

Mariano de Santa Ana

EL ESPEJO NEGRO¹

Sobre cómo en el archipiélago canario se percibe una necesidad de afirmación cultural como parte de Occidente, de cómo esto ha propiciado una relación especular y contradictoria de sus artistas con África, y de cómo esta necesidad ha venido siendo causa de singulares paradojas, en especial, aquellas vinculadas con el valor artístico de lo primitivo, tan caro a las vanguardias, analizado aquí en relación con la imagen que Europa ha elaborado de lo exótico.

Hemos sido invadidos por una muchedumbre de negros vestidos de mariposa. Han llegado en un barco español de las posesiones de la Guinea. (...) Estábamos ya un poco ilusionados. La civilización nos rozaba el espíritu como el agua los labios de Tántalo... Pero estos pequeños y amables negros, compatriotas de color de sotana reciente, han llegado a la isla para avivar la memoria muerta.

Alonso Quesada *Ventajas del bautismo* (1922)

En las postrimerías del año 1921, un novelista negro, sudanés, Renato Marán, conquistó a Francia: obtuvo el premio Goncourt para su novela 'Batuala', que no es pequeña conquista. Y, además, tuvo su momento de dominación: impuso unas imágenes detonantes, de pura vanguardia literaria, que imitaron muchos poetas parisinos (...). El triunfo de este negro original que escribía sus novelas en plena selva sudanesa, puede simbolizar el triunfo negro, genuinamente negro en los países de los blancos. La originalidad detonante de Marán, es la originalidad detonante, estrepitosa y carnavalesca, del jazz-band, del charleston, de las revistas negras que triunfan en París. Lo negro se ha impuesto al mundo blanco.

José M. Benitez Toledo, *La moda negra y los negros de moda* (1926)

Uno de los aspectos definitorios y sin embargo menos estudiados de la historia de Canarias es su prolongado silencio sobre África, un silencio tenso que responde a la extrañeza que experimenta el hombre insular al reconocerse habitante de un territorio ligado a Occidente por la cultura, pero vinculado por la geografía a un continente al que la modernidad percibe como exterior a la historia. Desde esta posición, el

1. Mi agradecimiento a Chiqui Quintero, Fernando Estévez, Fernando Herrera y Nilo Palenzuela.

Archipiélago se ha visto a sí mismo como linde último de la civilización y ha sentido que África le devuelve multiplicada esta imagen como reflejo de aquello que no quiere ser, como algo a lo que hay que negar visibilidad, como un *espejo negro*. Con todo, en el siglo XX, a partir de lo que Jean Cocteau llama la “crisis negra”, esto es, el giro que provocan en la sensibilidad occidental el “descubrimiento” vanguardista del arte africano y la popularización del jazz y otras músicas afroamericanas, algunos creadores canarios tienden miradas fugaces hacia sus vecinos. De tales miradas y también de algún silencio se ocupa este ensayo.

En una fotografía tomada en los años treinta Eduardo Westerdahl muestra a un perro y a una estatuilla africana que parecen observarse como si se reconocieran próximos. En principio se diría que el fotógrafo y crítico canario se hace eco en ella de la pasión de *fauves*, cubistas y expresionistas por el “arte negro”.² Inclinado principalmente hacia las tendencias de signo constructivista, las coordenadas intelectuales del director de *Gaceta de Arte* debieran ser congruentes de entrada con una reivindicación resuelta del arte africano, como lo son las de Charles Édouard Jeanneret y Amedée Ozenfant, tan caros al vanguardista canario.³ En un fotomontaje que publican en 1920 en *L'Esprit Nouveau* agrupan bajo el calificativo de “bueno” un *seurat*, un *juan gris*, una figura griega arcaica y una máscara africana y los oponen a imágenes de Monet y Rodin, que despachan como “malo”. Para Jeanneret y Ozenfant la vanguardia y el arte africano comparten un mismo principio formador que trasciende la cultura, la política y la historia. Pero Westerdahl no tiene la misma convicción. Para él, como indica en un artículo sobre Picasso, el “arte negro” no es sino una “monstruosidad”, un “arte feísta, de líneas odiosas”.⁴

