © U.D.F. La Photothèque-Museo de Hist. Nat., La Rochelle, Francia



GHANA. Máscara de oro de los ashantis
Foto © Fine art engravers Ltd., reproducida con la amable autorización de la col. de sir Richard Wallace



COSTA DE MARFIL. Máscara yeré, decorada con pelos de mono
Foto © Rapho, París



IMPERIO CENTROAFRICANO. Máscara de caza, de madera
Foto © Col. Museo del Hombre, París



SUDAN. Máscara que representa un leopardo
Foto © Dominique Darbois, París, Museum fur Volkenkunde, Berlín

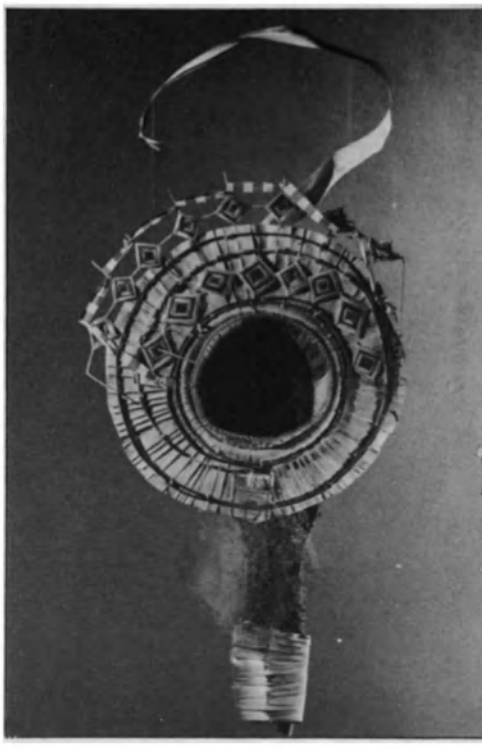


SIERRA LEONA. Máscara yelmo de los mende
Foto © Archivos Helène y Henri Kamer, Nueva York, Col. part.

20 máscaras ...20 países



ALTO VOLTA. Máscara de los bobo, con una antepasada en lo alto
Foto © Dominique Darbois, París



SENEGAL. Tocado de la máscara de la batalla, utilizado en la fiesta de iniciación de los muchachos
Foto © Col. Museo del Hombre, París



REP. POP. DE BENIN. Máscara de baile de la sociedad «yelede» de los yorubas
Foto © Col. Museo del Hombre, Paris



LIBERIA. Máscara dan
Foto © Dominique Darbois, París



TANZANIA. Máscara de los makondé
Foto © Pitt Rivers Museum, Oxford, Reino Unido



MOZAMBIQUE. Máscara yao
Foto © Lindon Museum, Stuttgart, Rep. Fed. de Alemania



GUINEA. Máscara lisa de los toma
Foto © Bernard Mallet, Museo de Angulema, Francia



NIGERIA. Máscara bini pintada con caolín
Foto © David Nidzgorski, Col. part.



MALI. Máscara de los marka, recubierta de metal
Foto © Rapho, París





ANGOLA. Máscara con peluca de los tshokwé
Foto © Museo de Dundo, Angola

ZAMBIA. Máscara rotsé
Foto © Dominique Darbois, París



Foto © Museo de Arte Moderno, París

1



Foto © Museo de Arte Primitivo, Nueva York

2

(viene de la pág. 15)

En efecto, la finalidad de su trabajo consiste muy a menudo en sugerir formas y materiales, y no en copiar directamente la naturaleza.

El arte de la decoración se manifiesta de modo aun más evidente en los objetos puramente decorativos de uso doméstico. Muchos pequeños objetos del mobiliario llevan elementos decorativos, que van desde formas geométricas abstractas hasta personajes u otros añadidos ornamentales, a veces de tamaño natural.

A semejanza de las máscaras, la mayoría de los objetos esculpidos africanos son de madera. No se trata de objetos concebidos con fines estéticos y para ser presentados como tales. La mayor parte de esas esculturas africanas son objetos mágicos o representaciones simbólicas de antepasados o de dioses y, por consiguiente, su finalidad esencial consiste en desempeñar tal función. El escultor procura ante todo adaptar a ella su estilo, ajustándose a la vez a las tradiciones artísticas que ha heredado. Así, no intentará casi nunca reproducir facciones naturales y crear una obra realista. De ahí que sea raro encontrar estatuas de tamaño natural o incluso estatuillas que respeten las proporciones de los seres vivos reales.

Precisamente porque el escultor no ha concebido su obra con la única finalidad de crear formas agradables a la vista, llegan a ser tan impresionantes sus esculturas, lo cual puede parecer paradójico a un occidental.

Entre los tipos de esculturas más conocidos cabe citar las estatuillas conmemorativas de antepasados y las estatuillas rituales de dioses, colocadas en relicarios y que representan divinidades o fieles de los dioses a los que están dedicados tales relicarios. Esas esculturas son ante todo « objetos dotados de un poder », y su eficacia en el plano religioso depende tanto de la destreza del escultor como de los ritos con los que están relacionadas. Una obra ejecutada torpemente, o que se aparte demasiado de los cánones tradicionales del estilo propio de la tribu o del grupo de tribus en el que ha sido creada, no será admitida.

La escultura, con sus características propias, está pues estrechamente relacionada con todo el contexto sociocultural. Por esta razón, intentar fomentar la producción comercial de obras de arte de este tipo, pensando que se van a poder conservar simplemente las apariencias exteriores que les confiere su estilo propio, sería un fracaso seguro.

Las características estilísticas de la escultura sacra y las soluciones técnicas que esas características aportan a los problemas y preocupaciones puramente artísticos no son sino los elementos de un amplio conjunto que engloba un sistema de creencias que transciende al artista como individuo.

Este tipo de escultura es obra colectiva de toda una civilización, y el cometido del artista consiste en servir de intermediario, encargado de materializar la visión y las creencias colectivas.

Hay que tener bien presente que el escultor no se contenta con reproducir detalladamente las formas que impone la tradición a esas estatuillas sino que utiliza el modelo tradicionalmente admitido como una fuente de inspiración a partir de la cual puede dar rienda suelta a su capacidad creadora. Las copias ejecutadas maquinalmente con fines puramente comerciales y para satisfacción de los turistas carecen de vida y son estériles desde el punto de vista artístico, mientras que las obras actuales que hunden sus raíces en el respeto de las tradiciones socioculturales resultan tan vigorosas como las obras de arte del pasado.

Ola Balogun

Dos continentes, el mismo rostro

(1) *Tres personajes,* obra de Alexander Calder, pintor y escultor norteamericano (1898-1976).
(2) Máscara baluba (o luba) de dibujo curvilíneo formando una semiesfera perfecta. La esfera es esencial en la escultura de los balubas (Zaire), de tan fino acabado, como puede también comprobarse en este pequeño mortero para cáñamo (3), de unos 13 cm de altura.



3

Foto © Museo del Hombre, París

Más allá de la apariencia

por Paul Ahyi

EN el arte negro de la Costa del Benin no hay nada que parezca propio para satisfacer el gusto o el placer de un momento. Profundamente arraigado en lo humano, el arte de esta región del mundo es como una necesidad gracias a la cual el negro restablece el equilibrio entre lo que le es inherente y los fenómenos exteriores a su naturaleza de ser humano.

Tratar de conocer la significación del arte y de la obra artística es allí "tratar de penetrar en su cálido centro y en su principio más íntimo, más delicado, más secreto".

Ahora bien, lo que con harta frecuencia se busca en la obra de arte negra es el realismo, el pintoresquismo o un exotismo de pacotilla más bien que la esencia creadora del hombre en comunión con el universo. Y es precisamente gracias a la transposición de las formas, a la serena gravedad de los movimientos y las actitudes como la obra de arte negra recobra a través del espacio y del tiempo el poder evocador del arte egipcio, asirio y precolombino. Porque la obra significa el hombre frente a la naturaleza, es la respuesta del hombre a los fenómenos extetiores, es al mismo tiempo ciencia, presciencia, adivinación y magia.

Para el negro estas obras cuyas formas y proporciones no respetan en modo alguno la visión natural de las cosas son un respaldo moral e intelectual, un medio de conocimiento para uso del pueblo. En ellas se expresan también los problemas que plantea el universo y las respuestas que el negro da en una fase de su historia. "Vehículos del pensamiento, esas obras transmiten a los hombres las leyes sociales y cósmicas que regían el mundo en el momento de su creación. Durante siglos, durante milenios, mientras subsistan, seguirán cargadas de esa significación." Si el artista negro disocia o asocia los elementos naturales según otras leyes no naturales es porque intenta eternizar y realzar, en el ser vivo, lo permanente frente a lo accidental, la vida frente a la apariencia, lo constante frente a lo efímero. Se trata de presentar en cierto modo al espíritu la realidad del ser y no su visión.

En el Africa ecuatorial, entre los bantúes, cuando muere un hombre un artista esculpe su estatua en madera u otro material, y esa estatua hecha a su imagen y no a su semejanza es el soporte que viene a sustituir al cuerpo privado de su fuerza vital, retornada a la tierra. Es el doble imperecedero en el que se alojará en adelante el "soplo vital". Y si el escultor da a este soplo que vuelve una forma diferente de la que primitivamente animaba es porque, dada su mentalidad mística, el artista negro es incapaz de obligar al soplo a que vuelva a animar la forma que había abandonado por fatiga y por incomodidad. Para dispensar una buena acogida al soplo hay que crear algo completamente nuevo.

Cuenta una leyenda, que es seguramente verdad, relativa a Picasso, que un día un explorador, amigo del gran maestro del arte moderno, le dijo que en Africa "tuvo la curiosidad de averiguar la reacción de los negros ante una fotografía. Para ello, les enseñó su propia foto, en uniforme de oficial de marina. Un negro la cogió, la dio un sinfín de vueltas y acabó por devolvérsela sin comprender. El explorador intentó explicarle que aquella foto era su imagen. El negro, incrédulo, se echó a reír y, tomando un papel y un lápiz, se puso a hacer el retrato del oficial. Dibujó la cabeza, el cuerpo, las piernas y los brazos a la manera de los ídolos negros y tendió luego la imagen a su modelo. Pero, cambiando de idea, recuperó el dibujo : había olvidado los brillantes botones del uniforme. Así pues, se aplicó a añadir los botones a su dibujo. Sólo que, en lugar de colocarlos en su sitio, los dispuso en torno a la cabeza."

