

La estatuaria "Fang"

Jordi Sabater i Pi

Introducción

El descubrimiento del arte plástico negro por el mundo occidental podemos situarlo a principios de siglo. Algunos atribuyen el hecho, y de manera puramente anecdótica, a Maurice de Vlaminck cuando, en 1905, divulga y valora dos estatuillas de Dahomey que halló en una taberna de Argenteuil.

Desde 1879 el Museo Etnográfico del Trocadero, recién inaugurado en París, exhibía una importante colección de tallas africanas; las ciudades de Leipzig en 1892, Amberes en 1899 y Dresden en 1903 presentaban también importantes colecciones de arte africano que alcanzaron un notable éxito entre los visitantes sensibles a las manifestaciones estéticas.

Sin duda este interés por esta faceta del arte obedecía a un lento proceso de maduración cultural consecuencia, mayormente, de la exploración geográfica y de la aceptación de las nuevas ideas críticas que la antropología introducía en el mundo de la cultura.

Los artistas occidentales buscaron en las tallas, en las estatuillas, en los brillantes colores de la decoración africana justificantes para sus propias teorías, para sus nuevas concepciones de la forma y del color que deseaban

más simplificadas, ingenuas, desdiciendo las referencias naturales.

Los pintores impresionistas, en su búsqueda de nuevos horizontes pictóricos, habían iniciado el descubrimiento de campos artísticos distintos del europeo occidental; Gauguin, Von Gogh y otros, se dejaron influir por el arte primitivo.

No obstante, el impresionismo no pasó de la simple admiración de lo exótico y siempre guardó fidelidad a las reglas clásicas del dibujo basadas en las leyes tradicionales de la estética. Pero todo ello fue rechazado por el postimpresionismo que creó el clima propicio para la plena valoración del arte africano.

Los artistas fauves, cubistas, expresionistas, fueron los divulgadores de los valores de las tallas africanas, porque pensaban hallar en ellas la justificación de su desprecio por la distribución clásica de los volúmenes. Los expresionistas alemanes, porque hallaron en las máscaras un predominio de la expresión sobre cualquier consideración de tipo estético y, finalmente, los fauves, se inspiraron en la atrevida y cromática decoración mobiliaria africana para plasmarla en sus telas de delirante pasión colorística.

Pero estos artistas nada sabían de la significación de estas piezas. El mérito de su conocimiento y divulgación

incumbe a los antropólogos culturales que, con sus investigaciones, han coadyuvado a dar a este arte su verdadera dimensión en el amplio contexto de la estética humana.

Como muy atinadamente indican M. Leiris y J. Delange, la religión y su compañera la magia se hallan siempre presentes en todas las actividades del primitivo africano. De aquí que sus manifestaciones artísticas muestren, de forma más o menos patente, su impronta.

Valoración estética y etnología son los caminos a seguir para conocer este arte al que es necesario acercarse con ánimo libre de prejuicios, como indica muy bien Denise Paulme; la misma autora refleja, en la siguiente frase, parte del contenido de esta apasionante problemática: «juzgar una máscara o estatuilla tan sólo desde el punto de vista estético, olvidando los designios del autor, es tan absurdo como estudiar la escultura medieval haciendo abstracción del cristianismo».

Las grandes clasificaciones de la escultura africana

Las primeras clasificaciones de las tallas africanas se referían a su origen geográfico sin atisbo de inquietud estética; en cambio, la cronología era valorada extraordinariamente. Posteriormente, cuando los cubistas descubrieron el arte negro, la preocupación se desplazó hacia los aspectos morfológicos de las mismas. La llamada escuela alemana fue especialmente sensible al contenido místico que dimanaba de estas figuras.

El arte fang de esta primera época, conocido por los franceses con el nombre «d'art pahouin», era considerado como más concreto, más plástico que el de la zona sudanesa. Basler, el conocido especialista, escribía en esta época: «entre las razas fuertes y salvajes del Gabón florece un arte todavía más directo; las formas logran su total plenitud en la

tribu de los pámués que es, precisamente, la más salvaje; se trata de un arte sobrio. En sus figuras esculpidas contrastan, en la cara, la frente finalmente bombeada con el resto inferior de la misma, lineal, que se afina desde los arcos superciliares hasta el mentón».

La primera clasificación coherente de la escultura africana la debemos a Frobenius, el etnólogo militante en la conocida escuela de Viena. Pero quienes han fiado la tipología estilística africana han sido, sin lugar a dudas, Lavachéry y Olbrechts.

Lavachéry es, a nuestro entender, más convincente en su argumentación: divide la estatuaria negra en dos estilos principales: cóncavos y convexos.

El primero, más primitivo, correspondería, mayormente, a las culturas de base palanégrida y origen sudánico — mapa 1 (1) Dogon, Senufo; (2) Dan; (4) Fang, Bakota; (3) Azande, Mangbetu. Dentro de este complejo estilístico la zona (2) del mapa correspondería, según el referido autor, a los estilos cóncavos rectilíneos, mientras que la (4) lo sería de los estilos cóncavos curvilíneos.

En cuanto a los estilos convexos, estima este autor que corresponden a una evolución más sofisticada de la cultura, si bien una vez establecidos pueden regresar a formas más simplificadas, volviendo, según Fagg, al «simbolismo selectivo», que corresponde al ideal plástico de los negros.

Los estilos convexos coinciden con los antiguos reinos organizados — mapa 1 (A) Ashanti, Yoruba, Ewe; (A, oriental) Duala, Bamun; (A, meridional) Bakongo, Bateke; (B) Balunda, Bapende. En este complejo estilístico el arte fang corresponde, pues, a la tipología cóncava curvilínea oriental de la zona costera.