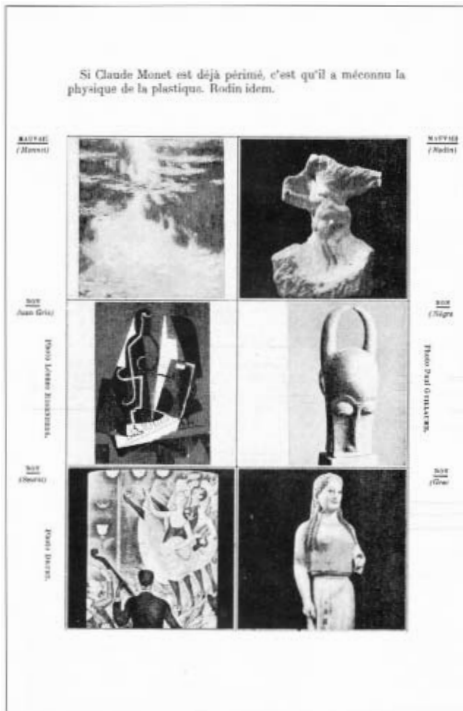
En un artículo publicado en 1927, Westerdahl fija su posición sobre esta cuestión: “La semejanza [de Canarias] con África es lo que más nos interesa. No quiere en manera alguna decir esto que toda nuestra actividad retroceda al desarrollo de un primitivismo inadmisibile. No. La naturaleza es primitiva”.⁵ Aboga por la construcción de una nueva civilización mediante el concurso del arte y la arquitectura vanguardistas,

2. En relación al empleo del término “negro” debo precisar que entiendo que la raza es un concepto simultáneamente irrelevante, en tanto hoy es insostenible un enfoque estrictamente biológico de la cultura, y determinante, debido a su carga histórica. *Real y fantasmal* a la vez, como apunta Hal Foster en «El artista como etnógrafo», raza es “un constructo histórico, pero este conocimiento no elimina sus efectos materiales” (*El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001. p. 207).

3. Ya en un artículo publicado en el primer número de *Gaceta de Arte*, «Tendencias evasivas en la arquitectura», Tenerife, febrero de 1932, p. 1, Westerdahl se refiere elogiosamente a estos autores, a los que volverá a mencionar en la publicación. En la revista se recogerán textos de ambos.

4. WESTERDAHL, Eduardo: «Picasso: periodo monstruoso», en *Gaceta de Arte*, Tenerife, agosto de 1932, p. 2.

5. WESTERDAHL, Eduardo: «Ensayo sobre Canarias», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 1927.



2. *L'Esprit Nouveau*, núm. 1, p. 45, 1920.

algo para lo que el paisaje canario, más próximo al origen que el del continente europeo, ofrece una oportunidad excepcional. Pero su prurito primitivista concluye aquí. A diferencia de Ozenfant y Jeanneret –más conocido por su pseudónimo arquitectónico de Le Corbusier–, Westerdahl, que hace estas reflexiones en el último tramo del periodo colonial, siente escasa simpatía por las culturas no occidentales, y cuando confronta el arte africano con un perro cree resaltar su inferioridad pues, según dice, “para el hombre primitivo el animal era su ofensa y defensa”. Pero el arte nuevo comparte poco con este proceso psíquico porque “el incremento maquinista ha alejado al hombre del animal”⁶. Así pues, en su anhelo de homologación con las vanguardias, Westerdahl, paradójicamente las contraviene en lo que concierne a África, pues donde aquellas ven primitivismo afín a su programa él sólo ve primitivismo inquietantemente próximo.

Si las alusiones al continente vecino del director de *Gaceta de Arte* son limitadas pero significativas, el silencio sobre el mismo del núcleo surrealista de la publicación es cualquier cosa menos insustancial. Al fin y al cabo, el surrealismo es, con mucho, el movimiento vanguardista más interesado por la alteridad de Occidente.

6. WESTERDAHL, Eduardo: «Reparación animalista y peligros», en *Gaceta de Arte*, Tenerife, diciembre de 1933, nº 22, p. 1.



3. Mapa surrealista del mundo, *Variétés*, 1929.

El único abiertamente anticolonial⁷ y el que lleva a cabo una de las más radicales críticas de la cultura europea del siglo XX, en la que coincide con la antropología, entonces inmersa en la tarea de definir sus límites.⁸ Sin embargo, entre los surrealistas canarios no hay atisbos de una inquietud semejante. ¿Cómo entender su mutismo sobre África? Las explicaciones inmediatas resultan en exceso obvias: la asimetría intelectual entre Canarias y París en los años treinta es abismal y, en concreto, en materia de antropología las Islas tienen aún mucho terreno que recorrer.⁹ El grupo surrealista canario es además más joven y mucho más reducido que el francés, del que es subsidiario. Sin embargo, pese a lo mucho que los separa, los surrealistas canarios son ca-

7. En 1931 el mariscal Lyautey, antiguo Residente General en Marruecos, organizó en el bosque de Vincennes, en París, la fastuosa *Exposición Colonial*, una exaltación de la labor imperial francesa que recreaba en la metrópoli un muestrario de las culturas subordinadas, incluidos una reproducción a escala real de los templos camboyanos de Angkor Vat y nativos canacos exhibidos bajo el rótulo de “pueblo canibal”. Los surrealistas respondieron con una pequeña muestra antiimperialista titulada *La verdad sobre las colonias*, organizada por Louis Aragon en un auditorio de la rue de la Grange-Batelière. En una vitrina la exposición exhibía pasaportes franceses, impresos burocráticos, estampitas del Sagrado Corazón y estatuillas de Lourdes bajo la cartela de “fetiches europeos”. Dos fotografías de la sala, montada por Paul Éluard, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Elsa Triolet y el propio Aragon, aparecieron en el número 4 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, diciembre de 1931, p. 40.

