



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Arte y Negritud: La obra de Iba N'Diaye y la política cultural y artística de Léopold Sédar Senghor (1960-1980)

Antonio José López Carreño



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN SOCIEDAD Y CULTURA
LÍNEA DE HISTORIA DE AMÉRICA Y ÁFRICA

Arte y Negritud: La obra de Iba N'Diaye y la política cultural y artística de Léopold Sédar Senghor (1960-1980)

Alumno: Antonio José López Carreño

Director de tesis: Jordi Tomàs Guilera

Tutor de tesis: Alberto López Bargados

RESUMEN

Esta investigación trata de estudiar la relación entre Iba N'Diaye, artista miembro de la Escuela de Dakar, y la política cultural de Léopold Sédar Senghor, debido a que el pintor es una figura que no se ha trabajado desde el punto de vista historiográfico. En este sentido, se aporta innovación, al abordar desde la Historia Cultural una cuestión como el proceso de construcción de la identidad nacional en Senegal. Así, se comprueba si Iba N'Diaye es partidario de la Negritud, ideología de Léopold Sédar Senghor sobre la que gira todo el proceso o, si, por el contrario, es crítico con ella.

Para conseguir los objetivos planteados en la tesis doctoral se estudiaron documentos de todo tipo sobre los principales protagonistas, sobre la Negritud y sobre la Escuela de Dakar y algunos de sus miembros. Para ello se leyeron libros y artículos tanto en formato papel como digital disponibles en diferentes bibliotecas y en páginas en línea de tipo académico. Asimismo, se consultaron en Barcelona los archivos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y del Museo Etnológico y de Culturas del Mundo, se hicieron estancias en Francia y Senegal para consultar diversos archivos y, además, se realizaron entrevistas a expertos y personas cercanas a Iba N'Diaye.

A través del trabajo realizado se comprobó que Iba N'Diaye participó en un inicio con entusiasmo en la política artística y cultural de Léopold Sédar Senghor. Sin embargo, el pintor no fue parte de la Negritud, ya que comprobamos que con el tiempo se vió obligado a abandonar Senegal y volver a Francia, donde había estudiado años atrás, debido a que siempre fue crítico con algunos aspectos de la Negritud senghoriana y del pensamiento de Senghor en relación con el arte. Además, tenía ideas en torno a la enseñanza opuestas a las de Pierre Lods y Papa Ibra Tall, los otros profesores de la Escuela de Artes de Senegal, más cercanos a la visión del presidente senegalés respecto al arte africano.

Respecto a lo anterior, la investigación introduce el concepto de <<dictadura o autocracia de la Negritud senghoriana>> en la política artística y cultural de Léopold Sedar Senghor y su Escuela de Dakar, ya que como se pudo comprobar con la investigación, el presidente senegalés intentó con esos elementos impregnar la identidad nacional senegalesa de su Negritud y acabó beneficiando con el tiempo a los partidarios de su ideología en detrimento de aquellos críticos.

ABSTRACT

This research tries to study the relationship between Iba N'Diaye, a member artist of the Dakar School, and the cultural policy of Léopold Sédar Senghor, because the painter is a figure that has not been worked from the historiographic point of view. In this sense, brings innovation, when addressing from the Cultural History a question like the process of construction of the national identity in Senegal. Thus, it is checked if Iba N'Diaye is a supporter of <<Négritude>>, ideology of Léopold Sédar Senghor on which the whole process revolves or, if, on the contrary, he is critical of it.

To achieve the objectives set forth in the doctoral thesis, documents of all kinds were studied on the main protagonists, on <<Négritude>> and on the Dakar School and some of its members. For this, books and articles were read both in paper and digital format available in different libraries and on academic-grade online pages. Likewise, the archives of the Museum of Contemporary Art of Barcelona and the Ethnological Museum of World Cultures were consulted in Barcelona, stays were made in France and Senegal to consult various archives and, in addition, interviews were conducted with experts and people close to Iba N'Diaye.

Through the work carried out it was found that Iba N'Diaye initially participated with enthusiasm in the artistic and cultural policy of Léopold Sédar Senghor. However, the painter was not part of <<Négritude>>, since we found that he was eventually forced to leave Senegal and return to France, where he had studied years ago, because he was always critical of some aspects of senghorian <<Négritude>> and Senghor's thought in relation to art. In addition, he had ideas about teaching opposed to those of Pierre Lods and Pope Ibra Tall, the other professors of the Senegal School of Arts, closer to the Senegalese president's vision of African art.