La Etnia Fang

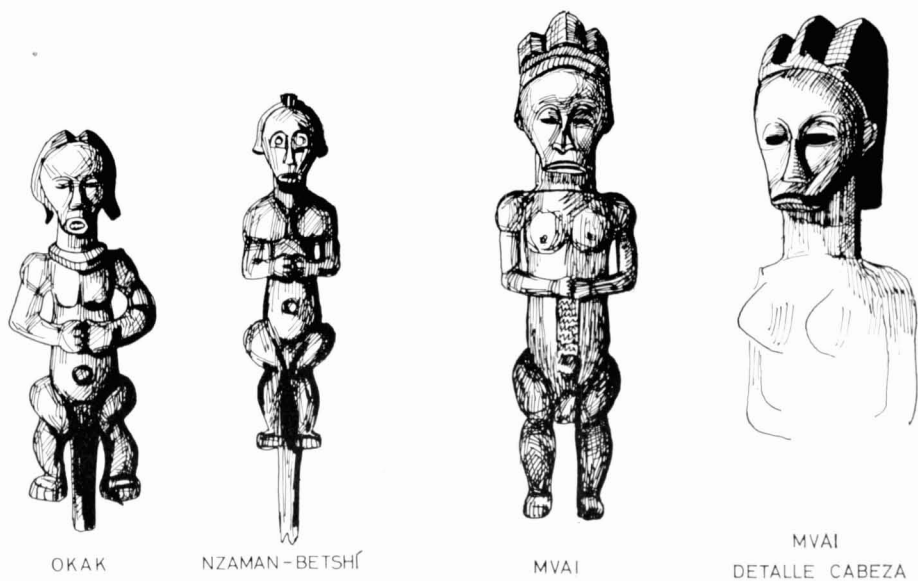
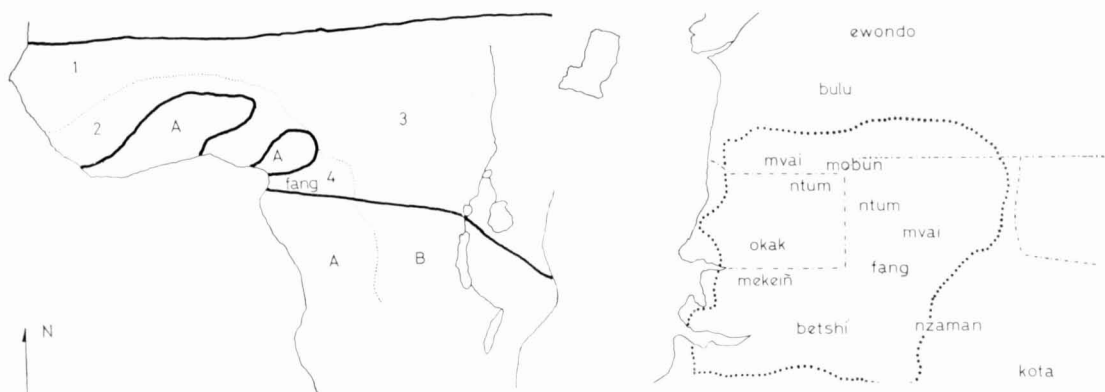
Origen y migraciones. — El origen de este pueblo es muy incierto. 112



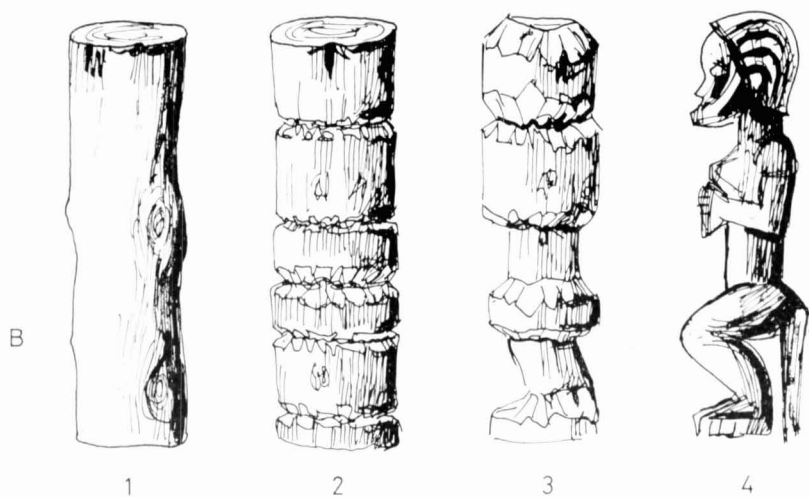
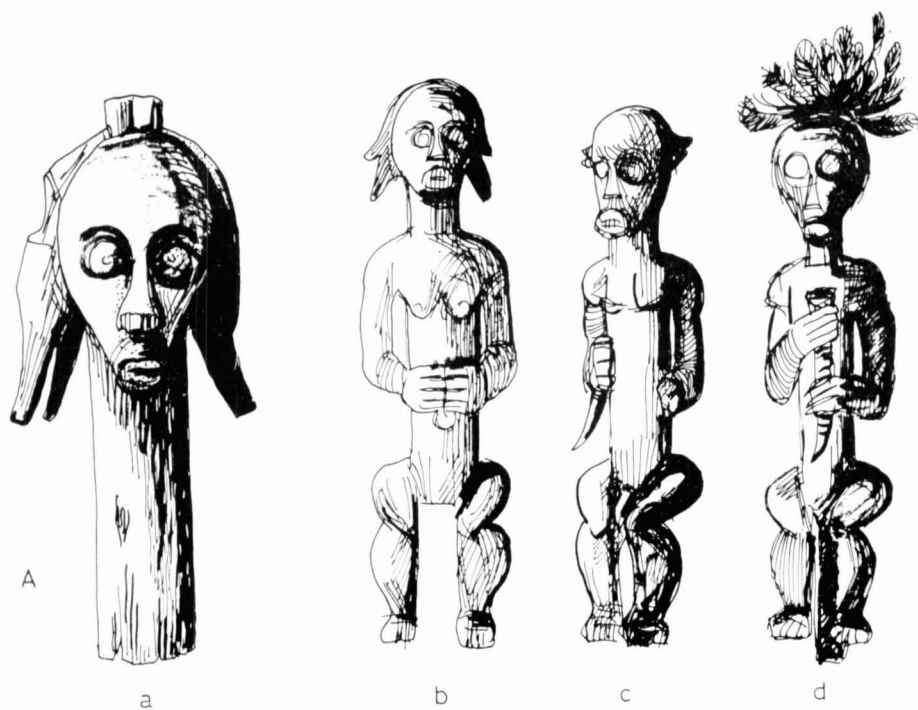
Lám. 9 E.-C. RICART: «La sega» (1944) - Ex-libris de Josep M. Catarineu (1946).



