

MORIR *a lo* QUAYE

ARTE FUNERARIO *contemporáneo en* GHANA

Eugenio Valdés

El 22 de julio de 1992, a la edad de 70 años, murió el carpintero ghanés Seth Kane Quaye, conocido por haber introducido variaciones en la tradición funeraria de su país natal, a partir de la aplicación de la escultura policromada y el empleo de un criterio simbolista en la confección de féretros que al parecer no encuentran antecedentes en los diferentes troncos etnoculturales de esa región.

Ben Kane Quaye, Sowah (1954) y Ernest Anang Quaye (1965) fueron los encargados de realizar el féretro del padre. Éste había manifestado su deseo de ser enterrado en un ataúd más sobrio y con un carácter menos pagano, acorde con sus creencias cristianas. Pero los hijos, no pudiendo sustraerse a lo que ya es componente sustancial de su estilo de trabajo, decoraron el féretro del famoso carpintero con aplicaciones en forma de herramientas de carpintería. Kane Quaye había creado un nuevo estilo en la construcción de féretros, lo que es casi como crear un nuevo estilo de morir, y no pudo escapar de ello a pesar de su propia voluntad.

Es sintomático que los medios occidentales, los mismos que promovieron la presencia de este hombre en dos de las más significativas exposiciones de los últimos años -*Les Magiciens de la Terre*, en el Centro George Pompidou y *Africa Explores* en The Center for African Art de New York- y que llegaron a acomodar la pronunciación de su nombre (sustituyendo el Quaye por Kwei, como si presintieran que sería un nombre muy pronunciado en el futuro), hagan ahora un silencio que poco tiene que ver con el homenaje y mucho con la calma que sobreviene al finalizar un espectáculo.

Según me contaba su hijo Quaye Sowah, Kane Quaye creó en 1939 el primer ataúd-escultura a petición de su suegro, un viejo pescador que deseaba conservar hasta la tumba algún elemento alegórico de su profesión. El carpintero lo complació con un féretro en forma de embarcación, lo que además de aludir a las numerosas navegaciones que pudo haber realizado el cliente, tal vez le hizo meditar también sobre ese larguísimo viaje que estaba a punto de emprender. Entre los Gá hasta ese momento sólo



Hermanos Quaye, Ghana. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

se empleaba el convencional ataúd de origen cristiano. Aquella embarcación sería la primera de un amplio repertorio de formas simbólicas que harían alusión a las funciones del cliente en vida, e incluso a sus máximas aspiraciones individuales.

Ciertamente, esta funcionalidad del símbolo funerario no era nada nuevo. Se asocia a una concepción de la muerte como continuidad del ciclo vital. Pero la objetualidad que rodeaba al difunto en las antiguas culturas asiáticas, mediterráneas o de Africa del Norte, por ejemplo, era una objetualidad útil, instrumental, no destinada para una "lectura" por parte de los vivos (puesto que se colocaba lejos de su alcance), sino para un uso por parte del muerto. El símbolo, más que relatar en torno al pasado del difunto, venía a servirle a éste para el futuro, o sea, que no era tan simbólico como parece desde nuestra posición. En realidad el carácter simbólico - es decir, parcialmente ocioso - no es más que el resultado de un proceso de decantación y de añadidura, lo que Jan Mukarowsky llamaba un "factor de economía cultural", del que resulta un congelamiento de las posibilidades factuales del objeto y una recirculación (o reciclaje) de sus posibilidades estéticas (1).

Sin embargo, es curioso que culturas como la egipcia, las asiáticas y algunas de la América precolombina organizaran la tumba con un carácter escenográfico, propiciando una funcionalidad también de orden estético. Era casi una organización museológica del espacio, tal vez la justificación o el origen para la tendencia a la descontextualización (no menos necrológica y conmemorativa) de que hacen gala los museos tal como los conocemos hoy (2).

Los ataúdes de los Quaye siguen vinculados a esa tradición, mitad simbólica, mitad práctico-utilitaria de la objetualidad funeraria. Sólo que en su carácter material no están destinados a la posteridad; son tan efímeros y tan corruptibles como el cuerpo que contienen. En este sentido, nunca poseerán el trascendentalismo de la escultura en piedra, los sarcófagos y la arquitectura funeraria que desarrollaron otras culturas.