Regarding the above, the research introduces the concept of << dictatorship or autocracy of <<Négritude>>>> in the artistic and cultural policy of Léopold Sedar Senghor and his Dakar School, since as it was possible to verify with the investigation, the Senegalese president tried with these elements to impregnate the Senegalese national identity of his <<Négritude>> and eventually benefited the supporters of his ideology to the detriment of those critics.

RÉSUMÉ

Cette recherche tente d'étudier la relation entre Iba N'Diaye, artiste membre de l'École de Dakar, et la politique culturelle de Léopold Sédar Senghor, car le peintre est une figure qui n'a pas été travaillée du point de vue historiographique. En ce sens, l'innovation est fournie, en abordant depuis l'histoire culturelle une question comme le processus de construction de l'identité nationale au Sénégal. Ainsi, on vérifie si Iba N'Diaye est un partisan de la Négritude, idéologie de Léopold Sédar Senghor, sur laquelle tout le processus tourne ou, au contraire, s'il est critique.

Pour atteindre les objectifs fixés dans la thèse de doctorat, des documents de toutes sortes ont été étudiés sur les principaux protagonistes, sur Négritude et sur l'école de Dakar et sur certains de ses membres. Pour cela, des livres et des articles ont été lus à la fois en format papier et numérique disponibles dans différentes bibliothèques et sur des pages en ligne de niveau universitaire. De même, les archives du musée d'art contemporain de Barcelone et du musée ethnologique des cultures du monde ont été consultées à Barcelone, des séjours ont été effectués en France et au Sénégal afin de consulter diverses archives et des entretiens ont également été réalisés avec des experts et des personnes proches d'Iba N'Diaye.

Les travaux effectués ont permis de constater qu'Iba N'Diaye participait initialement avec enthousiasme à la politique artistique et culturelle de Léopold Sédar Senghor. Cependant, le peintre ne faisait pas partie de la Négritude, car nous avons découvert qu'il avait finalement été contraint de quitter le Sénégal pour rentrer en France, où il avait étudié il y a des années, car il avait toujours critiqué certains aspects de la pensée de Senghor et de la Négritude senghorienne par rapport à l'art. De plus, il avait des idées d'enseignements opposés à celles de Pierre Lods et de Papa Ibra Tall, les autres professeurs de l'école des arts du Sénégal, plus proches de la vision de l'art africain par le président sénégalais.

En ce qui concerne ce qui précède, la recherche introduit le concept de «dictature ou autocratie de la Négritude» dans la politique artistique et culturelle de Léopold Sédar Senghor et de son école de Dakar, puisqu'il a été possible de vérifier avec la recherche, que le président sénégalais Il a essayé avec ces éléments d'imprégner l'identité nationale sénégalaise de son Négritude et a finalement profité aux partisans de son idéologie au détriment de ces critiques.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	14
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	16
1.1. Marco teórico.....	16
1.2. Metodología de la investigación.....	20
1.3. Justificación e importancia de la temática elegida.....	23
1.3.1. Motivos personales.....	23
1.3.2. Interés académico de la cuestión.....	24
1.4. Objetivos, preguntas e hipótesis de la investigación.....	28
1.4.1. Hipótesis.....	28
1.4.2. Objetivos concretos.....	29
CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	32
2.1. El proceso de descolonización y de creación de los Estados-Nación africanos vistos desde la historiografía.....	32
2.1.1. El nacionalismo africano.....	32
2.1.2. La política de los nuevos líderes y el legado colonial.....	38
2.1.3. La situación económica y la crisis de los Nuevos Estados.....	46
2.2. La descolonización y la construcción del Estado-Nación africano visto desde las diferentes ciencias sociales y humanas.....	49
2.2.1. Lenguaje artístico y colonización.....	49
2.2.2. La economía de los Estados poscoloniales.....	52
2.2.3. La administración del Estado independiente africano.....	55
2.3. La cultura y el arte en relación con las independencias y la construcción del Estado-Nación africano visto desde las diferentes ciencias sociales y humanas.....	62
2.3.1. El Estado y la formulación de la cultura nacional.....	62
2.3.2. La élite cultural y artística y el Estado.....	67
2.3.3. Las instituciones artísticas y culturales y la construcción nacional.....	72
2.4. Definición de los conceptos más importantes.....	75
CAPÍTULO 3: EL PROCESO DE INDEPENDENCIA DE SENEGAL.....	80
3.1. Senegal y sus últimas décadas como colonia francesa.....	80
3.1.1. La colonización en África.....	80
3.1.2. La estructura política en el África Occidental Francesa durante las últimas décadas de colonización.....	81