Lám. 10 E.-C. RICART: «La verema» (1944) - Ex-libris de J. Pla (1959) - Ex-libris de A.E.B. (1952).



Lám. 11 MAPA 1: Área que ocupan las culturas de base palanégrido y origen sudánido (cf. página 112). MAPA 2: Distribución territorial de las distintas tribus Fang-Tallas de distintas tribus Fang: Okak, Nzaman-Betsí, Mvai, Mvai.



Lám. 12 FIG. 1: A, a: Cabeza Betsí - A, b: Talla Ntúm - A, c: Talla Ntúm - A, d: Talla Ntúm.
FIG. 2: 1. Tronco - 2. Mercado de los volúmenes de la talla - 3. Proceso estructural de talla -
4. Talla acabada.

3 Algunos autores antiguos lo situaban en el alto Egipto (Trilles); actualmente se opina que su proceso migratorio se originó en la alta Sanaga a finales del siglo XVIII, y fue motivado por la violenta irrupción en su territorio de las invasiones Fulbe procedentes del Norte; esta dinámica, relacionada con el lento proceso de desertificación del Sahel, motivó la penetración en la gran selva ecuatorial húmeda (Fang, Bakota, etc...) de grandes contingentes humanos, de origen sudánido, mezclándose con antiguos pigmoides y pigmeos (Bayele, Babinga, Balengue, etc.).

Esta emigración, que duró cerca de dos siglos, se llevó a cabo por etapas sucesivas; cada clan seguía su línea de penetración independientemente del grupo tribal al que pertenecía. Bajo la dirección de un jefe acreditado, se instalaba en una región favorable después de crear un microbiotopo despejado, sin árboles, parecido a la sabana sudanesa de donde procedían, ya que el Fang teme mucho al bosque. Cuando los recursos disminuían, el grupo emigraba de nuevo; en estos movimientos se constituía una vanguardia integrada por un núcleo de guerreros que mataban y quemaban cuanto hallaban a su paso; cuando la región quedaba dominada, desboscaban unas zonas y llamaban al resto del clan que se instalaba en la zona y plantaba sus fincas de «comida» (*afup*).

Algunos grupos eran rechazados hacia el Norte; tal fue el caso de los Ntúm que, llegados a la zona de Mitzik, en el Gabón, fueron rechazados por los Betsí y obligados a regresar a las regiones de Ebebiyin, Ambam, Bitam y Oyem donde todavía viven.

El pueblo Fang ocupa, actualmente, un territorio de unos 120.000 km² comprendido entre el río Ogoué, en el Sur, el Ivindo en el Este y el Djá y los bosques de Sangmelima y Ebolowa en el Norte, distritos habi-

tados por los pueblos «pahouinisé» Bulu y Ewondo.

Las grandes tribus (ayong) Fang se distribuyen como indicamos en el mapa 2: los Ntúm, Mobun y Mvaí son los grupos más septentrionales; los Betsí, Nzaman y Fang (en sentido estricto), los grupos meridionales y los Okak ocupan una situación central.

El culto de los antepasados. — Los Fang poseen un fuerte sentimiento religioso y han conservado, hasta hace pocos años, la tradición fundamental de las sociedades negro-africanas: el culto de los antepasados.

El ritual del mismo descansaba en el *bierí*; esta palabra designaba una caja cilíndrica de corteza de *andún*, denominada *nsek-bierí* que servía de relicario del material sagrado, generalmente cráneos, *ekuekué-nló*. Si se trataba de un *bierí* concerniente a antepasados de clan, *nvogobot*, los restos correspondían a individuos masculinos; si a antepasados de la gran familia, *ndaebot*, las reliquias pertenecían a la «gran abuela» y eran, pues, de un ser femenino.

Sobre la referida caja se colocaba o insertaba una cabeza o estatuilla de madera evocadora del antepasado; esta figura se denominaba *eyemé-bierí*. Como era habitual en los Fang, se ungía el material sagrado del *nsek-bierí* y el *eyemá bierí* con polvo de palo rojo, conocido con el nombre de *ba*, mezclado con aceite de palma, *mbón-malén*, o con aceite de *adjap*, *mbón-adjap*; otras veces era sangre de animales sacrificados, que mezclada con *ba* servía a este fin.

Los Fang pensaban que todos los individuos estaban íntimamente ligados a la larga cadena de los antepasados en una especie de «continuum» místico; opinaban que, al morir, el alma, *nsisím*, abandonaba el cuerpo, pero buscaba restos del mismo para habitarlos de forma no continuada; de aquí su gran interés en conservar el cráneo y algún otro resto óseo.

Según la tradición Fang era precisamente en la cabeza donde residía la fuerza mágica.