Se trata de una simple anécdota, pero que expresa con toda claridad la actitud del negro ante el "ser", poniendo vigorosamente de relieve la libertad de expresión y de ejecución de que éste hace gala en el proceso de la creación. Para él, en efecto, el ser no es sólo lo que aparece a la vista sino lo que es ante la mirada del espíritu. Los botones dorados que añade a su dibujo simbolizan todo el oropel y el artificio de la vida que sólo mantiene una remota relación con el verdadero valor del ser. Son ornamentos incorporados a la vida y no elementos de vida.

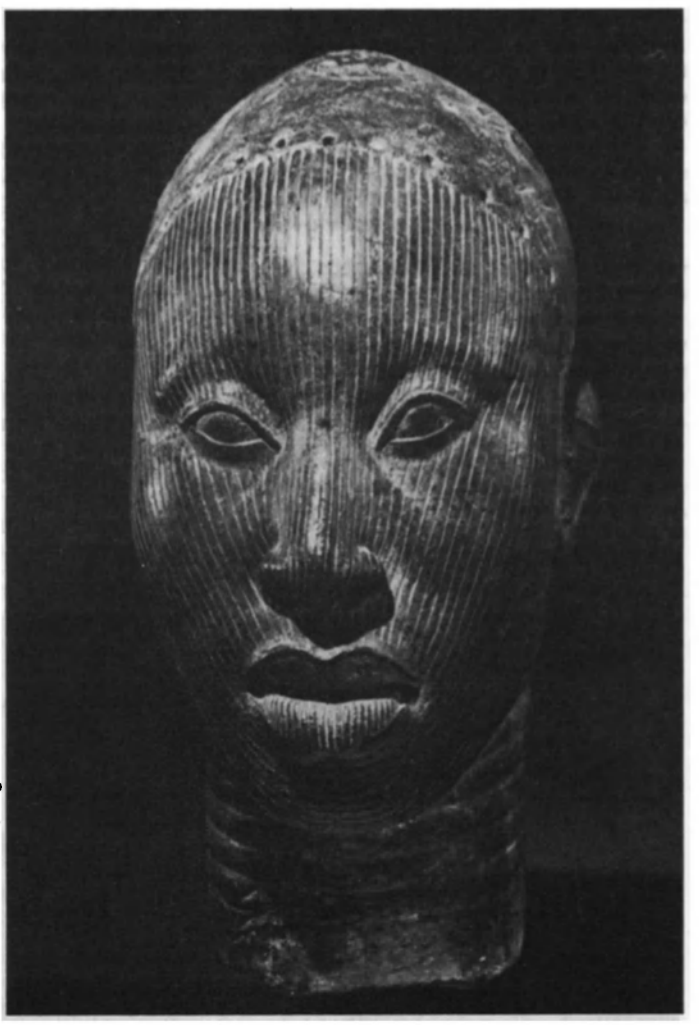


Foto © Museo de Ifé, Nigeria

Esta cabeza de bronce fundida en cera, del siglo XIII, es un ejemplo acabado del arte de Ifé (Nigeria). Gracias a su desarrollo político y religioso la ciudad de Ifé llegó a ser un importante centro cultural yoruba. Pero hasta 1910 no pudo descubrir el mundo maravillado las esculturas de bronce del llamado periodo clásico (siglos XII al XV). Hoy Ifé es uno de los grandes santuarios del arte universal.

PAUL AHYI, *escritor togoleño, es profesor de artes plásticas en el liceo de Tokoin, Lome. El texto que aquí publicamos recoge las partes esenciales de un estudio realizado a petición de la Unesco sobre la* Significación actual de las artes de creación en Africa y fuera de Africa, *documento de trabajo destinado al Coloquio sobre la civilización negra y la educación que se celebró en el marco del segundo Festival Mundial de Artes Negroafricanas (Lagos, Nigeria, 15 de enero - 12 de febrero de 1977).*

La escuela

por
Tanoe-Aká
Jules Semitiani
Yousouf Fofana
Goze Tapa
y Paul N'Da

TANOE-AKÁ, JULES SEMITIANI, YOUSOUF FOFANA, GOZE TAPA Y PAUL N'DA *son profesores de psicopedagogía en la Escuela Normal Superior de Abidján (Costa de Marfil). En el artículo aquí publicado se recoge lo esencial de un estudio realizado para la Unesco sobre el tema « Civilización negra y educación » y presentado durante el segundo Festival Mundial de Artes Negro-africanas de Lagos (Nigeria).*

ESTUDIAR la educación tradicional basada en los proverbios — a través de los cuales se expresan el orden establecido y la autoridad de los antepasados, garantía de la verdad de lo que se afirma — nos lleva a analizar la relación que existe entre los principios caractérísticos de esa educación y los de la educación moderna.

En efecto, ambas coinciden en lo tocante a ciertas normas tradicionales. Gracias a esa coincidencia los niños no deberían experimentar conflicto alguno al salir de su medio para ir a la escuela o al volver de la escuela a la aldea.

Pero, en lo que respecta a otros principios, surgen divergencias fundamentales entre la acción educativa tradicional y la educación moderna, cuyo análisis nos va a permitir comprender las contradicciones y problemas que plantea el paso de un sistema educativo a otro.

Para ilustrar en parte esos principios tradicionales vamos a tomar como ejemplo algunos proverbios que provienen del grupo étnico de los n'zemas (etnia del sur de la Costa de Marfil : Gran Lahú, Abidján, Gran Basam), que en su mayor parte presentan una estrecha analogía con los proverbios de los ashantis (Ghana) y, especialmente, con los de los agnis y los baulés (Costa de Marfil).

De su análisis se desprende claramente que los grandes principios de la acción educativa conciernen, por una parte a los adultos y a los padres encargados de la educación de sus hijos y, por otra, a los propios niños.

He aquí algunos de esos principios.

Los padres deben tener conciencia de que los niños se forman a su imagen y semejanza y recordar, consiguientemente, que « el pájaro no da a luz un ratón » y que « por donde pasa la aguja pasa el hilo ».



Foto © Janine Parat, París

de los refranes

Tampoco deben rehuir su responsabilidad, ni siquiera cuando se trata de niños « difíciles », ya que, como dice el proverbio, « si te rascas la rodilla no puedes decir que no se trata de tu cuerpo ».

Afortunadamente, no todos los niños son arrapiezos malcriados; también los hay que son una bendición del cielo y sabido es que « para una buena comida no hacen falta la cebolla ni el tomate ».

Ciertamente, el niño no es un adulto ni es tan listo ni tan capaz de comprender y reflexionar como a veces aparenta. En efecto, « el niño sabe correr pero no sabe esconderse » y a menudo cae en su propia trampa : « Si el niño no quiere que su madre se duerma, tampoco duerme él ».

No hay que olvidar que el niño crece y cambia : « Mientras la comida no está cocida, no se la saca del fuego para comer » y « sólo cuando los racimos están maduros se separan los cocos », dicen dos proverbios. En todo caso cabe recordar que « el cielo no conserva indefinidamente el coco seco » : llegará el día en que, seco y maduro, caerá por sí solo al suelo.

Educar es también individualizar la educación. En efecto, « no se ata a todos los animales por el cuello » y no todos los niños tienen la misma manera de ser o de reaccionar. A este respecto, « el escarabajo bolero afirma que hay muchas maneras de cargar un peso » : hay quienes lo llevan sobre la cabeza, otros a la espalda; por su parte, el escarabajo lo hace rodar caminando a reculones.

Hay que confiar en el niño, particularmente si es decidido, recordando que « un niño que quiere tender su trampa en una roca, sabe donde ha de clavar la percha », y sin perder jamás la esperanza puesta en él, porque « si un racimo cae de la palmera y el niño no recoge los cocos, recogerá las hojas secas ».

El respeto que los padres sientan por su hijo le asegurará el respeto de los demás : « Si das de puntapiés a tu perro, otros le darán de palos ».

Pese a ello, la disciplina se impone puesto que « no se cría al gallo para dejarle que se pose en tu cabeza cuando quiere cantar », aunque es preciso adaptar los medios a los fines : « Para comer un huevo no hace falta un cuchillo », « Cuando el camino es largo no hay que echarse a dormir en él » y, aun más, « Si cavas el agujero del grillo con una maza, lo que haces es obstruirlo ».

Permitir que el niño adquiera sus propias experiencias es proporcionarle el mejor medio para que se eduque a sí mismo y aprenda lo que debe saber. Nada puede compararse con la experiencia vivida : « Lo dulce se aprecia con la boca ». Incluso habría que aventurarse a dejarle al niño experimentar por su propia cuenta y riesgo. « El camino no dice nada a nadie », o sea que no da cuenta a los que pasan por él de lo que sufrieron quienes les precedieron y deja que cada uno haga el aprendizaje de su vida. La misma idea se encuentra en otro proverbio : « Cuando el aceite se derrama es cuando uno advierte dónde habría debido tenerlo ».

Hay que cooperar con el niño en ciertas experiencias que quiere emprender a toda costa y, en general, garantizar a todos el derecho a la experiencia personal. A este respecto el proverbio es explícito : « Si el niño llora para pedir la flecha que le han quitado de las manos por temor a que se hiera, hay que aguzarla aun más y devolvérsela ».

En todo caso, ayudar al niño no supone tratar de substituirlo. Un proverbio dice : « Se ha raspado (limpiado) la porción de ñame asado que corresponde al niño. Que se la coma o no es cuestión suya. En todo caso nadie puede comérsela en su lugar ».

El niño debe respetar las instituciones y el orden establecido. Permanecer junto a su familia y dentro de la sociedad le será benéfico : « El polluelo que sigue a su madre es el que se come la pata de la cucaracha ». En cambio, el distanciamiento de la familia y de la vida social es peligroso. Hay proverbios que advierten : « El



Foto « Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica

En esta tapadera de madera woyo (desembocadura del Congo), la esposa sirve al marido plátanos cocidos, con lo que quiere advertirle de que está harta de cocinar.

En una aldea de las orillas del Níger, en Malí, unas niñas peúles se dedican alegremente a sus juegos. Los peúles, o fulbés, forman una etnia de más de cinco millones de personas, dispersas por toda la zona sudanesa, desde el Senegal hasta el este del lago Chad. Son tradicionalmente pastores y nómadas, pero una parte de ellos se han convertido en agricultores sedentarios. Según parece, las famosas pinturas rupestres de Tassili, en el Sáhara, son obras peúles de la prehistoria.