3.1.3. La estructura política en Senegal durante las últimas décadas de colonización	89
3.1.4. La Loi-Cadre de 1956.....	92
3.1.6. El Referéndum constitucional de Francia de 1958.....	96
3.2. La Conferencia de Brazzaville y la posición de Senegal frente a la oferta de Charles de Gaulle	98
3.3. La Federación de Mali, un primer intento de independencia.....	101
3.4. Senegal, su independencia total y los primeros años de gobierno de Léopold Sédar Senghor	103
3.4.1 La constitución política del nuevo Estado.....	103
3.4.2. El <i>affaire</i> Mamadou Dia	112
CAPÍTULO 4: LA NEGRITUD Y LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR	116
4.1. Las raíces de la Negritud	116
4.1.1. El marxismo y la Negritud	116
4.1.2. La literatura antillana del siglo XIX e inicios del XX como movimiento de reafirmación de la identidad negra.....	126
4.1.3. El Panafricanismo	131
4.1.4. Langston Hughes y la Harlem Renaissance	136
4.1.5. Otros escritores e intelectuales negros	140
4.1.6. Los escritores surrealistas y artistas de la Escuela de París	143
4.1.7. El Jazz y el Blues.....	147
4.2. L'ÉTUDIANT NOIR Y EL NACIMIENTO DE LA NEGRITUD.....	150
4.3. Alioune Diop y la revista <i>Présence Africaine</i>	171
4.4. La Negritud senghoriana	172
CAPÍTULO 5: LA POLÍTICA CULTURAL SENGHORIANA Y EL PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN NACIONAL SENEGALÉS	180
5.1. La política cultural senegalesa en los primeros años de independencia (1960-1980)	182
5.2. El 1er Festival mondial des Arts Negres	192
CAPÍTULO 6: LA ESCUELA DE DAKAR.....	208
6.1. Poto Poto, el gran antecedente de l'École des Arts	211
6.2. El nacimiento de l'École de Dakar	215
6.3. L'École de Dakar como movimiento artístico y cultural.....	222
6.3.1 Manufacture nationale de tapisserie de Thiès.....	225

6.3.2. Características artísticas y corrientes de la École de Dakar	227
CAPÍTULO 7. IBA N'DIAYE, PINTOR UNIVERSAL ENTRE SENEGAL, FRANCIA Y EL MUNDO	230
7.1. Vida y obra de Iba N'Diaye	230
7.1.1. Vida de Iba N'Diaye	230
7.1.2. Obra de Iba N'Diaye	236
7.2. Iba N'Diaye y su relación con la École de Dakar.....	244
CAPÍTULO 8: IBA N'DIAYE Y EL REFLEJO DE LA POLÍTICA CULTURAL Y DE LA NEGRITUD DE SENGHOR EN SU OBRA.....	248
8.1. Iba N'Diaye y la política cultural senegalesa	248
8.1.1. Iba N'Diaye y su visión sobre la enseñanza, el <<primitivismo>> y la <<africanidad>> en relación con el arte.....	248
8.1.2. Iba N'Diaye y su regreso a París	251
8.2. Iba N'Diaye y la Negritud.....	255
8.2.1. Iba N'Diaye y sus raíces africanas en relación con la Negritud	255
8.2.2. Iba N'Diaye y la educación en relación con la Negritud.....	257
8.3. Iba N'Diaye y su relación con Léopold Sédar Senghor y sus compañeros de la <i>École de Dakar</i>	263
8.3.1. Iba N'Diaye y su relación con Léopold Sédar Senghor	263
8.3.2. Iba N'Diaye y la influencia del pensamiento de Léopold Sédar Senghor en su obra..	267
8.3.3. Iba N'Diaye y su visión del arte, la técnica y la enseñanza en comparación a la de Papa Ibra Tall y Pierre Lods	270
CAPÍTULO 9: CONCLUSIONES	276
9.1 Valoración sobre los objetivos concretos.....	276
9.1.1. El reflejo de la política cultural de Léopold Sédar Senghor en la obra de Iba N'Diaye	276
9.1.2. El rol asumido por la Negritud senegalesa a nivel estatal y el papel que ejerce en las obras de Iba N'Diaye y de los diversos miembros de la Escuela de Dakar	278
9.1.3. La importancia de la Negritud dentro del proceso de construcción de la identidad senegalesa.....	280
9.1.4. Iba N'Diaye y su relación con los diferentes movimientos artísticos.....	282
9.1.5. El rol de Iba N'Diaye dentro del proyecto de elaboración de la identidad nacional senegalesa.....	283
9.1.6. Iba N'Diaye y su discurso político y cultural.....	287
9.1.7. Los diferentes elementos que incluye Iba N'Diaye en su obra	288