El descendiente tenía que atender este alma; de no hacerlo, la venganza sería terrible y los daños posibles incalculables.

El *bierí* era consultado antes de todos los actos trascendentes: caza, pesca, guerra, matrimonio, viaje, etcétera. El oficiante era el padre de familia, *esá*, y el resto de los familiares masculinos adultos, simples espectadores. Las mujeres y los niños no tenían acceso al mismo; se trataba de un material que les estaba totalmente vedado, era un *ekí*.

El *bierí* era, pues, el conjunto del *nsek-bierí*, el *ekuekué-nló* y la estatuilla, *eyemá-bierí*, colocada o insertada en su tapadera.

La fundación de un nuevo poblado obligaba a construir un nuevo *bierí* a partir de minúsculas reliquias del *bierí* del *esá* del clan matriz, que estaba constituido por los cráneos de todos los antepasados de la genealogía.

El número de cráneos del *bierí* patentizaba la antigüedad del linaje y era una muestra de enorme prestigio entre los Fang.

Según Trilles, Tessmann, Trezennem, Largeau y otros, el cráneo del *bierí* debía ser alimentado con la sangre y la carne de los sacrificios, que podían consistir en animales domésticos, animales cazados y hasta, antiguamente, en prisioneros sacrificados y consumidos en un ritual mágico-antropofágico.

Entre los Ntum de Río Muni, la ceremonia de iniciación al *bierí* se denominaba *melán*, vocablo que se refiere a la planta *alán* (*Alchornea floribunda*) que se administraba a los neófitos, *ngó-melán*, durante esta ceremonia, que tenía un significado de «rito de pasaje». Estos actos mágicos se realizaban bajo la iniciativa del jefe de la familia y duraban unos ocho días; el lugar elegido era, generalmente, un bosquecillo no muy ale-

jado del poblado y contiguo a las plantaciones de «comida». El ritual de estas ceremonias se acompañaba de cantos, instrumentados por una orquesta de xilófonos, *medján*, tambores de labios, *nkú*, y tambores de piel, *mbé*.

Estas ceremonias de iniciación constaban de tres partes principales:

1.^a La purificación de los candidatos.

2.^a La ingestión del *alán* y consiguiente catalepsia alucinatoria, provocada por los efectos psicótrópos de este alcaloide.

3.^a Las danzas de las estatuillas del *bierí* y exposición de las reliquias.

De estas tres secuencias, solamente nos interesa la tercera, pues en ella aparecen las estatuillas, *eyemá-bierí*.

Después que los neófitos habían salido del estado comatoso provocado por la ingestión del alcaloide *alán*, el oficiante exponía el *eyemá-bierí* ante la vista, todavía nublada, de los iniciados. Hay que considerar que el *eyemá-bierí*, es decir, la estatuilla, tenía solamente una función representativa; los cráneos eran los que tenían todo el valor sagrado y debían permanecer en el mayor de los secretos; solamente podían ser contemplados por el *esá* y los iniciados a su culto y éstos, en la única ocasión de las ceremonias del *melán*.

La estatuilla servía para rememorar la imagen del antepasado, para darle la vida simbólica que quedaría plasmada en los movimientos nerviosos que le imprimían en el teatro de marionetas de las ceremonias del *melán*. En el mismo, los *eyemá-bierí*, movidos por el *esá*, saltaban, bailaban y gesticulaban detrás de un paño de corteza tendido entre dos árboles. Recordamos que entre los Ntum se tallaban figuras que tenían brazos articulados.

Los primeros *eyemá-bierí*, según Tessmann, eran simples cabezas labradas en el extremo de un pivote, figura 1, A (a); las mismas, insertadas en la tapa del *nsek-bierí* daban al

5 conjunto una unidad explicativa y orgánica de la forma cilíndrica que guardaba, siempre, la caja relicario; se trataba de recordar el torso-ventre humanos como conjunto vital.

Estas simples cabezas talladas eran propias de los grupos de clanes Betsí que, según Largeau y Tessmann, como vanguardia de la penetración Fang eran, posiblemente, los más primitivos.

Posteriormente los Betsí tallaron figuras completas, al igual que lo hicieron los Fang septentrionales, Ntum y Mvai; estos últimos parece ser que nunca conocieron las simples cabezas.

Al decir de los Fang, estas estatuillas no eran retratos en el sentido europeo de la palabra; según Fernández, se trataba de retratos que, si bien no correspondían a la realidad física del cuerpo humano, sí equivalían a su realidad vital.

Los *eyemá-bierí*, a principios de siglo, no tenían poder mágico, por lo que su valor era escaso; Tessmann, en su libro, escribe que los Fang vendían y hasta regalaban estas piezas a los europeos en señal de amistad. Posteriormente, y como consecuencia de la presión colonial y la de los misioneros, que les obligaban a desprenderse de sus objetos de culto animista, los Fang hallaron una solución a esta problemática; se trataba de un compromiso entre el *nsuk-bierí* y el *eyemá-bierí* que consistió en insertar en el *eyemá-bierí*, mediante una pequeña entalladura, pequeños fragmentos de cráneo posteriormente tapados con resina; entonces la estatuilla contenía toda la fuerza del *nsuk-bierí* y la «realidad vital» del *eyemá-bierí*. A partir de este momento, que podemos fijar sobre los años 1920, la estatuilla adquiere un poder mágico y desaparece de la vista de todo observador profano.

Estudio artístico del «eyemá-bierí»

115 El *bierí* es, en su conjunto, un objeto y una creencia, una figura artís-

tica y el nexo de unión mística con el mundo de los antepasados; en consecuencia, comparte el mundo de los vivos con el de los muertos.