El oro de la experiencia

Las pequeñas figuras ornamentales aquí reproducidas son pesas metálicas que antiguamente utilizaban para pesar el polvo y las pepitas de oro los pueblos de Ghana meridional y de algunas zonas de la Costa de Marfil. La mayoría son de latón, algunas de oro. La variedad de sus formas es muy grande: figuras humanas, animales, instrumentos musicales, armas... A veces encierran a manera de proverbio una lección de la experiencia secular.

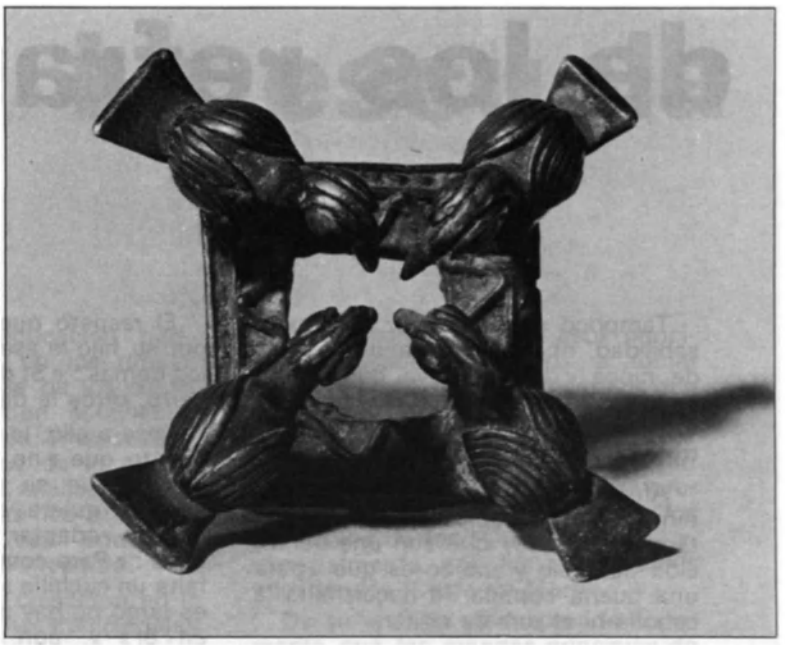


Foto © Museo del Hombre, París

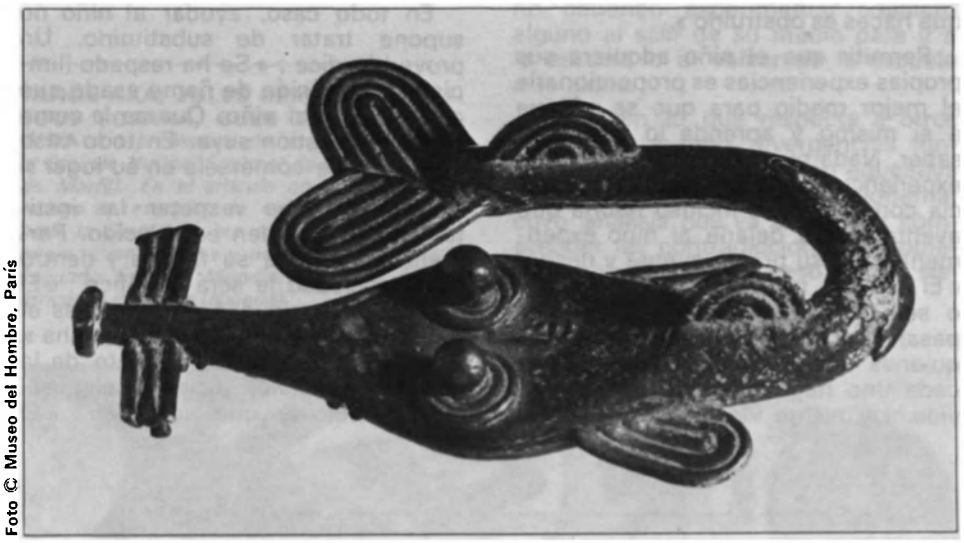


Foto © Museo del Hombre, París

Siluro

Esta pesa de latón de la Costa de Marfil representa a un siluro, pez de agua dulce provisto de barbas.

que pierde a su padre se queda sin protección »; « El niño que no logra vivir con su madre termina su vida en una piel de mono negro » (es decir, en el abandono y sin sepultura); « Si no escuchas los consejos de tu padre y de tu madre, los troncos del camino te los darán » (en otras palabras, las peripecias de la vida enseñan a vivir). Otro proverbio se refiere al niño que ha aceptado la sociedad y sus normas y al que los adultos aceptan en reciprocidad : « El niño que sabe lavarse las manos come con los mayores ».

Importa tener siempre presente que la sociedad, al igual que la madre, sólo puede querer el bien de sus miembros, incluso cuando ejerce coerción sobre ellos. Un ejemplo : « La pata de la gallina no aplasta a su cría ».

Hay pues que respetar las instituciones, las normas de la sociedad, el orden de las cosas, la jerarquía social. Varios proverbios lo enseñan : « La gallina percibe la aurora, pero es el gallo el que canta »; « Mientras la cabeza está sobre el cuello, la rodilla no lleva sombrero »; « Aunque el pollo engorde no deja de ser un ave »; « Aunque el niño sople con fuerza, podrá tocar la trompeta, pero no aventará la paja del mortero ». Hay que aprender el orden natural de las cosas. Así, « el niño no rompe el caparazón de la tortuga pero quiebra la concha del caracol » (y puesto que no puede hacer lo primero, nadie le pedirá que lo haga).

Los miembros de la comunidad deben ser solidarios entre sí y prestarse ayuda mutua, ya que « la mano derecha lava la izquierda y la mano izquierda lava la derecha » y « es la oreja la que recibe la buena nueva del remedio que cura, pero es la mano la que lo alcanza ». La solidaridad y la ayuda mutua deben existir no solamente entre los niños sino también entre padres e hijos y entre jóvenes y ancianos. El proverbio dice que « si la mano del viejo no pasa por el estrecho cuello de la vasija, la mano del niño no alcanza la parte superior del secador de alimentos ».

Pero no hay que seguir tontamente a los demás. Es menester ser listo y estar alerta para saber alejarse oportunamente : « Si la carne cruda es tabú para ti, no hagas amistad con la pantera ».

El hombre es responsable de sus actos y no puede eludir su responsabilidad con la excusa de que es víctima de un determinismo absoluto fijado por la herencia o el día del nacimiento. « Asuán pretende que no tiene éxito porque nació de noche ». El éxito depende del trabajo y del trabajo personal, como afirma el proverbio que dice : « La sal mendigada no basta para sazonar bien una comida ». Además, gracias al trabajo personal se evita la dependencia que ata y obliga. El hombre que depende de otro se asemeja a un ciego y « el ciego no puede enfadarse en plena selva ».

Para perseverar sin temer demasiado los riesgos y los contratiempos, el proverbio aconseja : « Mientras quien te persigue no diga que está cansado, tú no dirás que lo estás ».

Tucanes

Pesa agni de latón (Costa de Marfil). Cuatro tucanes beben en el mismo charco. El motivo quiere decir que no hay que menospreciar nunca al compañero y tenerse por ave rara.



Cocodrilos

Dos cocodrilos salen del mismo vientre : motivo de otra pesa de la Costa de Marfil.

Foto © Georges Niangioran Bouah



Foto © Museo del Hombre, París

Escorpión

Pesa de latón de la Costa de Marfil con la figura del escorpión. El mensaje oculto en la pieza es : desconfía.

Hay que reflexionar, conocer las propias posibilidades y limitaciones y actuar consecuentemente : « Cuando los animales se congregan para partir, la tortuga ya se les ha adelantado ».

Como puede verse, estos principios educativos están enraizados en la vida y la organización social, las cuales parecen incluso desempeñar un papel en la teoría del conocimiento. Pero ¿cuál es el objeto del conocimiento?

Su objeto último son los hombres en sus relaciones con sus semejantes, en sus relaciones con la naturaleza y con todo cuanto se refiere al hombre, que es el valor supremo : « El hombre — dice el proverbio — vale más que el oro ».

La fuente del conocimiento es la experiencia, ella es la que le presta validez. Si el niño jamás iguala al adulto en cuanto al saber es precisamente porque le falta experiencia (« sabe correr pero no sabe esconderse »). Si pretende que sabe, hay que ponerle en su sitio : « Cuando naciste no habías visto cómo ataviaron a tu madre para conducirla a la casa de su marido ».

Es en la vida real donde hay que buscar la concordancia entre el empleo de los proverbios y los principios educativos. La educación se imparte en cada situación concreta; y no incluye cursos de moral o de civismo. Las acciones y los comportamientos erróneos se corrigen a medida que se manifiestan. En medio de sus compañeros de juego o en contacto con los adultos, el niño debe demostrar que ha comprendido lo que le enseña la vida y que está realmente impregnado de los ideales de la colectividad.

Al nivel de algunos principios puede decirse, pues, que la educación moderna no ha hecho sino redescubrir, a bombo y platillos, lo que las sociedades tradicionales venían realizando discretamente.

Por ejemplo, cuando la escuela propone al niño de las sociedades tradicionales que actúe por iniciativa propia, no le está pidiendo nada que se halle en contradición con lo que sus padres han exigido de él. Y cuando la escuela le enseña que la cooperación es una virtud que debe cultivar, el precepto no está en conflicto con las normas que la educación tradicional ha inculcado ya al niño.

Naturalmente la acción educativa escolar es sistemática, mientras que en la sociedad tradicional es a menudo más bien difusa. Teóricamente, pues, el que ha ido a la escuela debe distinguirse del que no ha estado en ella por un saber más coherente y por unos conocimientos más precisos y sistematizados.

Pero cuando en la sociedad tradicional los padres descubren que sus hijos — a quienes han inculcado siempre el respeto debido a los ancianos, la aceptación del orden natural de las cosas y de las creencias unánimemente compartidas — han asimilado en la escuela modelos de comportamiento que los inducen a poner en tela de juicio los valores establecidos, no pueden menos de sentirse decepcionados de su conducta y estimar que la escuela los ha corrompido.

Sucede, por otro lado, que los niños, al ver que sus padres siguen fieles a su sistema de valores, los consideran retrógrados y se muestran reacios a seguir su ejemplo.