9.2. Principales aportaciones de la investigación	290
BIBLIOGRAFÍA.....	294
Bibliografía sobre Léopold Sédar Senghor	294
Bibliografía sobre Negritud y Panafricanismo.....	295
Bibliografía sobre Senegal.....	297
Bibliografía sobre Arte	299
Bibliografía sobre África.....	304
Bibliografía generalista.....	308
Documentos de archivo	311
Entrevistas.....	321

INTRODUCCIÓN

Nuestra tesis doctoral aborda el tema de la construcción nacional y estatal de Senegal tras su independencia en 1960 y, más en concreto, la elaboración de la identidad nacional a través del arte del pintor senegalés Iba N'Diaye. En este sentido, nos centramos en la política cultural realizada por el gobierno de Léopold Sédar Senghor, primer presidente del Senegal independiente, que gobierna del año 1960, cuando llega al poder, a 1980, cuando dimite, en relación con la obra de N'Diaye. Debemos señalar que Senghor pretende elaborar un nuevo Estado-Nación a través de su política y crear una identidad nueva alrededor de ese Estado-Nación, utilizando para ello mecanismos como el arte y, creando, para este fin, entidades tan importantes como el Musée Dynamique o la Escuela de Artes de Senegal.

A través de esos mecanismos y entidades citados anteriormente, el presidente senegalés intentará plasmar los valores de su ideología predominante, la Negritud, en el arte, a través de artistas a los que contratará con ese fin, para así basar la identidad del nuevo Estado en ella. Será entonces cuando surgirá el movimiento artístico conocido como *Ecole de Dakar*, que incluirá a artistas como Papa Ibra Tall o Iba N'Diaye, donde con el tiempo unos acabarán siguiendo las directrices de Léopold Sédar Senghor y otros acabarán siendo críticos con él.

En este sentido, debemos destacar que nuestra investigación, debido a que Léopold Sédar Senghor ha sido un intelectual demasiado estudiado de forma directa, se enfoca, como hemos señalado antes, desde la perspectiva de Iba N'Diaye, pintor de la escuela de Dakar, que, a pesar de haber sido estudiado, lo ha sido en menos cantidad que el primero y existe una falta de investigaciones que lo hagan desde la perspectiva en que se enfocará esta tesis. Debemos señalar la importancia del pintor, que fue uno de esos personajes que jugaron un papel decisivo en la formación de las escuelas de arte en Senegal.

Así pues, nuestra investigación pretende descubrir cómo fue la labor de Iba N'Diaye dentro de la Escuela de Arte de Senegal y del movimiento de la *École de Dakar*, para así saber si era totalmente partidario de la Negritud y de la política cultural senghoriana y, por ese motivo, trabajó ciegamente para el presidente o, si, por el contrario, fue uno de los personajes críticos con esta. En este sentido, queremos ver si Iba N'Diaye trabajó para Léopold Sédar Senghor y su política cultural y artística con entusiasmo o si lo hizo por algún tipo de interés personal.