Expuesta, pues, a grandes rasgos, en las páginas anteriores, la problemática metafísica de este culto, vamos a estudiar la parte figurativa del mismo; el *eyemá-bierí*.

Podemos afirmar que el *eyemá-bierí*, tanto las cabezas solas como las estatuillas completas, representan al antepasado en profunda meditación. Se trata de figuras serenas dentro de un hieratismo que ayuda a comunicar al observador una sensación de recogimiento interior, de misterio que llega al arrobamiento; los brazos en actitud de plegaria cruzados delante del pecho o las manos colocadas, suavemente, sobre los muslos flexionados en actitud sedente.

Las cabezas solas, propias de los Betsí del río Okano, en el Gabón, son todavía más hieráticas e incluyen, en su tipología, algunas de las piezas más famosas del arte Fang. En este mismo texto reproducimos una de ellas que figura en la colección de la Iowa University. Se trata de una de las obras más bien logradas; procede del alto Okano en país Betsí y fue lograda a finales del siglo pasado. En una lámina aparte dibujamos otra de ellas [fig 1] (A)*; se trata de una talla muy famosa divulgada en las obras de Basler en 1929 y de Fagg y Elisofon en 1958.

En estas simples esculturas se patentiza una frente ancha y finamente bombeada, seguida de una faz triangular que, alargándose en suave curva, concluye en una pequeña boca proyectada hacia adelante, en graciosa e indescifrable mueca.

En todas estas tallas, el interés se centra en la cara donde la luz puede crear, al resbalar por sus suaves superficies de oscura patina, juegos de luz y sombras que coadyuvan a subrayar el exótico encanto de un conjunto tan perfectamente equilibrado.

El *eyemá-bieri*, como ya hemos visto antes, no tiene historia, ni representa a nadie en concreto; es, en cierta manera, la expresión plástica de un sentimiento «cultural-ideal» del Fang de finales del siglo pasado; ser, entonces, prácticamente virgen de la impronta cultural del «hombre occidental».

Ello explica la relativa homogeneidad de los estilos Fang. No obstante, existen sensibles diferencias que permiten una clara clasificación morfológica. Von Sydow ya concibió una simple catalogación en figuras correspondientes a estilos septentrionales, centrales y meridionales; la misma nos parece todavía adecuada, ya que los escasos estudios estilísticos posteriores han confirmado la validez de esta clasificación.

Morfología general de las figuras. El tamaño de las mismas oscila entre 1 metro y 12 cm, siendo el valor medio unos 30 cm. Es notoria la talla Okak que procedente de la colección Núñez del Prado obtenida, seguramente, en la región de Kogo (Río Muni), se guarda en el Museo Etnológico de Barcelona; esta pieza tiene cerca de 1 metro de altura.

Pasamos a describir algunos detalles, sobresalientes, de su morfología.

1. *La cara.* — Es generalmente cóncava, pero puede ser rectilínea y hasta convexa.

2. *La cabeza.* — Es generalmente oval en la mayoría de las tallas, si bien las hay que tienen forma ovoide, de pera invertida y hasta perfectamente circular.

3. *El cuello.* — Normalmente largo en el estilo Ntum, y muy corto en las tallas Mvai y Okak.

4. *Los brazos.* — Pueden adoptar diversas posiciones: pegados al cuerpo con las manos cruzadas frente al vientre, fig. 1 (A), *b*; en igual posición pero con las manos sosteniendo un sílbato de cuerno, *tong*, fi-

gura 1 (A), *d*; con las manos apoyadas en las rodillas o en los muslos.

5. *Las piernas.* — Generalmente tendidas, semiflexionadas, en posición sedente o arqueadas.

6. *Los ojos.* — En forma de «grano de café», excavados y con un trozo de espejo incrustado, o simplemente insinuados mediante una simple entalladura lineal. En general, los ojos son extraordinarios; muchas veces se presentan abiertos; su viveza se subraya, tal como ya hemos indicado, mediante clavos o discos metálicos que dan a la mirada un aire fantasmal que sería muy difícil de describir.

7. *El ombligo.* — Se trata de un rasgo morfológico siempre muy marcado y evidencia una característica morfológica muy importante tanto en la somato-morfología como en la cultura Fang; puede ser cilíndrico, esférico, o cónico.

8. *Los senos.* — Son generalmente planos en los hombres, pero se patentizan los pectorales; en las mujeres pueden adoptar formas: cónica, de obús, colgante o redondeada.

9. *El tronco.* — Siempre de forma cilíndrica o ligeramente aplanada especialmente en las tallas Mvai (antiguas y modernas); el vientre es, generalmente, más prominente que el pecho.

10. *El sexo.* — Muy patente casi siempre.

11. *Decoración general de las tallas.* — La mayoría de las estatuillas muestran los tatuajes Fang tradicionales, tanto en la cara como en el vientre, espaldas, brazos y piernas. En el Museo Etnológico de Barcelona se guarda una documentada colección, muy completa, de estas artísticas marcas dérmicas correspondientes a los Fang, Ntúm, Okak y Mekeñ.

Son muy características las marcas en relieve que muestran las tallas Mvai (lám. 11, 4).

7 Algunos autores sostienen que las tallas Betsí presentan más tatuajes que las Ntúm; ello obedece, a nuestro entender, a que las primeras son más antiguas y, en consecuencia, responden a cánones estéticos más tradicionales dentro del complejo Fang de las primeras etapas de la penetración en la Zona Gabón-Río Muni.

Reproducimos, esquemáticamente, la tipología de las tres marcas más típicas de las tallas Fang: 1, tipología «cola de gavián», 2, tipología «media luna», 3, tipología «hacha de guerra». En muchas ocasiones, el artista plasmaba estas escarificaciones en las estatuillas, mediante la aplicación de placas metálicas o de clavos de latón.