8. Esta coincidencia la protagonizan principalmente el surrealista y antropólogo Michel Leiris y la revista *Documents*, editado por Georges Bataille. Sobre esta cuestión pueden consultarse los libros *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa, 1995, de James Clifford, y *La antropología como crítica cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2000, de George Marcus y Michael Fischer.

9. Curiosamente uno de los capítulos de este cambio de rumbo en la antropología se produjo entre 1921 y 1922 en territorio canario, concretamente en Tenerife, donde Bronislaw Malinowski, uno de los refundadores de la disciplina, escribió su principal obra *Los argonautas del Pacífico occidental* (1922).

paces de asumir algunos de los más complejos postulados de sus homólogos continentales y, en parte, su crítica de los fundamentos de significado e identidad de Occidente, aquellos que la Primera Guerra Mundial había puesto en crisis.

Un abordaje de este silencio desde otro ángulo conduce al desinterés mismo del surrealismo francés por África, a su decantación por otros continentes para proyectar sus fantasías primitivistas. Este desdén es visible por el Mapa surrealista del mundo, una construcción anamórfica reproducida en 1929 por la revista belga *Varietés* en la que cada zona está representada según la importancia que le otorga el movimiento. África y Europa occidental aparecen reducidas al mínimo frente a Alaska y Oceanía, que ocupan un espacio desmesurado. Ciertamente, hay una excepción importante en esta lectura geométrica que es la del surrealista y antropólogo Michel Leiris, quien entre 1931 y 1933 participa en la misión Dakar-Djibouti, una célebre expedición etnográfica financiada, entre otros, por el protosurrealista Raymond Roussel. La expedición recala previamente en Las Palmas de Gran Canaria, donde el autor de *L'Afrique Fantôme* registra el rastro de los aborígenes prehistóricos.¹⁰ No obstante, Leiris es un disidente del círculo de André Breton, en tanto que el surrealismo canario se inscribe en la estela del autor de *Nadja*. Puede decirse que nada en la ortodoxia surrealista incita a Domingo López Torres y a sus compañeros a prestar atención a su Otro cultural más cercano, a prolongar en él la subversión del sujeto occidental que han emprendido con la exploración de su Otro interior, inconsciente.

¿Por qué entonces esa crítica de los valores de Europa si, a diferencia de los surrealistas franceses, la siguen considerando cúspide de la civilización? ¿Por qué esa falta de deseo por la alteridad cultural? Sólo cabe pensar que los surrealistas canarios experimentan con malestar su proximidad geográfica a África y que, en lo que es su flanco más débil, abrazan posiciones modernizantes con el objetivo último de reafirmarse como parte del viejo continente. Como ocurre con Westerdahl, esto provoca la paradoja de que se topen con sus referentes en dirección contraria, en su caso buscando ansiadamente lo Mismo en quien los percibe como umbral de lo Otro. En 1935, con motivo de la inminente llegada de Breton y la Segunda Exposición Internacional del Surrealismo, López Torres escribe: “Tenerife se incorpora a Europa, incorporando lo mejor de Europa a Tenerife”.¹¹ En cambio Breton, tras desembarcar,

10. “Mouchet me explica que los autóctonos, que habitaban las islas antes de la conquista y hoy en día han desaparecido, eran llamados *Guanches*; hay quien los considera como Atlantes” en LEIRIS, Michel: *L'Afrique Fantôme*, París: Gallimard, 1951, p. 15. El pasaje sobre Las Palmas de Gran Canaria se reproduce anexo a este ensayo.

11. LÓPEZ TORRES, Domingo: «Una cruzada internacional de arte surrealista» (1935) en *Obras Completas* [C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna eds.], Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1993, p. 209.



4. De derecha a izquierda André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Peret en Tenerife, mayo de 1934, fotografía de Eduardo Westerdahl.