Por último, queremos agradecer a Ferran Iniesta por aumentar nuestro interés respecto a la cuestión y ponerme en contacto con Jordi Tomàs para poder realizar la tesis doctoral, a nuestro director de tesis y nuestro tutor por su ayuda a la hora investigar y redactar, a la familia, a los amigos tanto en Barcelona como en Senegal, a las personas en Francia, Senegal y Estados Unidos que han colaborado con nuestra tesis poniéndonos en contacto con algunos de los entrevistados y, a los propios entrevistados. Sin su apoyo este trabajo no hubiera sido posible.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

En este apartado expondremos el marco teórico de nuestra investigación. Pero, antes de todo, debemos señalar que la investigación se puede situar tanto en el ámbito de la Historia sobre el Mundo Actual, al comprender un período que va de 1960, pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Senegal consigue su independencia, a 1980, donde Léopold Sédar Senghor abandona el poder; como dentro del ámbito de la Historia de África, al ser una cuestión que gira alrededor de la descolonización, la Negritud y la creación de una nueva identidad a través de la revalidación de las tradiciones, cosa que incumbe totalmente a toda África y puede servir de paradigma en muchos casos relacionados.

1.1. Marco teórico

La tesis se centra en los primeros veinte años tras la independencia, ya que es el momento donde se define esa identidad senegalesa a través del gobierno liderado por Léopold Sédar Senghor. Así, conocer de primera mano cómo son esos años puede hacernos entender el porqué del fracaso de muchas independencias y de la crisis del Estado-Nación (Gómez, 2003) en el continente africano, aunque no sea el caso del Senegal, ya que comparte elementos políticos como la autocracia por parte del presidente Senghor con otros muchos Estados africanos, tal y como veremos más adelante, que en otros lugares llevan a ese fracaso del proceso de la independencia y a la crisis de ese Estado-Nación. También, se suma a ello el conflicto secesionista en la región de Casamance, cosa que muestra que el Estado-Nación senegalés, al menos en esa región, no ha tenido el éxito esperado, ya que gran parte de la población no se siente identificada con él y desean la independencia. Además, la investigación puede darnos a conocer las causas de algunos conflictos actuales en el país, como el de Casamance, donde existe, como hemos explicado, una falta de identificación con las políticas de aquellos años y la identidad creada por Senghor entonces. Conviene destacar que el primer presidente de Senegal libre busca a través de la Negritud una identidad cultural que se confronte a un eurocentrismo o, más precisamente, a un galo centrismo chauvinista en alto

grado (Ospina & Espinosa, 1985), pero ésta, según algunos investigadores como Mazrui, se convierte en una prisión para los senegaleses, en la que no pueden escapar de su dependencia cultural de Francia (Mazrui, 1996). Además, hay que sumarle el conflicto entre diversos intelectuales y Senghor a raíz de la problemática de la lengua, debido al impulso del francés por parte del gobierno senegalés frente a las lenguas africanas. Esto lo recuerdan Jordi Tomàs y Ferran Iniesta, al afirmar que “En los años setenta, las revistas senegalesas *Siggi*, *And Soppi* o *Taxaw*, junto con lingüistas de la lengua wolof como Arame Fall o Pathé Diagne o el mismo cineasta Sembène Ousmane impulsaron una espectacular controversia pública defendiendo contra el gobierno de Léopold Sédar Senghor el uso público y escolar de las lenguas africanas” (Iniesta & Tomàs, 2013).

Por estos motivos, aunque estemos ante un marco temporal fijo, el análisis final puede ser abierto y aplicable a otras épocas y lugares, ya que hay procesos causados por algunos hechos del período que siguen estando vigentes y, por otro lado, la identidad nacional senegalesa puede que siga siendo la que creó el primer presidente del Senegal independiente. Además, al ser Senghor alguien que admiraba la cultura francesa, hasta tal punto que reprodujo su sistema político en un Senegal galo (Bosch, 2000, pp. 23-24), con la investigación podemos llegar a comprender mejor la actitud paternalista que muestra a veces Francia hacia Senegal y algunas de sus ex colonias y, a su vez, la relación de los líderes de estas colonias con la antigua metrópoli.