El conflicto al que han de hacer frente la mayor parte de los niños y jóvenes escolarizados se debe esencialmente a una contradicción entre el respeto de las instituciones y del orden que exige la estabilidad social y el espíritu crítico y la consiguiente revisión de los valores indispensables en una sociedad que se halla en mutación constante.

Tanoe-Aka, J. Semitiani, Y. Fofana, G. Tape y P. N'Da

por
Solomon Mbabi-Katana

Una música para acompañar la vida

SOLOMON MBABI-KATANA, *musicólogo ugandés, dirige la sección de música del departamento de música, danza y teatro de la Universidad Makere, Kampala (Uganda). Ha sido miembro de la Comisión nacional Ugandesa para la Unesco.*

Danza de la pantera entre los senufos (Costa de Marfil). Se baila en los funerales de un dignatario del Poro, sociedad cuyos miembros desempeñaban antaño en la comunidad un importante papel religioso. Los tambores acompañan al danzarín enmascarado.

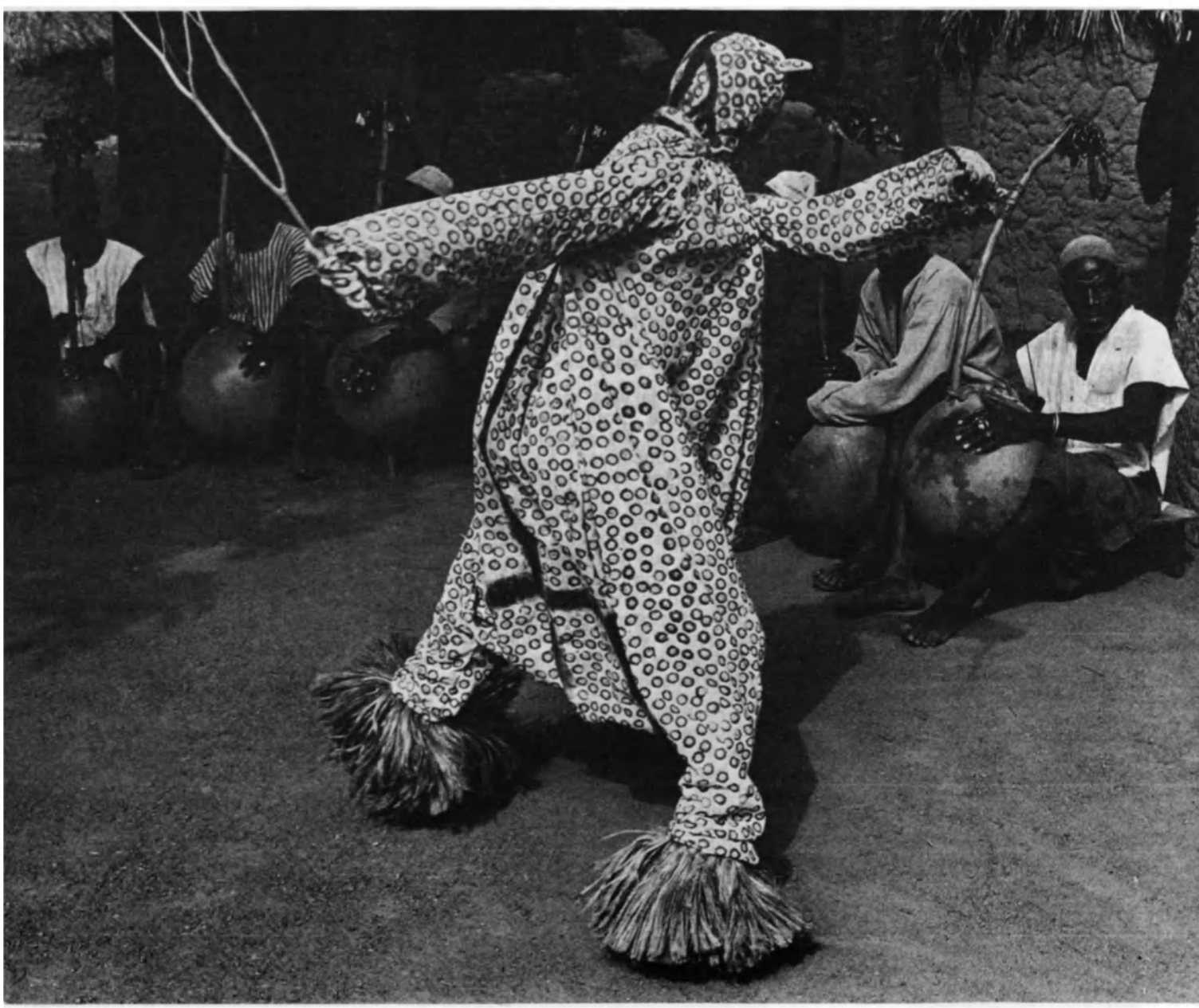


Foto © Fulvio Roiter, Italia

PARA los africanos la música no es un lujo sino una manera de vivir. Con ella expresan su felicidad y su júbilo en las bodas y en las fiestas, su orgullo y refinamiento en las ceremonias, su devoción y su sentimiento de soledad en los rituales religiosos, su impetuosidad en el amor, su vigor en el trabajo, su sencillez y su humildad en el hogar y su valor en la guerra.

De ahí que la música popular africana sea un viviente ejemplo del patrimonio cultural del continente negro. Habiendo madurado en un proceso milenario, se basa en creencias y costumbres antiquísimas. Aunque en general no se expresan oralmente en palabras, esas creencias son perfectamente conocidas y comprendidas en el área cultural a que pertenece el artista.

Por desgracia, aunque la música se halla estrechamente unida a la vida social y espiritual de Africa, su alcance y su importancia se han comprendido hasta ahora sólo vagamente.

Al contrario que sus colegas africanos, los músicos occidentales han heredado una larga tradición de educación musical. Ellos son capaces de enjuciar su arte con distanciamiento y objetividad, separando la música de su contexto y tratándola como algo que existe por sí mismo.

La idea occidental de que el sonido musical suscita emoción tiene su origen en esta ya vieja educación. De ahí que ideas como la de que el modo menor es "triste" sean nociones permanentes de la estética musical de Occidente.

Por su parte, la música africana presenta toda una serie de asociaciones de índole social y cultural y no puede ser abstraída de su contexto. Es pues difícil disociar la repercusión del sonido musical de los efectos que esas asociaciones producen en la emoción.

Tuve la oportunidad de hacer escuchar a un grupo de basongoras hamíticos —pastores que viven junto a los lagos de Uganda occidental— una grabación de sus canciones y recitaciones épicas sobre uno de sus héroes legendarios. Sólo dos oyentes se sintieron conmovidos hasta las lágrimas; los demás permanecieron indiferentes simplemente porque oían la música fuera de su contexto ritual.

La música africana utiliza sonidos rigurosamente modulados para expresar las ideas o los sentimientos que suscita una determinada ceremonia, transformando así la experiencia que tenemos de ella y elevando nuestro placer y nuestra comprensión.

Como invocación de los espíritus ancestrales la música constituye un vínculo entre los vivos y los muertos, pero se utiliza también para acompañar el relato oral de la historia, los cuentos, los discursos y diversas formas de recitación poética. Genealogías, proverbios y leyendas se expresan también mediante la música, la cual contribuye así a la preservación y difusión de los conocimientos y, consiguientemente, de la educación.

La importancia que la música tiene en la vida cotidiana de Africa destaca aun más si examinamos el papel que desempeña en las ocupaciones y actividades tradicionales. La música está presente en cada etapa de las labores agrícolas del año, desde la tala que precede al laboreo y a la siembra hasta la recolección, la trilla y el transporte de la cosecha. Actividades deportivas o laborales tales como la caza y la pesca, la ganadería y el cultivo de la tierra, se realizan frecuentemente con acompañamiento de música.

En Africa hay también una música para cada etapa de la vida humana: para el nacimiento, para la infancia y la pubertad, para la edad adulta y el matrimonio, para los funerales y para la sucesión tras la muerte. Por medio de la música y la danza se transmiten las tradiciones relativas al nacimiento del niño, las cuales comienzan antes de que la madre dé a luz, cuando se pide al adivino el anuncio de un parto feliz.

Por ejemplo, los banyoros, de Uganda, celebran un ritual especial dedicado a Rubanga, dios de los mellizos. El ritual comprende tres partes y por medio de él se expresa el regocijo del nacimiento con canciones y bailes.

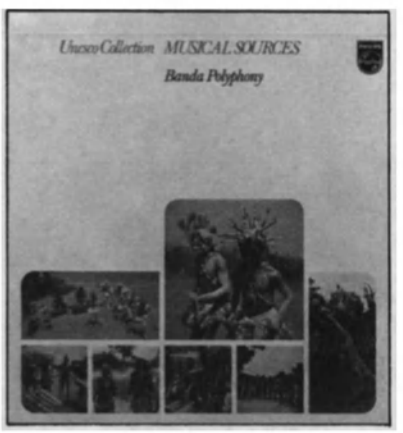


Foto © USIS, Estados Unidos

Además de músico, el *griot* africano es narrador, trovador y genealogista. Depositario de las tradiciones de su pueblo, las conoce de memoria y ha asimilado su humor y su sabia moral. Ciertamente, el griot no representa toda la música africana, pero cuando canta "hasta el sol se detiene para escucharle", afirma un dicho. En la foto, grabación de música tradicional en el Camerún septentrional. El griot toca un "pluriarco", uno de los más antiguos instrumentos africanos. Las cuerdas se tienden con arcos de madera ensamblados en una caja de resonancia.

Discos Unesco de música africana

Con el fin de darlos a conocer en todo el mundo, la Unesco se dedica desde hace ya bastante tiempo a grabar los aspectos más significativos del arte musical en las más diversas culturas. Han aperecido ya en esta colección más de un centenar de discos, que edita el Instituto Internacional de Estudios Comperados de la Música pera el Consejo Internacional de la Música. He aquí los correspondientes a la música africana.