Decir que no están destinados a la posteridad implica decir que no están destinados al museo (como no sea teniendo en cuenta, cual sugiere Néstor García Canclini, las nuevas conciliaciones de lo culto y lo popular, derivadas de las "eficaces" alianzas de la institución culta-elitista con los medios masivos y el turismo) (3). Al ser descontextualizado y pasar a formar parte de un espacio museológico, el objeto neutraliza sus funciones prácticas, las que solamente son indicadas mediante la forma (o mediante explicaciones suplementarias), en tanto su contenido adquiere un carácter arqueológico, mientras recibe un añadido de valor estético, una re-actualización que lo hace actuar como un texto de nuevo tipo.

Los ataúdes realizados por Quaye son sometidos a un consumo conmemorativo (es decir, simbólico) antes de su consumo práctico, de manera que no deberían admitir una lectura arqueológica sin haber sido usados en ambos modos. Sin embargo, sí propician una actualización dentro de los códigos occidentales de comunicación visual, es decir, un reordenamiento de las prioridades semánticas del objeto : lo que era un ataúd con un contenido estético puede pasar a ser un objeto estético con una función potencial, la función necrológica.



Hermanos Quaye, Ghana. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

La readecuación de las funciones comunicativas es posible, en este caso, porque los ataúdes realizados por los Quaye están dentro de una tradición artesanal que ya ha formado antecedentes de esta índole (este es uno de los factores que ha permitido “disfrutar” de una gran parte de la producción simbólica africana, estimulando incluso su influencia en la cultura visual occidental). Esta tradición artesanal no tiene que ver sólo con los modos de producción, sino también con los contenidos. Ese es el tipo de relación que se establece entre estos féretros y la escultura policromada destinada a un ceremonial, donde cumplirá una función de enmascaramiento y desdoblamiento. Esa es una de las funciones del féretro-escultura como

símbolo funerario: la expresión de una simbiosis, de un tránsito entre la esfera material y la espiritual, pero con el sentido que tiene dicho tránsito para la cultura africana tradicional, el espíritu del individuo pasa a una nueva fase como componente de la naturaleza, sin perder su influencia en el mundo de los vivos.

La recontextualización (descontextualización) y consiguiente “actualización” de los modos de lectura en el caso de los ataúdes de los Quaye (un consumo estético relativamente discriminatorio) no puede ignorar el nivel de actualidad preexistente, la manera en que estos objetos interactúan con su medio origi-

nal, los códigos que les permiten ir almacenando referencias culturales no implícitas en la forma.

El ataúd -realizado por encargo- habría de biografiar simbólicamente al muerto, servir tanto como receptáculo del cuerpo como de panegírico. Al tratar de simbolizar la personalidad, la jerarquía o la actividad que en vida realizase el “usuario”, puede resultar un ataúd en forma de avión, con el distintivo de la Pan American, o en forma de automóvil, modelo Mercedes Benz. De tal modo, se sustituyen los signos referidos a unidades culturales restringidas (la familia, la tribu, etc.) por otros referidos a unidades culturales transnacionalizadas y masificadas. Dichos signos son por tanto susceptibles de una serialización (impuesta, además, por el propio mercado), diluyéndose su función denotativa individual. Esto explica que, aunque el catálogo de formas pudiera ser infinito, exista un número más o menos limitado de modelos, que se repiten de acuerdo con una demanda más afín a lo convencional que a lo novedoso. Estos modelos pudieran ser divididos desde el punto de vista iconográfico: formas de animales y vegetales por una parte, formas instrumentales y objetos de uso y consumo, por la otra. Tienen una correspondencia casi exacta con los grupos de consumidores: pescadores, agricultores, mujeres, cabeza de familia (peces, botes, semillas, frutos, gallinas), ricos comerciantes y propietarios, hombres de negocio (automóviles, aviones, casas), así como jefes tradicionales (la “silla dorada” (4) y diversos animales totémicos como el tigre, el elefante, el cocodrilo y el águila). A esto se añade una más reciente clientela: los turistas (que constituyen un público espectador, pero no consumidor real del objeto) y los funcionarios y mercaderes del arte,

que aspiran a ampliar (universalizar) esa función espectacular y totalmente simulacionista de dichos objetos. Estos grupos no tienen preferencia en relación con los diferentes modelos, a no ser sus propios gustos estéticos, además de específicos intereses de mercado, educación y propaganda.