Así pues, para lograr nuestros objetivos se utilizará como marco metodológico el de la Historia Cultural, utilizando elementos como la obra pictórica de Iba N’Diaye para explicar procesos históricos de gran índole, como el de la construcción nacional del estado senegalés. Aunque puede resultar algo extraño para el estudio de la Historia el utilizar fuentes artísticas, conviene decir que son importantes en casos como el que nos ocupa. A modo de ejemplo, tal y como opina Peter Burke, especialista en Historia Cultural, resultaría harto difícil escribir cualquier cosa sobre la prehistoria europea sin el testimonio de las pinturas rupestres, a la vez que la historia del Egipto antiguo sería más pobre si no tuviera como testimonio las pinturas sepulcrales (Burke, 2001, pp. 12-13). Asimismo, no puede ser considerado una barbaridad o aberración usar ese tipo de fuentes, ya que desde “las últimas décadas del siglo XVIII, cuando por primera vez Adelung utilizó la frase “historia cultural” (o, mejor dicho, *Kulturgeschichte*, ya que esto sucedió en Alemania)” (Burke, 2007), ha existido la idea de contrastar una historia de la cultura general con lo que se conoce como historias específicas: “historia de la filosofía, historia de la ciencia, historia de la literatura, historia del arte” (Ídem).

Se puede establecer ciertos paralelismos entre nuestra tesis y algunas investigaciones anteriores que han centrado su estudio en el arte y la imagen, como el caso que cita Burke en su artículo *El uso de la imagen como documento histórico*: “A mediados de siglo, los cuadros de diversos puertos de mar franceses pintados por Joseph Vernet (...) fueron alabados por un crítico, según el cual, si otros pintores siguieran el ejemplo de Vernet, sus obras resultarían muy útiles a la posteridad porque <<en sus cuadros podría leerse la historia de las costumbres, las artes y las naciones>>” (Ídem). En este sentido, podemos llegar a leer a partir de la obra de Iba N’Diaye y de las fuentes orales y escritas al respecto, gran parte de la historia del arte africano contemporáneo y el proceso de creación de una identidad nacional, la senegalesa en nuestro caso.

Igual que se hizo en la obra *Les lieux de mémoire* (Nora, 1984-1992), coordinada por Pierre Nora y, referente para la Historia Cultural, en que se estudiaba la génesis de los símbolos franceses, la forma en que se había construido la memoria del pueblo francés y los lugares en que ésta residía, a saber, —“la historiografía, los símbolos republicanos, La marselesa, la bandera tricolor—, las fiestas, las conmemoraciones, los monumentos, los museos, los edificios públicos, la literatura, la nomenclatura de las calles, la gastronomía, etcétera” (Ríos, 2009), nuestra investigación pretende ahondar en la génesis de los símbolos que configuran la identidad nacional senegalesa, los lugares en que ésta reside y como se construye, pero centrándonos única y exclusivamente en la política cultural y, más concretamente en el arte, sobre todo el pictórico, que es el que más dominaba y el que solía usar Iba N’Diaye, ya que investigar también otros aspectos como la religión, las lenguas, las festividades... podría resultar algo demasiado ambicioso, complejo y que requeriría demasiado tiempo y dedicación para poderlo hacer de forma adecuada, además que nos desviaríamos mucho de la cuestión que nos incumbe.

En definitiva, estudiamos la obra de Iba N’Diaye, desde esta perspectiva, debido a que la Historia Cultural, conocida como <<historia sociocultural>> o <<nueva historia cultural>> desde la década de los sesenta del siglo pasado, a raíz de las obras de E. P. Thompson, da gran autonomía a la cultura, atribuyéndole una función activa en la constitución de la identidad y la configuración de la práctica y de las relaciones sociales (Ledesma, 2008). Y la obra de Iba N’Diaye y la cultura impulsada por Léopold Sédar Senghor ejercen esa función activa en la constitución de la identidad a la que se refiere Ledesma en relación con la construcción de la senegalesa y, al mismo tiempo, configuran las relaciones sociales entorno a la nueva identidad y la cultura que gire en torno a ella.

Si miramos al presente, donde nos enfrentamos a un mundo más globalizado que nunca y a problemáticas que afectan a diversos puntos del mapa, los historiadores nos encontramos, como cree Josep Fontana, ante el reto de explicar cómo la gran ilusión surgida después de la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial de construir un orden mundial nuevo que fuera guiado por el entendimiento y el progreso colectivo acabó frustrándose con el tiempo, y cómo algunos decenios después existe un orden económico sin precedentes y con dificultades para que la democracia acabe predominando en el globo (Fontana, 2013). Por este motivo resulta necesario escribir sobre procesos transcendentales para el mundo en el siglo XX, como es el caso de las independencias africanas y la posterior construcción del Estado-Nación en dicho continente, donde Senegal, por los motivos que se han expuesto en la justificación de la temática a investigar, es un hecho destacado para África y paradigma de casos similares, casos que pueden ayudar a resolver el reto propuesto por Fontana.