5. Fotografía de máscara Tanganika reproducida en el artículo de Pedro García Cabrera “El hacha y la máscara” en *Gaceta de Arte*, 1932.

ve exotismo por doquier —y no sólo en el paisaje, como habría querido Westerdahl—, por lo que, solemne, proclama: “Al llegar a Tenerife me he lavado las manos, con jabón común que asemeja al lapislázuli. Me he lavado las manos de toda Europa”¹²

Como a Breton, subyugado por las muñecas esquimales y la estatuaria oceánica, y como a muchos otros vanguardistas, a algunos modernos de las primeras décadas del siglo XX les perturba la vieja pregunta por el primitivo. Es el caso de Sigmund Freud, tan caro a los surrealistas; el de Leo Frobenius, artífice de la revaluación de las culturas africanas en Europa, y también el de Oswald Spengler, autor de *La decadencia de Occidente*, un libro que no pasa desapercibido entre los miembros de *Gaceta de Arte*.¹³ Agustín Espinosa, Francisco Aguilar y Domingo Pérez Minik citan el extenso estudio del pensador alemán, pero su influjo es más patente en Pedro García Cabrera, autor de *El hacha y la máscara*, único texto de *Gaceta de Arte* consagrado íntegramente a la cuestión de lo primitivo.

En *La decadencia de Occidente* Spengler hace hincapié en el paisaje como factor formador de las culturas, las cuales divide en dos ciclos, uno ascendente, que abarca entre otras a la africana, y otro descendente que incluye a la europea. Sin embargo,

12. BRETON, André: «Saludo a Tenerife» (1935) en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1982. p. 693.

13. Nilo Palenzuela analiza este influjo en *Visiones de Gaceta de Arte*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1999. pp. 113–115.

desde su posición geográfica, García Cabrera se muestra incapaz de someter siquiera a consideración la posible emergencia del continente vecino, mucho menos la del declive de Europa. Cuando afronta el problema del primitivismo sólo retiene del ensayista germano lo que concierne a la cultura como interiorización del medio físico. Este planteamiento, que informa también su ensayo “El hombre en función del paisaje”, se explicita en *El hacha y la máscara* como un intento de mostrar el sometimiento del “arte primitivo” a la naturaleza, para concluir que “la teoría del arte en función del paisaje tiene aquí su puntal más básico y su más inexpugnable fortaleza”.¹⁴

Obra de un García Cabrera que se desenvuelve aún en los presupuestos del racionalismo arquitectónico. *El hacha y la máscara* mezcla sin distinción documentos africanos, esquimales y paleolíticos, no para intentar mostrar sus vínculos secretos con lo moderno, como cabría esperar de su referencia a Ozenfant,¹⁵ sino sólo para destacar la dimensión instrumental del hacha frente al carácter patológico que atribuye a la máscara, “producto de una imaginación desequilibrada”.¹⁶ El escritor hará aún algunas consideraciones más sobre “lo primitivo” en otro ensayo: *El racionalismo como función biológica actual*.¹⁷ Después, convertido ya al surrealismo y en línea con sus correligionarios locales, omite hablar de África, un silencio sólo quebrado durante la guerra civil con los versos de su *Romancero cautivo*, que dan cuenta de su huída de un campo de concentración en Villa Cisneros y de su arribo a Dakar con otros fugitivos del fascismo:

*Dakar, orilla caliente,
ceja negra, firme trazo,
arranca al fin los grilletes
de veintitrés deportados.*¹⁸

Las preguntas que García Cabrera se hace antes de abrazar el surrealismo tienen en parte un correlato plástico en la obra de los artistas de la Escuela Luján Pérez. No en balde el escritor redacta *El hombre en función del paisaje* para presentar la exposición

14. GARCÍA CABRERA, Pedro: «El hacha y la máscara» en *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de marzo de 1932, nº 2, p. 2.

15. Amedée Ozenfant, en su obra *De la naturaleza al arte*, uno de cuyos capítulos fue publicado en la *Revista de Occidente*—septiembre de 1928—, nos da esta profunda captura: “la naturaleza, el instinto y el espíritu llegan, a veces, a las mismas formas y se confunden con lo que nos conmueve, es decir, lo que nos conmueve es, aquí, el arte, y a esa forma de arte puede llegarse por el instinto, por el intelecto y por la naturaleza”.

Tengamos en cuenta con Ozenfant, que un producto natural es arte nativo.

16. En *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de marzo de 1932, nº 2, p. 2.

17. GARCÍA CABRERA, Pedro: «El racionalismo como función biológica actual» en *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, mayo de 1933, nº 15, p. 2.

18. GARCÍA CABRERA, Pedro: «Romancero cautivo» (1936-1940) en *Obras Completas*, vol. I, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1987. p. 144.