Al margen del carácter biográfico de sus significaciones, esta iconografía remite también a un orden de aspiraciones e intereses sociales. Vista en su contexto no puede dejar de conducir a la dialéctica entre la cultura y la naturaleza, así como a la dialéctica entre diferentes grupos sociales. La representación de animales (en este caso, la representación de individuos mediante animales, por ejemplo la preferencia de los Ashanti por el águila o el leopardo) se puede vincular -como sugiriera Elsy Leuzinger, refiriéndose a la escultura tradicional africana- a una necesidad de resaltar la fuerza y la capacidad de defensa que deben ser transferidas del animal al hombre, un instinto vinculado a un interés de supervivencia de la especie (5).

Lo dialéctico de esta relación naturaleza-cultura radica en que es a la vez atracción y rechazo, transformación y mimesis. Pero no debemos olvidar que estamos ante un fenómeno contemporáneo, que como tal remite a un nuevo mundo de conflictos e intereses, en el que se ven mezclados el jefe tradicional y el nuevo rico de ideales burgueses, del que dependerá el futuro de la nación.

Con el paso de las sociedades tribales al híbrido que resultan en la actualidad las sociedades africanas “modernas”, las aspiraciones individuales y de grupo no se limitan ya al rango de una

relación naturaleza-cultura, sino que se amplía al de las relaciones entre clases sociales, otorgando un nuevo carácter a los símbolos de representatividad social que ya eran tradicionales. Determinados símbolos de la sociedad de consumo, cuando pasan a resumir la condición del usuario, están destacando también su carácter excepcional (al fin, siempre se trata de resaltar lo que diferencia al individuo de la colectividad), en el sentido de que él fue, hizo o tuvo lo que muchos desean pero no pueden ser, hacer o tener. El objeto simboliza tanto lo que logró el individuo, como la aspiración de todo un grupo. De ahí su prestigio.

Desde esa perspectiva vale entender los ataúdes de Quaye como reflejos de la propia contemporaneidad africana, a través de los intereses y los patrones axiológicos, y las aspiraciones sociales del postcolonialismo.

Componente de esa realidad es el nuevo círculo de influencias en que se mueve la producción cultural africana: un mercado mucho más sofisticado, nuevos medios de difusión, propaganda y educación de la colectividad y un creciente interés por parte del mundo occidental, que promueve esos productos culturales en un sistema regido también por mecanismos mercantiles de oferta-demanda.



Hermanos Quaye, Ghana. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

- (1) Es conocida la actual capacidad de los medios para renovar y hacer caducar velozmente los modelos culturales, volviendo arcaico lo que todavía es funcional, despojándolo de su funcionalidad sólo mediante la sustitución o la descontextualización. Ésta ha sido una de las fuentes de inspiración de la postmodernidad: la posibilidad de utilizar arqueológicamente los productos culturales de la modernidad, aprovechando lo que Mukarowski denominaba el “frecuente matiz estético de los anacronismos” (Véase Mukarowski, Jan: “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Estética. Selección de lecturas*. Ed. Pueblo y educación, C. de La Habana, 1987, p. 161.
- (2) Este planteamiento no desdice de los cambios de función y proyección social que está adquiriendo la museología contemporánea. En relación con este fenómeno Néstor García Canclini ha afirmado que “Durante mucho tiempo los museos fueron vistos como espacios fúnebres donde la cultura tradicional se conservaría solemne y aburrida, replegada sobre sí misma (...). Desde los años sesenta un intenso debate sobre su estructura y función, con renovaciones audaces, ha cambiado su sentido. Ya no son sólo instituciones para la conservación y exhibición de objetos, ni tampoco fatales refugios de minorías (...). Los museos, como medios

masivos de comunicación, pueden desempeñar un papel significativo en la democratización de la cultura y en el cambio del concepto de cultura” (García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México, 1990, pp. 158-159).

- (3) Véase García Canclini, Néstor: Ob. cit.
- (4) Según cuenta la leyenda en medio de una asamblea de jefes en la que se discutía una importante decisión política, cayó del cielo un trono -la silla dorada- y se colocó en las rodillas del rey Osai Tutu, con lo cual se confirmaba la autoridad real y se consolidaba el imperio Ashanti. La silla dorada se convertía a partir de entonces en el símbolo de la unidad Ashanti. Sin embargo, esta no es la única etnia que realiza encargos a los Quaye en Ghana. A ésta se suman los Fanti y los Ewe. Como se observa, la demanda puede tener también un carácter étnico, lo cual ha permitido que la tradición se haya extendido a Togo -Quaya Sowah me ha comentado sobre las solicitudes de los Ewes togoleses- violándose las artificiales fronteras coloniales. (Nota del autor).
- (5) Véase Leuzinger, Elsy: *África negra*. Editorial Praxis/Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 25.