12. *El tocado*. — El artista era siempre muy sensible a los detalles del tocado y lo representaba con gran detalle, tanto en las tallas masculinas como en las femeninas. Los *eyemá-bierí* casi siempre aparecen tocados con el casco tradicional Fang, *nlónvama*, decorado con cauris, clavos de latón y perlas de cristal multicolor; a ambos lados de la cabeza suelen colgar largas trenzas de pelo. Este último detalle es muy peculiar de las antiguas cabezas Betsí, fig. 1 (A) *a*, y de las tallas Ntúm, fig. 1 (A), *b*.

13. *Otros elementos decorativos*. Si bien los *eyemá-bierí* se presentan siempre desnudos, las figuras femeninas lucían en la cintura el collar de perlas multicolor *andura*. Es una característica de las tallas Okak el llevar uno o dos pequeños collares de latón, *nvot*, igual que los usados por los humanos (lám. 11, 1). Las estatuillas Mvaí, Ntúm y Okak presentaban, muchas veces, argollas y pulseras en los antebrazos, tobillos y muñecas, *nkembe* y *ngós*.

Las tallas antiguas se adornaban con un penacho de plumas de turaco (*Coryteola cristata*) *andung*, fig. A, *d*, al igual que los bailarines Fang actuales.

Antiguamente el *eyemá-bierí* se

insertaba en el *nsek-melán* mediante un vástago que sobresalía de la parte posterior de los muslos, fig. 1 (A) *d*, y fig. 2 (4) y lám. 11, 3; toda vez que dicho pivote penetraba en la caja mediante un agujero abierto a propósito. La sensación era que la figura estaba sentada sobre el *nsek-bierí*.

Las cabezas, solas, de los Betsí, también se clavaban en el relicario mediante este sistema.

Los estilos Fang

Opinamos, al igual que varios autores recientes, que la estatuaría Fang puede dividirse en: estilos nórdicos de tendencia longiforme y estilos meridionales de tendencia brevi-forme. Fernández, que no acepta esta clasificación, opina que la estilística debería ser más analítica.

No obstante la controversia que esta cuestión puede provocar, llegamos a la conclusión expuesta anteriormente después de considerar, muy detenidamente, toda la literatura útil sobre esta problemática a que hemos tenido acceso y revisar, también, nuestra abultada documentación referente a la misma.

Consideramos estilos nórdicos los propios de las tribus Ntúm y Mvaí; en cuanto a los Mobún los debemos considerar Ntúm, toda vez que esta primera terminología obedece a un criterio etnológico solamente empleado por nosotros (ver trabajos inéditos de Panyella y Sabater, 1956).

Los estilos meridionales son los propios de los Mekeñ, Fang, Nzaman y Betsí. Las tallas Okak serían, a nuestro entender, expresiones estilísticas de transición entre los dos estilos indicados anteriormente.

El estilo Ntúm-Mobún. — Corresponde, como ya hemos visto antes, a los grupos nórdicos Fang conectados con los Bulu y quizá los Etón, de quienes han recibido elementos culturales importantes, especialmen-

te en lingüística. La característica más notable de este estilo sería el alargamiento de las figuras, fig. 1 (A) *b*, *c* y *d*; los brazos son, generalmente, débiles y despegados del cuerpo; existe en todas las tallas un marcado interés por la esbeltez y la redondez de los volúmenes, que nunca son esbultados.

Todos los autores están de acuerdo en conceder al arte Ntúm, conjuntamente con las cabezas Betsí, la primicia del clasicismo estatuario Fang. Las cabezas son siempre poderosas, bien labradas y completamente acordes con la tradición escultórica de este pueblo; las manos cruzadas delante del pecho, los muslos encogidos, patentizando la musculatura de las piernas, característica somática muy típica de los Fang. La pátina negra o muy oscura da al conjunto una gran calidad.

En el estilo Ntúm hallamos también figuras más libres, posiblemente más recientes, y que dan sensación de más movimiento; tal es el caso de la talla que representa a una madre llevando a su hijo en hombros y que ha sido divulgada por múltiples manuales de arte africano. Los Ntúm tallaron, también, figuras con miembros articulados; la talla que publicamos fue reproducida por Tessenmann en su obra clásica; en ocasión de las ceremonias del *melán* y las referentes a los ritos de pasaje, estas figurillas se hacían bailar y gesticular ante los ojos atónitos de los neófitos. La estatuilla a que nos hemos referido anteriormente lucía una barba confeccionada con pelo de mono colobo negro, *Colobus p. satanas*.

El estilo Mvaí. — Es, a nuestro entender, uno de los más característicos y singulares, por lo que resulta muy fácilmente identificable (lámina 11, 4). Las cabezas son muy hermosas y lucen siempre el tocado Fang de tres crestas; la frente, siempre muy ancha, corresponde a un neurocráneo muy desarrollado; los ojos, en forma de «grano de café», son incon-

fundibles; la cara, muy cóncava y prognata, termina con una boca larga y ligeramente incurvada que coadyuva a dar al conjunto un aire de serenidad y de concentración religiosa muy bien logrados; la nariz es grande y se patentiza la arista central bien perfilada. Otra característica de este estilo es la presencia de tatuajes en relieve en el pecho y, a menudo, en el bajo vientre hasta el pubis (fig. 1 (A) *d*).

Las manos se cruzan delante del vientre; las piernas, en posición sentada, muestran una potente musculatura.

Vivió en Río Muni, hasta el año 1958, uno de los *mbó-beyema* Fang más acreditados y conocidos en todo el ámbito de la antigua Guinea española; se trataba de Ndutum-Singó del clan Essatuk, perteneciente al pueblo Mvaí. Sus obras, bien características de este estilo, fueron adquiridas por los europeos de Ebebiyin y Bata (un buen lote de las mismas figuran en las colecciones de Olaechea y de Aranzadi).