6. Plácido Fleitas, *Cabeza de mujer*, ca. 1936, madera de caoba.

7. Bustos taxonómicos de las razas humanas en el Museo Canario (finales del siglo XIX).

Fotos de Luis Arencibia Roca

que estos realizan en 1930 en Santa Cruz de Tenerife. En línea con lo que se dice en el ensayo, el hombre insular aparece en sus imágenes como un ser cuya cultura es resultado de la simbiosis entre conciencia y naturaleza, como un sujeto al que el medio imprime un “símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida”.¹⁹ Con todo, hay aspectos que distancian a estos artistas de García Cabrera, y singularmente el que atañe a las facciones negroides de los aparceros del sur de Gran Canaria, representados en la escultura de Plácido Fleitas y en la pintura de Felo Monzón, un gesto que sólo pudo ser posible después de la revaluación vanguardista de lo “negro” pero que carece de correspondencia en el texto.

Para comprender esta falta de concordancia entre el poeta y los artistas, es necesario recordar el peso que en la formación de estos últimos tiene el Museo Canario, una institución que entonces no ha asumido aún los nuevos interrogantes culturales de la antropología porque sigue anclada en el paradigma raciológico bajo el que lo había fundado Gregorio Chil.²⁰ Además de los espectros de los antiguos aborígenes, el viejo gabinete científico ofrece otros estímulos a las fantasías de identidad de estos creadores, entre ellos una taxonomía de las razas humanas representada por una voluminosa colección de bustos adquirida al poco de su fundación. No es descabellado pensar

19. GARCÍA CABRERA, Pedro: «El hombre en función del paisaje» (1930) en *op. cit.*, vol. IV, p. 202.

20. Sobre esta cuestión véase ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando: *Indigenismo, raza y evolución. El pensamiento antropológico canario (1750–1900)*, Aula de Cultura de Tenerife; Museo de Antropología, 1987.



8. Felo Monzón, *Composición canaria* (detalle), 1937, óleo sobre lienzo.

9. Néstor Martín-Fernández de la Torre, años treinta.

que este repertorio de tipos fisonómicos atrajera la atención de Monzón y Fleitas y que les indujera a ver en los datos raciales de los “primitivos” campesinos canarios algo más que su aspecto exterior. Tanto como la esencia de su ser.

Volviendo entonces a *El hombre en función del paisaje*, hay que remarcar que nada en este ensayo alude a lo racial, que no proporciona una pauta para confrontar este problema inherente a las obras de Fleitas y Monzón. Esto constituye un silencio significativo pues, como ya he comentado, el texto de García Cabrera es en buena medida un eco de los postulados de Spengler quien, sin embargo, sostiene: “La raza no emigra. Los hombres emigran y sus generaciones posteriores nacen en diferentes países; el paisaje ejerce, empero, un poder misterioso sobre el elemento vegetativo de estos descendientes y acaba por alterar totalmente la expresión racial; la antigua desaparece y surge una nueva”²¹

Así pues, al conjugar raza y paisaje, Fleitas y Monzón parecen más spenglerianos que el propio García Cabrera. Ambos, de forma más o menos consciente, pudieron acusar el eco de *La decadencia de Occidente* –al fin y al cabo Ortega califica al libro como “la peripecia intelectual más estruendosa de los últimos diez años–”²² cuyos postulados se adecuan a la perspectiva raciológica del Museo Canario, aunque los corrigen con

21. *Op. cit.*, tomo II, pp. 186–187.

22. ORTEGA Y GASSET, José: “Proemio a *La decadencia de Occidente* (1923), de Oswald Spengler”, Madrid: Espasa Calpe, 1998. Vol. I, p. 14.

la idea del paisaje como agente transmutador. De este modo Monzón y Fleitas presentan el componente biológico heredado de antiguos esclavos africanos como un aspecto definitorio de la identidad canaria, pero al tiempo muestran el mestizaje como un proceso cerrado, como una esencia largamente destilada por la naturaleza que coloca al hombre insular más *en función del paisaje* que en función de la historia. Por lo demás no se entiende por qué buscaban sus tipos fisonómicos exclusivamente entre los nativos del sur grancanario si los tenían a su alcance también entre los miembros más exquisitos y cosmopolitas de su gremio. Sin ir más lejos en el pintor insular Néstor Martín-Fernández de la Torre, a quien en sus años parisinos (1928-1934), en un impulso de *négrophilie*, la escritora Anaïs Nin había retratado como un ser de “bello rostro, bestial y negroide”.²³

* * *

Os ordeno que seáis negro hasta en vuestras venas y que ellas acarreen sangre negra. Que en ellas circule África. Que los negros se ennegrezcan. Que se obstinen hasta la locura en lo que se les condena a ser, en su ébano, en su olor, en el ojo amarillo, en sus gustos caníbales.

Jean Genet, *Los negros* (1960)

No hace mucho tiempo, la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir, quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del Verbo. Los otros lo tomaban prestado.