Costa de Marfil Música de los dan
Musicaphon BM 30L 2301
Costa de Marfil Música vocal baulé
Odeon CO 6417 842
Costa de Marfil Música de los senufo
Musicaphon BM 30L 2308
Chad Kanem
Musicaphon BM 30L 2309
Imperio Centroafricano
Musicaphon BM 30L 2310
Nigeria I Música haussa
Musicaphon BM 30L 2307
Nigeria II Música haussa
Musicaphon BM 30L 2307
Peul Música tradicional
Odeon-Emi CO 6418 121
Música de ceremonias del Norte de Benin
Philips 6586 022
Pigmeos ba-benzelé
Musicaphon BM 30L 2303
Música de los pigmeos aka
Philips 6586 018
Música de Ruanda
Musicaphon BM 30L 2302
Etiopía I Música de la Iglesia copta
Musicaphon BM 30L 2304
Etiopía II Música de los kushitas del sudoeste
Musicaphon BM 30L 2305
Polifonías banda
Philips-Phonogram 6586 032

NOTA : Estos discos pueden pedirse en cualquier tienda especializada. La Unesco no podrá atender ningún pedido que se le dirija directamente.

La infancia del africano está llena de canciones para bailar y para jugar, de historias cantadas y de diversiones musicales de toda índole. Antes del advenimiento de la escuela moderna solía dejarse a los niños que aprendieran en gran parte por su cuenta ; esos pasatiempos musicales entrañaban entonces valores educativos y suscitaban el espíritu de creación. Gracias a canciones como las de los niños banyakoles, los pequeños aprendían no solamente a contar sino también a adiestrar su oído en la percepción de la modulación de los sonidos musicales.

Entre numerosos grupos étnicos de Africa la pubertad es una ocasión solemne que se celebra con música para la circuncisión, danzas especiales y expresiones plásticas como las máscaras y la pintura del cuerpo. Los ritos de la iniciación que tienen lugar durante la pubertad proporcionan al adolescente una instrucción sistematizada que le ayuda a pasar de la infancia a la edad adulta y le transmite las costumbres y los ideales que se consideran importantes para el bienestar permanente de su comunidad.

En algunos grupos étnicos del Africa oriental, las ceremonias nupciales tienen un carácter ritual y constituyen verdaderas óperas populares de enorme variedad, de gran intensidad dramática y de alta calidad musical.

Entre los bahayas —pueblo de lengua bantú de Tanzania— la ceremonia nupcial típica es una representación delicadamente elaborada. Comienza con los consejos que la novia recibe de su madre, en un estilo de ópera en el que alternan arias y recitativos ; luego se elogia la belleza de la novia, su traje de boda y la institución misma del matrimonio. El espectáculo está intercalado con recitaciones en torno a la genealogía de la recién casada.

La ceremonia termina con una procesión triunfal en la que varios hombres, enviados por los padres del novio, conducen a la joven a su nuevo hogar. Es el momento culminante de la celebración : la música y la danza alcanzan su apogeo, mientras en la casa de la nueva pareja se recitan poemas de amor acompañados con suave música de cítara.

La música de los ritos funerarios africanos es de una tristeza conmovedora, que contrasta con la alegría que anima la música y las danzas rituales con que otros pueblos del continente celebran la sucesión del heredero.

En una de estas ceremonia, que practican los bagandas ugandeses, a la música triste y contemplativa del ritual conocido con el nombre de *Okabya Olumbe* (literalmente, la "destrucción de la muerte") sucede un jubiloso acto para dar la bienvenida al heredero. Un redoble de tambores, como música de fondo, sirve para identificar el clan de que se trata y simbolizar su continuidad en el tiempo.

En resumen, la música popular está presente en la vida del africano, desde la cuna hasta el sepulcro, como parte viva de una cultura que trasciende y transforma la experiencia cotidiana.

Solomon Mbabi-Katana



Foto © Juliet Highet, Londres

Este grupo de mujeres saxofonistas se divierten manifiestamente tocando una pieza de jazz. Las "Amazonas" —tal es el nombre del grupo— siguen la cadencia de la música bailando.

En busca de un nuevo teatro africano

por Demas Nwoko

UN accidente de la historia ha hecho de nosotros, los africanos, un pueblo peculiar. Nuestra educación oficial comienza con el aprendizaje de elementos extraños a nuestra cultura en todas las ramas de la formación profesional (medicina, agricultura, historia, geografía, lengua) e incluso en oficios artesanales como la cerámica, la forja y el tejido. Esta situación suscita en los jóvenes artistas africanos confusión y, como resultado, un sentimiento de inferioridad.

En las modernas escuelas africanas de teatro se enseña historia del teatro, literatura dramática, dicción, movimientos, danza, decoración y dirección escénica. Los estudiantes se encuentran frente a obras de teatro escritas por autores que van desde los clásicos griegos hasta los dramaturgos modernos como Ionesco, Pinter o Beckett.

En los centros de danza y de decoración y dirección escénicas se dan cursos prácticos que son importantes para la formación del artista, pero la enseñanza de esos aspectos del arte teatral se imparte fundamentalmente a base de libros que tienden a abordar tales asignaturas de una manera más académica que práctica.

Esos centros de formación están llenos de libros y en ellos se concede demasiada importancia a los exámenes escritos, de modo que los estudiantes pierden interés por los aspectos prácticos del aprendizaje. El estudio y la comprensión de los textos exigen de los alumnos tanta dedicación que la frustración y la fatiga les privan de toda iniciativa para la creación espontánea, lo que era de esperar si se piensa que la creación depende más de la intuición que de los conocimientos.

Los artistas africanos de hoy reclaman la libertad de crear su arte y su cultura propios, de adoptar los elementos que deseen de otras culturas, cualquiera que sea su origen, y hacer con ellos lo que les plazca ; reclaman, ante todo, la libertad de ser únicos jueces de la validez y de la vitalidad de su cultura.

La formación de los jóvenes artistas africanos debería basarse en la enseñanza de las formas artísticas tradicionales del continente. Una vez que se hayan nutrido de su propia cultura, elegirán en cualquier rincón del planeta las influencias que estimen oportunas. Tal es, a mi juicio, el único punto de partida válido para el teatro africano.

A fin de alcanzar este objetivo nuestras escuelas de arte y teatro deberían convertirse en "talleres" profesionales prácticos y escuelas de interpretación al margen de las universidades.

Yo preconizaría incluso el retorno al antiguo sistema de aprendizaje : los actores y demás artistas deberían aprender su oficio en "talleres teatrales" bajo la orientación de directores de escena.

Son muchos los que se han esforzado, y siguen esforzándose, por elaborar un lenguaje teatral auténticamente africano. Y aunque todavía no se ha propuesto una teoría al respecto, todos estamos convencidos de que es imprescindible que nuestro arte refleje una verdadera identidad africana. Es también opinión común que este arte nuevo no debe ser una imitación del arte europeo ni una simple copia del arte africano tradicional.

Cuando me refiero a un teatro africano moderno, creo que hay que pensar en una cultura propia de la nueva sociedad africana concentrada principalmente en las ciudades y las aldeas.

Desde un punto de vista artístico, la sociedad africana tradicional se desarrollaba prácticamente en el marco de cada tribu. Ello se debía, naturalmente, a la escasez de comunicaciones. A través de un largo periodo cada tribu fue elaborando una expresión teatral típica, hasta el punto de que los estudiosos tendían a considerar esas particularidades como diferencias culturales entre las diversas tribus. Los propios africanos suelen asombrarse cuando una persona perteneciente a una tribu diferente ejecuta con corrección una danza propia de su clan.

En general se estima que las expresiones artísticas tribales se originan en las costumbres y la filosofía de la tribu y que adquieren a menudo una connotación religiosa en el proceso de su evolución. Una vez terminado este proceso, se considera a ese arte como exclusivo de la tribu y se supone que ningún extraño, es decir ninguna persona ajena al clan, puede comprenderlo fácilmente.

Pero la nueva sociedad africana ha dejado de ser tribal. Hoy es nacionalista y llegará con el tiempo a ser panafricana cuando se logre la unidad política.

La expresión artística de una tribu no puede satisfacer las necesidades estéticas de nuestra sociedad pluritribal. Tiene que producirse una fusión de las diversas tradiciones artísticas, y esa fusión se opera de modo natural al compartir la sociedad las mismas religiones, el mismo trabajo y los mismos juegos. El deber de los artistas de esa sociedad nueva será el de crear un arte que exprese la vida y las aspiraciones de la "supertribu".

Por su propia estructura, la nueva sociedad africana —caracterizada fundamentalmente por hábitos sociales que no son privativos de una clase determinada— ofrece grandes posibilidades para el desarrollo de un teatro popular. Mas, para lograrlo, los dramaturgos deberán tener siempre en cuenta al pueblo cuando escriban sus obras.

Habrá que evitar toda actitud que tienda a poner de relieve las diferencias de condición social o a formar un gusto "elitista" en los espectáculos teatrales. En el marco de la sociedad actual, todo cuanto sea expresión del alma popular será realmente africano y podrá alcanzar una gran popularidad.

Suele afirmarse, erróneamente, que el arte popular es vulgar y que el arte culto es siempre "elitista". Con las artes africanas tradicionales se ha comprobado que todo ser humano, ya sea rey o esclavo, amo o sirviente, es capaz de apreciar y gozar el arte culto.

A fin de preservar esta tradición, no cabe respaldar con el patrocinio oficial a ningún artista que ponga voluntariamente su talento al servicio de un solo sector de nuestra sociedad, puesto que la clase que lo apoya puede dejar su impronta en él. En otras palabras, aunque las localidades más caras de un teatro no estén al

SIGUE EN LA PAG. 33

DEMAS NWOKO, *hombre de teatro y ensayista nigeriano, ha escrito numerosos estudios sobre la función del teatro moderno en la vida y la cultura de los pueblos africanos.*

El cine en Africa

Descolonizar la imagen

por Francis Bebey

DE todos los aportes culturales de Occidente, el cine es quizá el más apreciado por el público del Africa negra. De Níger a Botswana y de Angola a Tanzania, es notoria la pasión de los africanos por el séptimo arte y no hay un solo país que no cuente con numerosas salas de cine, particularmente en las ciudades, a las que acuden infinidad de espectadores.

Puede afirmarse incluso que su existencia contribuye en cierta medida a que permanezcan en las ciudades africanas numerosas personas que por diversas razones han abandonado las regiones rurales donde solían vivir.

De ahí que el cine, que en cuanto a popularidad no tiene otro rival que el fútbol, constituya un factor social importante que puede afectar singularmente la vida económica de un país : piénsese que fomenta, de manera más o menos directa, el éxodo rural y que en muchos casos la economía nacional es fundamentalmente agrícola.