Los estilos meridionales. — Las tallas confeccionadas por los grupos Nzaman, Fang, Mckeñ y Betsí son, de manera general, menos estilizadas y sus volúmenes más contundentes, lo que coadyuva a dar al conjunto una sensación de fortaleza no exenta de velada tosquedad. No obstante, en los Betsí, las cabezas de sus figuras completas recuerdan las extraordinarias caras tradicionales de mediados del siglo pasado, obras que los especialistas más expertos han colocado en la cúspide de la estatuaría Fang. La frente de estas figuras completas, más modernas, sigue alta, noble y graciosamente redondeada; la boca insinúa un enigmático mohín como remate de un mentón casi inexistente.

Entre las piezas Betsí, correspondiente a estatuillas completas, figura la renombrada talla que integraba la colección de Epstein y que ha sido

- 9 reproducida en el tratado de estatuaría africana publicado por Fagg y Elisofon.

El estilo Nzaman. — Es muy similar al anterior, pero las cabezas están tratadas con distinta técnica; la frente conserva su peculiar curvatura pero el resto de la faz es brusco y redondo, carente de aquel final dulce e insinuante propio de la estatuaría Betsí tradicional.

En estas tallas se halla siempre presente el vástago de inserción de la figura a la caja-relicario del bierí (lám. 11, 2).

El estilo Fang. — Parece muy afín a los cánones Nzaman-Betsí; se trata de figuras más cortas que algunos autores califican de breviformes. Existe muy escaso material, tanto en la literatura como en las colecciones, referente a este estilo que consideramos muy poco definido.

El estilo Okak. — Las tallas pertenecientes a este estilo proceden todas del centro de Río Muni y, como hemos visto anteriormente, tienen relación con los estilos septentrionales y meridionales.

Las piezas son de líneas suaves y los volúmenes de las mismas dan una sensación de compromiso entre la esbeltez Ntúm y la corpulencia Betsí; las formas son poderosas, las caras, redondas o alargadas en forma de pera invertida, se alejan de la tipología Fang clásica (lám. 11, 1). Las pátinas, siempre muy cuidadas, se lograron mediante baños de aceite de palma y negro de humo y han dado a estas figuras una gran calidad.

Una característica de estos *biyemá-bierí* son los collares, *nvot*, pulseras, *ngós*, que lucen en el cuello, brazos y tobillos, iguales que los usados por los Fang de principios de siglo.

Las cabezas Betsí. — Estas tallas merecen una atención muy especial, por tratarse de la expresión más genuina del arte Fang, y posiblemente figuran a la vanguardia de toda la estatuaría negro-africana.

Estas cabezas se dividen en: Cabezas tocadas con casco de trenzas, que llaman *ekumá*, cabezas con casco de cauris y clavos de latón, *nlónvama* [fig. 1 (A) a] y, finalmente, las cabezas con simple peinado. Todas estas tallas proceden de la región del río Okano en el Gabón septentrional y fueron logradas a finales del siglo pasado. Las primeras tienen un trato muy estilizado, casi geométrico, se trata de trabajos muy finos, en los que el «genio» escultórico Fang ha logrado los más altos niveles expresivos. Las cabezas sin tocado serían, de todas, las más modernas.

Las cabezas Betsí que reproducimos corresponden a una de casco de trenzas y a otra de casco de cauris y clavos de latón. Estas tallas, muy divulgadas, figuran en los principales tratados de arte africano.

Técnica de la estatuaría Fang

Al igual que en todo el arte del África negra, el escultor o tallista Fang, *mbó-beyemá*, de mbó, hacer, no es más que un anónimo y muchas veces modesto artesano. Tessmann y Grebert sostienen que la mayoría de las tallas fueron labradas por artesanos con escasa experiencia, ya que lo que se pretendía era, simplemente, crear una figura que «defendiera» el relicario, *abale-nsek* (defensa del relicario).

Fernández también opina que las consideraciones de tipo estético eran totalmente secundarias. Otros autores, en cambio, y yo apoyo esta última opinión, estimaban mucho la destreza e inspiración del artista.

El *mbó-beyemá* tradicional parece ser que no solía aprender esta técnica de su padre, sino que se trataba de un oficio o habilidad que se adquiría por afición y en el que muchos Fang adultos eran hábiles.

El tallador de figuras era, generalmente, también, el herrero, *nluíng*, pero sin que ello comportara ningun-

na obligación de tipo mágico o religioso como sucede en otros lugares del África, de cultura palenquérida.

Las estatuillas eran encargadas por el *esá*, incluso a artesanos de otros clanes, y el pago se efectuaba mediante puntas de lanza, *bikuelé*, o con mercancías, *bikúm*, de muy diversa índole.

Es preciso considerar que el *mbó-beyemá* se limitaba a tallar figuras que sólo tenían valor mientras permanecían estrechamente vinculadas al *bierí*; al realizarse el encargo, sin embargo, se indicaban algunas de las principales características que se exigían a la talla: sexo, tipología del tocado, decoración, posición de las manos, necesidad del vástago de inserción a la caja-relicario, etc., en resumen, condiciones que no rebasaban la esfera del mero detalle.

Es muy interesante constatar que la mayoría de estas piezas son anónimas; no se comprende que muchas de ellas, consideradas como obras maestras del arte universal, hayan permanecido en el anonimato más absoluto, como si los Fang no hubiesen sabido valorar el extraordinario mérito estético que evidenciaron estos humildes artesanos, que, quizá, tuvieron la desgracia de haber vivido en una época de gran turbulencia, en la que sólo quienes estaban vinculados a las actividades agonísticas pasaron a la tradición oral de este pueblo.