Jean Paul Sastre, prefacio a *Los condenados de la tierra* (1961), de Frantz Fanon

El mito vanguardista de lo “negro” como germen de lo moderno persiste tanto en el tiempo como el mito mismo de la vanguardia, y como esta, digerido e institucionalizado, a partir de los años sesenta se convierte en Occidente en una imagen de consumo masivo. Desde entonces el África subsahariana o, más bien, sus representaciones exotistas, cautivan con intensidad a algunos artistas canarios. Es el caso de Pepe Dámaso, cuya presencia en 1966 en Dakar, capital de la antigua África Occidental Francesa y del nuevo estado de Senegal, no puede pasarse por alto en un ensayo como este; porque: es el primer artista canario que pone pie en el África subsahariana, por el momento que elige para hacerlo, la celebración del Festival Mundial de las Artes Negras, y, en segundo término, por la exposición que realiza para la ocasión.

Organizado por el poeta Léopold Sédar Senghor, primer presidente de Senegal, el Festival Mundial de las Artes Negras, celebrado entre el 1 y el 24 de abril de aquel año,

23. NIN, Anaïs: *Incesto*, Madrid: Siruela, 1995. p. 222.



10. De dcha. a izda. Léopold Sédar Senghor, André Malraux y otros, en una exposición del *Festival Mundial de las Artes Negras*, Dakar, Senegal, 1966.

11. Pepe Dámaso *Tríptico de la Crucifixión negra* (detalle), técnica mixta sobre papel, 1966.



fue concebido como un encuentro de “defensa y celebración de la negritud”.²⁴ No en balde Senghor fue, junto al martiniqués Aimé Césaire y al guayanés Léon-Gontrand Damas, uno de los progenitores de aquel movimiento de reivindicación del genio “negro” surgido en el París de la “crisis negra” y que el presidente-poeta evoca en la inauguración del Festival con invocaciones a Apollinaire y Picasso. Jefes de Estado, diplomáticos, etnólogos, historiadores y lingüistas compartieron fervor ex colonial con creadores africanos y afroamericanos como el citado Césaire. Éste puso en escena su drama *La tragedia del rey Cristophe*²⁵ con músicos como Marion Williams y Duke Ellington, con cineastas como Sembène Ousmane y con escritores como Wole Soyinka y Langston Hughes congregados en un simposio sobre “artes negras” junto a homólogos europeos como Michel Leiris, que regresaba a Dakar, ahora como director del Museo del Hombre de París, y André Malraux, ministro francés de Asuntos Culturales. No obstante, el centro de gravedad del encuentro lo constituían dos exposiciones: una sobre la evolución del arte “negro” que arrancaba de Egipto, reivindicado como madre de las civilizaciones “negras”, y otra de artistas contemporáneos de Costa de

24. SÉDAR SENGHOR, Léopold: «The Role and Significance of the Premier Festival Mondial des Arts Nègres» incluido en *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Clémentine Deliss (ed.), catálogo de la exposición organizada por la Whitechapel Art Gallery, Londres, 27 de septiembre–26 de noviembre de 1995. El texto, discurso inaugural del encuentro, se reproduce en las páginas 224 a 226. La cita se ha extraído de la página 224 [la traducción es mía].

25. CÉSARE, Aimé: *La tragédie du roi Christophe*, París: Présence Africaine, 1963. Hay traducción española: *La tragedia del rey Cristophe*, [trad. de Carmen Kurtz], Barcelona: Barral Editores, 1971.

Marfil –entre ellos Christian Lattier, galardonado en el certamen–, Congo, Etiopía, Chad, Nigeria y veinte países africanos más que exponían junto a un cuadro de Picasso, Cabeza de hombre barbudo, cedido por el pintor para la ocasión.²⁶

Punto neurálgico de los convulsos años sesenta, lo que presencia Pepe Dámaso en el Festival es el cénit y declive de la negritud en un momento en el que las sociedades africanas recién independizadas comienzan a reevaluar su diferencia. Al hacerlo asumen con frecuencia los estereotipos sobre su “esencia primitiva”, infundidos por funcionarios coloniales, misioneros, antropólogos, artistas, escritores vanguardistas. Edward Said, entre otros, ha llamado la atención sobre esta cuestión: “El nativismo, lamentablemente, refuerza la distinción, aunque defienda el valor del socio más débil o dependiente. Y muchas veces ha llevado a enfáticas pero demagógicas afirmaciones acerca de la existencia de un pasado nativo, cuyo carácter ficticio o real permanece libre de toda atadura y determinación temporal. Esto se ve claramente en empresas como la de la négritude de Senghor”²⁷.