A menudo he preguntado a los jóvenes africanos cuáles son los motivos por los que se obstinan en quedarse en una ciudad donde vegetan, en lugar de volver a la aldea donde se sentirían mucho más felices. En numerosos casos el cine aparecía como uno de los atractivos de la ciudad de que no podían prescindir.

Sin embargo, cuando se habla de cine en el Africa negra, no es inútil precisar la realidad que entraña esta palabra. Desde luego, en lo esencial, el cine es en Africa la misma cosa que en los países occidentales : una sala oscura, una pantalla, un proyector, una película que se proyecta y un público que asiste a la función. Pero a menudo la sala oscura es un simple cercado al aire libre provisto de una gradería de cemento. La pantalla, a causa de la intemperie, no está siempre en condiciones para una buena proyección. El proyector es un viejo aparato un poco ruidoso, y la película, un "western" de dudosa calidad. En cuanto al público, sorprende la extraordinaria espontaneidad con que participa en el espectáculo.

Pero debe señalarse que en las grandes ciudades africanas, como Dakar, Nairobi, Lagos o Bukavu, existen salas de cine con aire acondicionado, tan cómodas como las de Europa o Estados Unidos y dotadas del equipo técnico más moderno. Acude a ellas un público que dispone de los medios necesarios para llevar una vida relativamente holgada y al cual se le proponen en general programas de un nivel intelectual, cultural y artístico aceptable.

La "sala" al aire libre, que encontramos sobre todo en numerosos países de la llanura o sabana, e incluso en ciertas ciudades de la zona forestal del continente, se construye a bajo precio y su mantenimiento no cuesta prácticamente nada mientras se la explota. Evidentemente, no ofrece a los espectadores "ordinarios" ninguna comodidad ; pero generalmente tiene, en la parte de atrás, tres o cuatro gradas bien conservadas, bajo cubierta, destinadas a los espectadores africanos de importancia o a los europeos que, por casualidad, van a esos "cines para africanos". Al mismo tiempo, ese tipo de sala resulta ventajosa para muchos adolescentes e incluso adultos sin dinero, especialmente cuando ha sido construida en un lugar rodeado de árboles : en efecto, nada es más fácil que encaramarse a una sólida rama, instalarse convenientemente en ella y ver la película.

Así pues, en el Africa negra el cine tiene un público estratificado que podría constituir, por sí solo, el tema de un interesante estudio sociológico. Según el tipo de sala y según el sector de la ciudad, el precio de las localidades varía entre el equivalente de 25 céntimos de dólar y el de seis dólares, tanto en los países de lengua francesa como en los angloparlantes.

La mayor parte de las salas de cine están en manos de personas ajenas al continente o forman parte de los circuitos de distribución creados por empresas europeas o norteamericanas. Durante varios decenios dos compañías francesas de distribución de películas poseían y administraban más de 300 salas en los países de lengua francesa.

Desde luego, la situación no es exactamente la misma. Ya en enero de 1972, Tahar Cheriaa, especialista tunecino en materia de cine, al hacer el repertorio de las salas existentes en el Africa negra, señalaba en un estudio publicado por el semanario *Algéria-Actualité* que 33 de esas salas habían sido nacionalizadas, tras la proclamación de la independencia, por organismos estatales, que 83 eran de propiedad privada africana, aunque los programas fueran establecidos por empresas ajenas al continente, y que unas 200 seguían siendo propiedad de éstas últimas.

Pero la situación actual, aunque no es la misma que la de hace quince años, no parece haber evolucionado en el sentido de que los gobiernos africanos asuman verdaderamente el control de los circuitos de cine. En los países de lengua inglesa, los circuitos establecidos por los británicos y la introducción de empresas norteamericanas en el marcado africano siguen constituyendo una preocupación para las autoridades y para los responsables oficiales del cine.

En efecto, esas empresas, que siempre han monopolizado la distribución de películas en el Africa negra, son las responsables de la situación catastrófica en que se encuentra actualmente la cinematografía del continente. Esas compañías son soberanas en cuanto a la decisión del tipo de películas que van a ofrecerse al público. De esta manera, los espectadores africanos están condenados a ver todos los bodrios del cine europeo, algunos "western" norteamericanos de mala calidad y filmes egipcios e indios de tan poco valor que no han podido exhibirse en Estados Unidos ni en Europa.

Esta distribución generalizada de productos cinematográficos mediocres ha tenido por lo menos dos conse-

---

FRANCIS BEBEY, *músico, poeta y escritor camerunés, dirige una colección de discos creada por él para Africa,* Ozileka. *Compositor y guitarrista, da recitales de sus obras en numerosos países y ha grabado varios discos. Es autor de un libro de iniciación a la música tradicional de Africa,* Musique de l'Afrique *(Horizons de France, París). Su novela* Le Fils de Agatha Moudio *obtuvo en 1968 el Premio Literario de Africa Negra. Durante más de diez años dirigió en la Unesco el programa para el desarrollo de la radiodifusión en Africa y, posteriormente, el programa relativo a la música.*



Foto © N. Renaudeau, Dakar, Senegal

A la derecha, *Emitai,* dios del trueno entre los diolas de Casamance (Senegal). Se trata de un fotograma de la película del mismo nombre, realizada por el gran director de cine senegalés Ousmane Sembene en 1971 y que el mismo año obtuvo un premio en el Festival de Moscú. El tema de la obra es la resistencia que oponen los agricultores a las requisas de las tropas colonialistas.



Foto © Présence Africaine, París

Escena de la película de Ousmane Sembene *La negra de...,* rodada en 1966, en la que se cuenta el trágico fracaso de la transplantación de una africana a Francia.

cuencias nefastas : crear y fomentar el mal gusto del público y cerrar el camino a la creación cinematográfica africana, potencial o actual, de buena calidad. Por otra parte induce a error a todo un público que generalmente se deja influir por la ficción cinematográfica hasta el punto de tomarla por la realidad y de considerar válido todo cuanto se le ofrece en la pantalla.

EL público de las salas populares, las de los barrios miserables a las que asisten el mayor número de espectadores africanos, se halla tan dominado por el cine, del que acepta todo, que es fácil prever el peligro que entraña una programación sin probidad, como la que imponen los actuales circuitos de distribución.

Como la participación del público africano no se basa en una reflexión profunda, muy a menudo sucede que la "lección" aprendida en la pantalla encuentra aplicaciones en la vida diaria. En algunas ciudades del continente se observa, de tiempo en tiempo, una inquietante proliferación de delincuentes cuando, poco antes, han estado de moda las películas en las que se exalta y glorifica a los bandidos.

Lo peor del caso es que ese tipo de películas representan casi la totalidad del cine que Occidente envía al Africa negra (las grandes producciones cinematográficas constituyen una excepción). Aunque en determinadas regiones el personaje de Charlot es por lo menos tan conocido como el de Tarzán, la verdad es que, pese a los escasos progresos obtenidos en materia de programación cinematográfica durante los últimos años, al público africano se le sigue intoxicando con películas sin interés alguno en el plano artístico y francamente nocivas desde el punto de vista moral.

La producción africana propiamente dicha —que ha aumentado en los quince años últimos— no se enfrenta solamente con los problemas de la escasez de recursos financieros y de la obstrucción por parte de los circuitos de distribución, sino además con la actitud del público, formado para el mal gusto y no para la reflexión. Cuando el realizador Ousmane Sembene propone un momento de reflexión sobre un hecho social —y tal es la intención de sus películas *El giro* y *La negra de...*—, no está seguro de contar con el público africano. Unos se dicen : "¿Qué es este tipo de película que no nos presenta a nuestros atléticos héroes favoritos?" Mientras otros se preguntan : « ¿Qué es este tipo de película que nos presenta aspectos archisabidos de nuestra vida cotidiana?".

Después de todo, es fácil comprender que los espectadores africanos, sedientos de exotismo como todos sus semejantes del mundo entero, no se interesen por los sucesos locales. Pero el mal es más profundo : desde hace demasiado tiempo se ha enseñado al espectador africano a no reflexionar sobre los problemas de su propia existencia. Tal enseñanza, que forma parte de la política misma del colonialismo, no ha desaparecido del todo tras la consecución de la independencia.

Poco se ha hecho por acabar con el monopolio de los circuitos extranjeros de distribución cinematográfica o por crear otros nuevos, o por dar una amplia difusión a películas capaces de ayudar a los africanos a independizarse en el plano intelectual, cultural y moral. Podría uno incluso preguntarse hasta qué punto esta utilización tan errónea del cine no es responsable, por lo menos en parte, de los males que sufre actualmente el Africa negra.

Pese a todo, desde hace unos quince años, una producción cinematográfica africana digna de tal nombre ha comenzado a despertar el interés del mundo ; se la ha llegado incluso a considerar como una nueva forma de la literatura africana moderna. Se trata de películas cuyos temas son fundamentalmente la condena del colonialismo, la lucha contra el neocolonialismo, los errores cometidos en los primeros momentos de la independencia, el lugar que ocupa la mujer en la sociedad africana y eso que Guy Hennebelle llama la "nueva trata de negros" en su libro *Les cinémas africains en 1972* (Société africaine d'édition, Dakar, 1972). Gracias a esa producción de los últimos años ha podido organizarse una Federación Panafricana de Cine (FEPACI), el cine africano participa en diversos festivales, como las Jornadas Cinematográficas de Cartago, y se ha creado el festival de Uagadugú.

Es larga la lista de películas realizadas en torno a esos temas, y aun siguen surgiendo nuevos nombres y obras. Ousmane Sembene, escritor y cineasta senegalés, es sin duda alguna el representante más conocido del actual cine africano. Con *La negra de..., El giro, Taw, Emitai, Xala,* excelentes películas tanto desde el punto de vista ético y estético como técnico, Sembene ha hecho que el cine senegalés se ponga a la vanguardia del de todos los países del Africa negra. Sus películas se basan en la realidad africana —en este caso, la de Senegal—, mostrando al espectador su encanto y su poesía, al mismo tiempo que proponen temas a través de los cuales el autor hace gala de la profundidad de su reflexión sobre la condición humana en el continente negro. Numerosos premios jalonan la carrera de este cineasta que ofrece, en muchos aspectos, un ejemplo para sus contemporáneos.