Las maderas empleadas para la talla de estas esculturas son bastante numerosas; el artista buscaba, con preferencia, maderas compactas de buen trabajar, no agrietables y que aceptaran una buena pátina. Las más empleadas fueron las de: *Ozikedján*, *Mitragyna ciliata*, *Mbé*, *Pterocarpus soyauxii*, y *Ngá*, *Ricinodendron africanum*. El ébano, *Mvilá*, *Dyospiros* sp., era muy poco utilizado por tratarse de una madera difícil de trabajar y fácilmente agrietable cuando se seca.

El escultor utilizaba el hacha gran-

de, *ovón*; la azuela *nguack*, el pequeño cuchillo, *okeng* y la hoja abrasiva, similar al papel de lija, de *akó*, *Ficus exasperata*.

El escultor iniciaba su labor desbastando el tronco escogido mediante la azuela, *nguack*, y marcando el límite de los volúmenes que configurarían la talla [fig. 2 (B) 2]; seguidamente buscaba, a ojo, el esquema estructural de la figura deseada [figura 2 (B) 3]. Posteriormente iniciaba el vaciado, elemental, de la cabeza, los brazos, busto, pies y vástago o zócalo.

El labrado de la cara era lo más laborioso y duraba muchos días; se empleaba la azuela y el pequeño cuchillo, *okeng*; los últimos retoques se daban con la hoja abrasiva, arena y agua.

Finalmente, se procedía a dar a la talla una pátina adecuada, ya negra, ya marrón o rojiza. Para la primera se empleaba el aceite de palma y el negro de humo o resina de copal, *Guibourtia* sp.; si se deseaba una coloración marrón se empleaba el extracto mucilaginoso de corteza de *Abutilon* sp. y en cuanto a la roja, el producto empleado era la corteza de *mbé* o palo rojo, *Pterocarpus* sp.

Conclusiones

El arte Fang es una de las formas más bellas e inspiradas de la estatuaría negro-africana; pero, desgraciadamente, se trata de algo muerto porque su vigencia estaba íntimamente ligada al culto de los antepasados dentro de un marco tribal animista, patrilineal, poligínico y exógamo.

Estas piezas que acabamos de estudiar han pasado a ser objetos de museo, pero todavía es posible estudiar, en algunas regiones remotas, el contexto que las motivó y explicar una infinidad de aspectos, totalmente desconocidos, que aportarían valiosa información a su documentación.

La simple elaboración de un mapa

11 estilístico, bien estructurado, aparte suponer el conocimiento de las colecciones existentes, también exige el estudio de la cultura que hizo factible la creación de estas figuras.

Al llevar a cabo este pequeño trabajo he podido comprobar lo desconocido de esta temática. El sentido que se quiere dar a estas formas es, casi siempre, pura especulación con escasa base.

¿Por qué este interés de los Fang nórdicos y meridionales en patentizar las frentes abombadas de sus figuras? ¿Por qué el óvalo finamente estilizado de sus caras? ¿Cómo se puede explicar la afinidad estilística del arte Fang y del arte Warega del Zaire oriental, cerca del lago Kivu? ¿Cuál es la verdadera relación entre las ceremonias del *melán*, animista, y las concernientes a los ritos *só*, *nguí* o *zoké* ...? Las preguntas sin respuesta serían inagotables.

Sabemos que algunos investigadores franceses del ORSTOM sienten esta inquietud y han iniciado trabajos de campo tendentes a aportar información sobre esta importante temática.

Pero la triste realidad es que el arte Fang ha desaparecido; el «genio» de que eran depositarios los *mbó-biang* se ha perdido, seguramente para siempre. Ciertamente, las artes tradicionales del África occidental han sufrido, también, suerte muy parecida, pero los gobiernos autóctonos de aquellas regiones ayudan a sus artistas tradicionales y ello es, seguramente, una garantía de continuidad de esta «inspiración» que hizo factible lo que algunos especialistas han

denominado «el pacto estético entre el hombre y el bosque».

Nos consta que en Río Muni, verdadero corazón del arte Fang, nada se ha hecho en este sentido y sabemos que en Camarones y Gabón la promoción realizada es muy elemental.

Hago votos para que, antes de que sea demasiado tarde, antes de que se esfumen las últimas posibilidades estéticas tradicionales, llenas del vigor entre candoroso y violento de los Fang, los gobernantes de estos nuevos estados comprendan que, con esta pérdida, se pierde, en cierta manera, su alma, que es una posibilidad de individualización dentro del contexto cultural, amorfo e uniforme que, paulatinamente, engloba a toda la humanidad.

Bibliografía

- ALEXANDRE & BINET, *Le Groupe dit Pahouin, Fang, Bulu, Betsi*, Presses Universitaires de France, 1958.
- FERNÁNDEZ, J. W., *Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 53-64, XXV, 1966.
- FERNÁNDEZ, J. W., *The Exposition and Imposition of Order in The Artist in Traditional African Society*, pp. 194-220, Indiana University, 1973.
- FAGG, W., & ELISOFON, E., *The Sculpture of Africa*, Thames and Hudson, 1958.
- LAVACHÉRY, H., *La Statuaire de l'Afrique noire*, Ed. La Bâconnière, Neuchâtel, 1954.
- LEIRIS, M., & DELANGE, J., *L'Univers des Formes*, Afrique noire, Gallimard, 1967.
- PAULME, D., *Sculptures de l'Afrique noire*, Presses Universitaires de France, 1956.
- SCH MALENBACH, W., *L'Art nègre*, Masson, París, 1953.
- UNDERWOOD, L., *Figures in Wood of West Africa*, *Masks of West Africa*, Tiranti, London, 1947, 1948.