Como he dicho, además de ser testigo excepcional del Festival Mundial de las Artes Negras, Dámaso, como informaba entonces el diario *Abc*,²⁸ realizó en el marco del mismo una exposición en la sede de la embajada de España en Dakar. Rostros subsaharianos sobre cruces tachistas, huellas de manos blancas y negras, grafos con resonancias arcaicas..., los cuadros que muestra allí el creador grancañario, que llevan títulos como *Tríptico de la pequeña niña negra muerta* o *Tríptico de la crucifixión negra* caen, para empezar, en la misma trampa que las vanguardias ansiosas de alteridad: la del mecenazgo ideológico, la del artista como benefactor, artífice de representaciones idealistas que, pese a sus buenas intenciones, no sólo no cierran la brecha entre *nosotros* y los *otros* sino que la confirman. Por lo demás Dámaso construye “diferencia” de consumo mediante clichés sentimentales. Lejos del arte radical europeo que simpatiza con lo que entonces comienza a llamarse Tercer Mundo –pienso, entre otros, en Öyvind Fahlström–, sus candorosas imágenes hacen pensar más bien en el “pintor de ángeles negros” que cantara por la televisión franquista el inolvidable Antonio Machín.

Diez años después del Festival Mundial de Artes Negras, Canarias ha experimentado una intensa transformación histórica en línea con el resto de España. La dictadura ha exhalado su último suspiro en 1975 y el país proclama su fe europeísta y se dispone a restaurar el sistema democrático mientras distintas regiones del Estado, el

26. Los datos sobre el Festival los he tomado del artículo de Ousmane Sow Huchard «Le 1er Festival Mondial des Arts Nègres, Dakar, Sénégal, 1966» en *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, N'Goné Fall y Jean Loup Pivin (eds.), París: Revue Noire, 2001, pp. 220–229 y de AAVV: *First World Festival of Negro Art. Colloquium on Negro Art*, París: Society of African Culture, Présence Africaine, 1968.

27. SAID, Edward: *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996. p. 354.

28. «Presencia española en el Festival de Arte Negro» en *Abc*, Madrid, 22 de abril de 1966.

Archipiélago entre ellas, reivindican y reinventan su diferencia con afanes autonomistas y, en menor medida, independentistas. Simultáneamente, en el vecino continente africano y en el resto del globo, culmina en esta década el proceso de descolonización, Occidente comienza a perder sus privilegios panópticos, y, como dice Fredric Jameson: “tiene la impresión de que sin previo aviso se enfrenta ahora a un espectro de sujetos auténticamente individuales y colectivos que no estaban antes ahí, o que no eran visibles, o –con el gran concepto de Kant– que todavía eran *menores* y estaban bajo tutela”.²⁹

En este contexto epocal se enmarca la exposición *Afrocán* que el escultor insular Martín Chirino realiza en la galería Juana Mordó de Madrid en 1976, donde muestra una serie de piezas que evocan máscaras africanas. Años después, entrevistado por el historiador del arte Serge Fauchereau, el propio Chirino explica sus presupuestos: “En mi caso es evidente que la cercanía de África ha sido importante. Mi asombro es grande cuando encuentro que los grandes artistas de la escuela de París, desde Picasso, Greas, Matisse, Blanen..., todos ellos utilizaban máscaras africanas como motivo de inspiración para su obra (...). Si bien ellos miraban desde París, desde Europa hacia África –continúa Chirino–, yo me arrogo el derecho, como hombre que nace en una zona estratégica específica en las costas de África, de mirar hacia el mundo y dar respuestas contemporáneas a través de la interpretación y del sentimiento de cercanía y pasión que tengo por África”.³⁰ Chirino, pues, considera que su solo origen es suficiente para percibir con más intensidad que los vanguardistas las “afinidades” entre lo “primitivo” y lo moderno. Pero, amén de que es preso de la ilusión de que “la respuesta estética descansa en el sentimiento interior, más que en la apreciación aprendida”,³¹ hay una cuestión en la que, pese a su intención de “dar respuestas contemporáneas”, no repara: su espacio, ciertamente, es contiguo al continente africano, pero su tiempo dista considerablemente del de las vanguardias del primer tercio del siglo XX y más aún del “presente eterno” de esos africanos hacedores de máscaras que, en realidad, para cuando presenta sus *afrocans*, llevan ya varios años reivindicando su lugar en el devenir histórico de la humanidad.

Ciertamente, como dice James Clifford en referencia a Picasso, Léger y otros vanguardistas: “Contar la historia de la identificación del modernismo con el ‘arte’ africano (...) suscitaría interrogantes ambiguos y perturbadores sobre la apropiación estética de los otros no occidentales”.³² *Afrocán*, no obstante, no invita a controversias

29. JAMESON, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996. p. 278.

30. Entrevista con Serge Fauchereau en *Martín Chirino. Obra reciente*, catálogo de la exposición celebrada en la galería Marlborough, Madrid, 3 de noviembre–5 de diciembre de 1998. pp. 9–10.