Han contribuido también a esta eclosión del cine africano el mauritano Med Ondo, particularmente con su película *El sol O ;* Paulin Soumanou Vieyra, verdadero pionero del cine senegalés ; Mahama Traoré, más conocido con el nombre de Johnson Traoré (autor de *Diegue-bi, Njdjangan),* también de Senegal, Babacar Samb-Makharam, otro senegalés, realizador de *Kodou,* y muchos otros.

Costa de Marfil está representada por Desiré Ecaré *(Concierto para un exilio, A nous deux, France),* Bassori Timité *(La duna de la soledad, La mujer del cuchillo)* y Henri Duparc *(Mouna o el sueño de un artista).* Pero, contrariamente a lo que sucede en Senegal, donde puede hablarse de una verdadera "escuela cinematográfica nacional" dado el número relativamente importante de realizadores, en Costa de Marfil se trata de creadores aislados.

Con Mustapha Alassane *(El retorno del aventurero, El telefonista)* y Oumarou Ganda *(Cabascabo),* ambos de Níger, Daniel Kamwa *(Cochecito de mano, Boubou-cravate)* y Dikongué Pipa *(Moun'a Moto),* los dos de Camerún, termina, aunque sin quedar completa, la lista de los cineastas africanos de lengua francesa más en boga en los últimos años.

En los países de lengua inglesa no cabe hablar aun de un verdadero florecimiento del cine africano, aunque deban destacarse las realizaciones de Bernard Odidja, de Ghana *(Haciendo lo de ellos),* de su compatriota Egbert Adjesu *(Se lo digo así)* y, muy particularmente, del nigeriano Ola Balogun *(Alfa, Ajani Ogun).* (Véase su artículo de la página 12).

Ola Balogun es, al mismo tiempo que realizador, un teórico del cine. Hablando de las posibilidades de desarrollo del cine africano, admite que en ciertos países el número de espectadores es demasiado pequeño para que las recaudaciones de taquilla permitan financiar una industria cinematográfica de tipo "tradicional". Pero añade : "Sin embargo, el problema económico es más aparente que real, ya que podría resolverse

gracias a una reorganización de las estructuras y a una planificación inteligente".

Según Balogun, podría encontrarse una solución para el desarrollo de la producción cinematográfica en el Africa negra en la cooperación de los propios Estados africanos, particularmente en la contribución de medios financieros y técnicos, y en la adopción por parte de los cineastas de nuevos tipos de aparatos y en especial de un material técnico ligero. Por ejemplo, si se sustituyeran las cámaras de 35 mm por las de 16, el número de miembros de los equipos de producción se reduciría al mínimo, con la consiguiente disminución del costo de realización de las películas.

Esta opinión de un realizador que conoce a fondo los problemas de su oficio en el continente donde trabaja, deberían examinarla atentamente todas aquellas personas que se interesan por el desarrollo del cine africano : los productores de películas, en primer lugar, pero también los gerentes y administradores de las salas de cine, los ministerios de cultura y de arte, el personal docente, etc.

ALGO de lo que no cabe duda es que hoy día, cuando los países ricos abandonan ciertos métodos y técnicas por considerarlos anticuados, cuando en Hollywood se abandonan los estudios para filmar al aire libre con equipos de rodaje cada vez más reducidos, a los cineastas africanos les convendría concebir su arte y la producción de sus películas con más realismo que en el pasado.

A mi juicio, el único tipo de cine que corresponde realmente a las posibilidades económicas de los países africanos no es el de 35 mm, ni siquiera el de 16 mm, sino lisa y llanamente el menos costoso de todos, el de 8 mm. Aunque desdeñado actualmente por la mayor parte de los cineastas "que se respetan", es sin embargo el único que puede poner la cinematografía al servicio de la educación para el desarrollo del Africa negra.

Francis Bebey

En busca de un nuevo teatro africano

viene de la página 29

alcance de todos, todos deberían tener la oportunidad de disfrutar de una obra dramática, obteniendo así una satisfacción estética común basada en una común filosofía de la vida.

Lo más importante en la escena debe ser el hombre y no los acontecimientos que protagoniza ; los objetos y decorados que le rodean y los recursos técnicos del teatro moderno no deben distraer la atención que prestamos al actor.

El realismo, tal como lo concibe el teatro de Occidente, resulta vulgar para el público africano, el cual reacciona con la risa, no la risa de una persona que se divierte sino la de un adulto que se burla de una fútil jugarreta infantil.

Ese público podría muy bien preguntar : ¿Por qué gritais en escena si nosotros sabemos que no estais heridos ni lastimados? ¿Por qué matar a alguien a puñaladas cuando nosotros sabemos que su vida no corre peligro? ¿Por qué os besais y acariciais en el escenario si no os amais? Y el público africano no puede evitar reír cuando un personaje "muerto" se levanta, una vez caído el telón, para agradecer los aplausos de la concurrencia.

Mientras el europeo está preparado para considerar como "real" lo que sucede en escena, el africano prefiere ver en una función teatral una manifestación artística. De ahí que, para alcanzar la pureza deseada, en Africa se representen de manera sumamente estilizada aquellas expresiones estéticamente desagradables, como una riña, que entrañan un lenguaje injurioso, enfrentamientos violentos y asesinatos u otras formas de homicidio.

Las mismas leyes que rigen la interpretación se aplican a los decorados. El africano no espera ver una casa en el escenario, ni un automóvil de verdad, ni la corona de un rey, ni siquiera un auténtico uniforme de agente de policía. Todo lo que espera es una *representación* teatral de esos objetos.

El teatro es ante todo una expresión visual que utiliza el sonido (música, canciones, lenguaje), el movimiento (marcha, baile), el decorado (colores y formas en dos o tres dimensiones, estáticos o dinámicos) y un texto. El teatro verdadero puede existir sin necesidad de un texto, pero éste, si carece de una expresión visual, sólo puede ser considerado como literatura y jamás como teatro.

De ahí que en el nuevo teatro africano el director deba ser un buen bailarín y coreógrafo y, al mismo tiempo, "tener oído" para la música. Ha de estar familiarizado con la decoración y la utilización del espacio de modo que pueda decidir sobre el vestuario y sobre los bastidores y decorados a fin de lograr su máxima eficacia.

Aunque no tenga forzosamente que escribir sus obras, debe elegir únicamente poemas u otros textos que concuerden con su estilo, ya que en este tipo de teatro es más importante el aspecto visual que el auditivo. Y el verdadero autor dramático africano se irá formando en contacto con el teatro africano, trabajando directamente para un director o con un estilo que se hayan impuesto por su calidad.

Respecto de la cuestión, siempre actual, relativa a la síntesis de las culturas de Africa y de Occidente, debemos reconocer que muchos valores occidentales se han convertido en valores permanentes. Nosotros tendremos siempre muchos más elementos de la cultura europea (particularmente con los programas de educación masiva que aplicamos) que los que los europeos llegarán a tener jamás de la nuestra.

Algunos de nosotros quizá parezcan sentirse a gusto en ambas culturas ; hay que desengañarse : la realidad es que somos excelentes actores y mimos, y ello no pasa de ser una diversión superficial. Mas bajo esa aparente facilidad de adaptación existe una sola personalidad, la del africano que debe ser salvado en esta encrucijada cultural.

Aunque la religión africana cedió ante la iglesia cristiana y el islamismo, el arte ha corrido mejor suerte y ha llegado a constituir para nosotros un motivo de orgullo en el mundo contemporáneo. Parecería, pues, que incumbe al artista la tarea de restablecer la personalidad total del africano actual, haciendo que su cultura gobierne su vida material.

La cultura africana no es incompatible con los aspectos materiales, técnicos y económicos de la civilización occidental. En efecto, esa cultura puede utilizar la tecnología moderna para realizarse y difundirse eficazmente en la escala que le exige el mundo actual, sin deshumanizar sus valores.

El arte occidental de nuestros días no sólo se ha deshumanizado completamente sino que está concebido para glorificar los productos de la industria, lo que indica que el hombre se ha alienado a sus máquinas. Nosotros no tenemos todavía máquinas a las cuales vender nuestra alma y creo que sería un tanto indecoroso que nos esclavizáramos a las máquinas de otros. Construyamos primero nuestra civilización moderna y humana, y ya llegará la decadencia. cuando deba llegar.

Demas Nwoko

LIBROS RECIBIDOS

■ **El final de la guerra**
por Luis Romero
Ariel, Barcelona, Caracas, México, 1976
(Cómo acabó la guerra civil española de 1936-1939)

■ **« Poeta en Nueva York » : Historia y problemas de un texto de Lorca**
por Daniel Eisenberg
Ariel, Barcelona, 1976

■ **Oficio de difuntos**
por Arturo Uslar-Pietri
Seix Barral, Barcelona, 1977

■ **Si te dicen que caí**
por Juan Marsé
Seix Barral, Barcelona, 1977

■ **El beso de la mujer araña**
por Manuel Puig
Seix Barral, Barcelona, 1976

■ **Obra poética**
de Miguel Otero Silva
Seix Barral, Barcelona, 1976

■ **Prosa completa**
de Miguel Otero Silva
Seix Barral, Barcelona, 1976

■ **Juan sin tierra**
por Juan Goytisolo
Seix Barral, Barcelona, 1977

■ **El éxodo. Pasión y muerte de españoles en el exilio**
per Federica Montseny
Galba Edicions, Barcelona, 1977

■ **Los próximos diez mil años**
por Adrian Berry
Alianza Editorial, Madrid, 1977

■ **Cuentos fantásticos**
de Rubén Darío
Alianza Editorial, Madrid, 1977

■ **Antología poética**
de Miguel de Unamuno
Selección e introducción de José María Valverde
Alianza Editorial, Madrid, 1977

■ **El sueño de los héroes**
por Adolfo Bioy Casares
Alianza-Emecé, Madrid, 1977

■ **Episodios nacionales**
18. Un voluntario realista
19. Los apostólicos
21. Zumalacárregui
por Benito Pérez Galdós
Alianza Editorial, Madrid, 1977

■ **Teoría económica de las decisiones empresariales**
por Bryan Carsberg
Alianza Editorial, Madrid, 1977

■ **Opiniones contundentes**
por Vladimir Nabokov
Taurus Ediciones, Madrid, 1977

■ **Terminología filosófica. II**
por Theodor W. Adorno
Taurus Ediciones, Madrid, 1977

■ **Manuel Machado**
por Gordon Brotherston
Taurus Ediciones, Madrid, 1977

■ **Poética musical**
por Igor Stravinsky
Taurus Ediciones, Madrid, 1977

■ **Vicente Aleixandre**
(El escritor y la crítica)
Edición de José Luis Cano
Taurus Ediciones, Madrid, 1977

LATITUDES Y LONGITUDES

Coloquio de la Unesco sobre la información

Un centenar de periodistas de la prensa escrita, de la radio y de las agencias de noticias, así como representantes de los servicios de información, se reunieron en Florencia del 18 al 20 de abril pasado, invitados por la Unesco para que discutieran los problemas relativos a la difusión de la información en el mundo. Tras constatar que existe un desequilibrio en el intercambio de la información entre los países en desarrollo y los industrializados, los participantes convinieron en que era preciso emprender un esfuerzo considerable para poner remedio a tal situación. Pese a la diversidad de los puntos de vista expresados en el coloquio, hubo un consenso general en cuanto a la gravedad del problema y la necesidad de establecer un intercambio libre y equilibrado de la información con miras a fomentar la comprensión internacional, la paz, la justicia y el desarrollo intelectual del ser humano.

Los participantes en el coloquio expresaron el deseo de que la Unesco — teniendo en cuenta las opiniones emitidas en la reunión de Florencia — prosiga sus esfuerzos y sus estudios a fin de obtener resultados concretos. En su alocución pronunciada en la sesión inaugural, el Sr. Jacques Rigaud, Subdirector General de la Unesco, recordó que al convocar a este debate la Organización no perseguía otro objetivo que el de enriquecer y diversificar el esfuerzo de reflexión que ha propuesto a los Estados Miembros sobre un problema del que dependen la paz y el desarrollo, agregando que « a cada país corresponde... definir su política en materia de comunicación de acuerdo con sus opciones, su situación y sus necesidades. »

El Correo de la Unesco en lengua urdu



En el mes de febrero pasado se inició la publicación de *El Correo de la Unesco* en lengua urdu (en la fotografía la portada del primer número: *Payami* significa « Correo »), editado por la Hamdard National Foundation de Nazimbad, Karachi, Paquistán. Con ello, el número de lenguas en que se publica nuestra revista es ahora de 16 : español, inglés, francés, ruso, alemán, árabe, japonés, italiano, hindi, tamul, hebreo, persa, neerlandés, portugués, turco y urdu.

Contribución de Bulgaria al salvamento de la Acrópolis

En respuesta al llamamiento que en enero pasado hiciera el Sr. Amadou-Mahtar M'Bow en favor de una campaña internacional para salvar la Acrópolis de Atenas, la República Popular de Bulgaria acaba de contribuir con el equivalente de 25.000 dólares al fondo destinado a dicha empresa. Se ha creado un comité de especialistas búlgaros que prestará ayuda financiera y técnica a la campaña internacional.

Nueva donación de Estados Unidos para salvar los templos de Filae

Los Estados Unidos han decidido hacer una nueva contribución (un millón de dólares) a la campaña internacional auspiciada por la Unesco para salvar los monumentos de la isla de Filae, en el río Nilo. Los templos de Filae — sumergida permanentemente por las aguas de la presa de Asuán — han sido desmontados y transportados a la cercana isla de Agilkia donde están siendo erigidos de nuevo. Hasta la fecha, la comunidad internacional ha hecho o prometido contribuciones que ascienden a 12.375.000 dólares para salvar dichos templos.

En comprimidos...

■ *La República de las Comores acaba de suscribir en Londres la Constitución de la Unesco, con lo cual el número de Estados Miembros de la Organización se eleva a 142.*

■ *Según la última edición del* Anuario Estadístico de la Unesco, *la publicación mundial de libros se elevó en 1974 a 571 000 títulos, pero la proporción de obras publicadas varía grandemente según las regiones : 48,3 % en Europa; 16,8 % en América del Norte; 14,5 % en Asia; 14 % en la URSS; 3,5 % en América del Sur; 1,9 % en Africa; y 0,9 % en Oceanía.*

■ *De un estudio de la Unesco sobre los recursos hídricos en una zona de 800.000 km² situada entre el norte de Argelia y Túnez, se desprende que en esa región hay agua suficiente para garantizar el desarrollo agrícola de 50.000 a 100.000 hectáreas más de las que se cultivan actualmente.*

■ *Para dotar de agua a las comunidades rurales de Bengladesh, el Unicef participa desde 1972 en un programa gracias al cual se habrán perforado en 1980 310.000 pozos.*

■ *Según las primeras estimaciones de la FAO, la producción agrícola mundial fue en 1976 superior en un 3 % a la de 1975.*

■ *En una publicación reciente de las Naciones Unidas se señala que, tras veinte años de esfuerzos por parte de los ecólogos y de las autoridades locales de los Estados Unidos, ha desaparecido la amenaza de extinción que pesaba sobre los caimanes en ese país.*

BRODARD et TAUPIN, COULOMMIERS. — Dépôt légal C 1 — Mai 1977 — IMPRIMÉ EN FRANCE *(Printed in France)*



Precio de la Unesco :	**número suelto**	**22 frs**
	suscripción anual	**75 frs**
Precio de Santillana :	**número suelto**	**300 pts**
	suscripción anual	**1 000 pts**

Acaba de aparecer

UNA GRAN REVISTA CULTURAL DE LA UNESCO EN CASTELLANO

La revista *Culturas,* que desde hace tres años venía publicando la Unesco en inglés y francés, ha comenzado a aparecer también en castellano.
De una periodicidad trimestral, *Culturas* aborda en cada número un tema monográfico en un volumen de más de 200 páginas, en el que intenta, aplicando una óptica universal y acudiendo a autores de todo el mundo, dar cuenta de la diversidad de la creación cultural, del desarrollo de la creación artística y del papel de las instituciones culturales.
El primer número ordinario que se publica en castellano recoge las comunicaciones leídas con ocasión de la Mesa redonda celebrada hace un año en la Unesco sobre la cooperación cultural e intelectual y el nuevo orden económico internacional. Entre los intervinientes figuran nombres tan conocidos como los de Philip Noël-Baker, Willy Brandt, Oswaldo Guayasamín, Peter Brook, Vasarely, Xenakis, Samir Amin, Alfred Kastler, etc. Antes había aparecido un número cero sobre « Teatro y artesanías contemporáneas ».

Publican conjuntamente Culturas *la Unesco, Santillana (Elfo, 32, Madrid-27) y Nutesa (calle Amores, 1431, — Colonia del Valle —, México 12 D.F.).*
Santillana tiene la exclusiva de venta en España, la Unesco en Francia y Nutesa en México. En el resto del mundo, los tres coeditores.

Para renovar su suscripción
y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

■

ANTILLAS HOLANDESAS. C.G.T. Van Dorp & Cº. (Ned. Ant.) N.V. Willemstad, Curaçao. — **ARGENTINA.** EDILYR, Belgrano 2786-88, Buenos Aires. — **REP. FED. DE ALEMANIA.** Todas las publicaciones : Verlag Dokumentation, Pössenbacher Strasse 2, 8000 Munchen 71 (Prinz Ludwigshohe). Para « UNESCO KURIER » (edición alemana) únicamente : Colmantstrasse 22, 5300 Bonn. — **BOLIVIA.** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz; Perú 3712 (Esq. España), casilla postal 450, Cochabamba. — **BRASIL.** Fundaçao Getúlio Vargas, Serviço de Publicaçoes, caixa postal 21120, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, G.B. — **COLOMBIA.** Librería Buchholz Galería, avenida Jiménez de Quesada 8-40, apartado aéreo 53-750, Bogotá; J. Germán Rodriguez N., calle 17, Nos. 6-59, apartado nacional 83, Girardot, Cundinamarca; Editorial Losada, calle 18 A Nos. 7-37, apartado aéreo 5829, apartado nacional 931, Bogotá; y sucursales : Edificio La Ceiba, Oficina 804, Medellín; calle 37 Nos. 14-73, oficina 305, Bucaramanga; Edificio Zaccour, oficina 736, Cali. — **COSTA RICA.** Librería Trejos S A., apartado 1313, San José. — **CUBA.** Instituto Cubano del Libro, Centro de Importación, Obispo 461, La Habana. — **CHILE.** Bibliocentro Ltda., Casilla 13731, Huérfanos 1160 of. 213, Santiago (21). — **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Coloquio, S A., José Dolores Alfonseca, 1-A, Santo Domingo. — **ECUADOR.** Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correo 3542, Guayaquil. RAID de Publicaciones, García 420 y 6 de Diciembre, casilla 3853, Quito — **EL SALVADOR.** Librería Cultural Salvadoreña, S A, Calle Delgado No 117, San Salvador. — **ESPAÑA.** DEISA - Distribuidora de Ediciones Iberoamericanas, S A., calle de Oñate 15, Madrid 20; Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4; Mundi-Prensa Libros, S.A. Castelló 37, Madrid 1. Unicamente « El Correo de la Unesco » : Ediciones Líber, apartado 17, Ondárroa (Vizcaya). — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unipub. P.O. Box 433, Murray Hill Station, Nueva York N.Y. 10016. Para « El Correo de la Unesco » : Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, New York, N.Y. 10022. — **FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco. 7-9, place de Fontenoy, 75700 París (C.C.P. París 12.598-48). — **GUATEMALA.** Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco. 6a. calle 9.27, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala. — **HONDURAS.** Librería Navarro, Calle Real, Comayaguela, Tegucigalpa. — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366; 101, Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie « Aux Belles Images », 281, avenue Mohammed-V, Rabat. « El Correo de la Unesco » para el personal docente : Comisión Marroquí para la Unesco, 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MEXICO.** Unicamente para las publicaciones : CILA (Centro Interamericano de Libros Académicos), Sullivan 31 bis, México 4, D.F.; SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur. Nos 1032-401, México 12, D.F. — **MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1º andar, Maputo. — **PARAGUAY.** Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly A. de García Astillero, Pte. Franco 104, Asunción. — **PERU.** Editorial Losada Peruana, Jirón Contumaza 1050, apartado 472, Lima. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, Lisboa. — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E. 1. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguaya S.A. Librería Losada, Maldonado 1092, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda, 52-Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas.

EL ROSTRO DE LO DIVINO



En la mayoría de las culturas africanas la máscara no constituye un disfraz sino una representación de lo divino. Así el mito y la máscara están indisolublemente unidos. Las que se reproducen en esta página provienen de Costa de Marfil.

Foto : Fulvio Roiter, Italia