31. PRICE, Sally: *Arte primitivo en tierra civilizada op. cit.*

32. CLIFFORD, James: *op. cit.*, p. 237.



12. Martín Chirino, *Afrocán VIII*, hierro forjado, 1978.

13. Pedro González, *Patera*, mixta sobre lienzo, 2003.

de esta naturaleza, más que nada porque si Picasso y los otros artistas citados miraban “desde Europa hacia África”, Chirino sólo mira a Europa, sólo se contempla en sus fetiches vanguardistas. Ajeno a las tensiones de su momento histórico y atento únicamente al prestigio que para entonces han adquirido las vanguardias históricas como dominante artística del siglo XX, *Afrocán* no es más que un ejercicio de estilo basado en un catálogo de ideas recibidas.

* * *

No se debe ciertamente al azar que la parábola del bote salvavidas reaparezca en el discurso político torno a la gran migración, y en este caso a modo de pretendida constatación de un hecho: ‘El bote está hasta los topes.

Hans Magnus Enzensberger, *La gran migración* (1992)

La sociedad multinacional sería así el resultado de un individualismo extremado, pero consciente de sus ansiedades y de sus límites, en que no se incluirían más que irreductibles dispuestos a ayudarse en su debilidad, una debilidad cuyo nombre es nuestra radical extranjería.

Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos* (1991)

Arrastrados por la quiebra de sus esperanzas en la descolonización y por los efectos más perversos de la mundialización, desde mediados de los años noventa los africanos han dejado de estar inmobilizados en África, fijados en su espacio y “su tiempo”, y han comenzado a arribar a Canarias en precarias embarcaciones. Ya no sólo habla, pues, sino que el *espejo negro* también se mueve, y al hacerlo aviva temores atávicos porque

muestra que *nosotros* y los *otros* son dos condiciones frágiles. Algunos artistas insulares han abordado esta situación aunque, quizá más impulsados por el oropel de la actualidad que por consideraciones de otro orden, lo han hecho de un modo discutible.

El caso de Pedro González, que entre 2002 y 2003 paseó por varias capitales del Archipiélago una exposición titulada *La Patera*, es ilustrativo de lo anterior. Este artista comienza su trayectoria en los años sesenta como un informalista abstracto que cree en la pintura como un soporte que oculta esencias ahistóricas y universales, una verdad que el pintor debe desentrañar para mostrar a la vez el Yo en toda su pureza. Informalista *pompier*, en cualquier caso, finalmente su empeño, como ocurre a partir de entonces con muchos artistas abstractos, no está puesto en el logro de un gesto ontológico radical, sino en manifestar la opulencia de su oficio a base de brochazos.

En su posterior evolución hacia la figuración, González mantiene invariables los presupuestos de su dicción pictórica: manchas que buscan la seducción inmediata y ausencia de preguntas sobre la intromisión del lenguaje entre la pintura y el pintor. El Teide, el coche, el mar o la Catedral de Las Palmas son algunos de los pretextos que ha usado para entregarse al ejercicio voluptuoso de las formas y los colores, y como tales no requieren más comentarios, pero cuando el motivo lo constituyen los desposeídos de la tierra, procede una consideración última. Si antes se le escapaba la dificultad de dar cuenta de su yo, ahora no repara en la complejidad que entraña dar cuenta de sus "otros": los africanos que arriban a Canarias huyendo de la miseria no le impelen a reflexionar sobre la indigencia del propio arte, sobre la *pobreza de nuestra experiencia*. Para Pedro González no son sino un icono más, tal que el Teide o la Catedral de Las Palmas.

* * *

¿Cómo debemos escribir la historia de *nosotros* ahora que los *otros* africanos penetran continuamente en *nuestro* espacio? ¿Puede el arte dar cuenta de ellos? ¿Cómo evitar que el *Otro*, como experiencia interior, como definición del Yo, vele la presencia de otras voces, oculte al *otro*? Díficiles preguntas que nutren o germinan en este ensayo que cree ver en el síndrome de frontera canario síntomas del comportamiento de Occidente, obsesionado con lo extraño como una amenaza que puede disgregar su mismidad como las islas disgregan los continentes. Por de pronto quizá haya que ir pensando que atender a los movimientos de los africanos implica también observar los movimientos de sus representaciones, que hay que explorar las fisuras de los paradigmas estáticos que encapsulan su diferencia en busca de simbolizaciones en tránsito. Pero, antes que nada, hay que empezar a asumir que ese *Otro* que refleja el *espejo negro* no es, no somos, en realidad sino *nosotros mismos*.