Por otro lado, el enfoque de la investigación se hace desde un punto de vista cualitativo, donde se pueden desarrollar nuestras preguntas e hipótesis tanto antes como durante o después de la recolección y el análisis de los datos, que sirven, frecuentemente, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes; y posteriormente, para perfeccionarlas y responderlas (Sampieri, Collado & Lucio, 2014, p. 7).

El enfoque elegido a la hora de investigar se debe a que para estudiar el reflejo de la política cultural de Léopold Sédar Senghor y la Negritud en la obra de N'Diaye en relación con el proyecto de construcción de la identidad nacional senegalesa no se requieren consultar fuentes de tipo cuantitativas.

Asimismo, aunque se da una revisión inicial de la literatura, ésta se puede complementar en cualquier etapa de nuestro estudio y apoyarse desde el planteamiento del problema hasta la elaboración del reporte de resultados (Íbid., p. 8). Así, a veces puede resultar necesario regresar a etapas previas (Ídem).

Además, “La inmersión inicial en el campo significa sensibilizarse con el ambiente o entorno en el cual se llevará a cabo el estudio, identificar informantes que aporten datos y guíen al investigador por el lugar, adentrarse y compenetrarse con la situación de investigación, además de verificar la factibilidad del estudio” (Ídem). Dicha inmersión inicial se hizo al realizar el Trabajo Final de Máster, que giraba en torno a Léopold Sédar Senghor y la independencia de Senegal, en que se vio la relación de la Negritud y el Panafricanismo con el proceso de construcción del Estado-Nación senegalés y, que, el estudio era factible, debido a los motivos expuestos anteriormente.

Finalmente, se puede afirmar que, con el tiempo, hemos ido examinando los hechos en sí y, en el proceso, hemos ido desarrollando una teoría coherente para representar lo que hemos observado (Ídem), tal y como plantean Sampieri y sus colegas. Así, hemos comprobado a través de los hechos ocurridos durante el proceso de independencia de Senegal y de la construcción del Estado-Nación a partir del trabajo realizado a lo largo de nuestros cursos de doctorado que Leopold Sédar Senghor construye la identidad senegalesa a través de su política cultural y su concepción sobre la Negritud, cosa que se ve reflejada en las obras de algunos artistas de la Escuela de Dakar partidarios de esta, y que, a la vez existen artistas críticos con ella. En este sentido, la hipótesis de nuestra tesis es que Iba N'Diaye es uno de los artistas críticos con Léopold Sédar Senghor y su Negritud y, su participación en la política cultural de Senghor y en la Escuela de Dakar se debe más al entusiasmo hacia el proceso de elaboración nacional surgido a partir de la independencia en gran parte del pueblo senegalés que a una convicción sobre la ideología del presidente senegalés o a un entusiasmo hacia dicha persona.

1.2. Metodología de la investigación

En este apartado abordamos la metodología utilizada en nuestra investigación. En este sentido, hemos leído muchos documentos de texto de todo tipo (libros, artículos académicos, reseñas, etc.), que hemos podido encontrar en varias bibliotecas en diferentes países, pero debemos destacar el trabajo hecho consultando archivos y realizando entrevistas a personas expertas sobre Iba N'Diaye y, a otras cercanas a este, durante nuestras estancias en Francia y Senegal, ya que es lo que aporta novedad sobre la cuestión investigada y lo que puede acabar de responder a nuestras hipótesis. Conviene destacar, sin embargo, que nos hubiera gustado poder realizar alguna estancia más en Francia y Senegal, ya que eso nos hubiera permitido poder consultar más documentos y buscar a alguien más para entrevistar que pudiera resultar importante para nuestra investigación, pero debido a nuestra economía solo pudimos realizar las tres estancias que detallaremos a continuación.

Primeramente, debemos hablar de nuestro viaje a Aix-en-Provence, realizado en febrero de 2016, ciudad al sur de Francia cerca de Marsella, donde estuvimos dos semanas y pudimos consultar documentos originales de la época colonial. Entre estos, tuvimos la suerte de poder leer declaraciones de Léopold Sédar Senghor, como la realizada en una conferencia sobre la poesía de expresión francesa en 1954, textos de revistas publicadas por africanos, antillanos

y/o afroamericanos como *La Voix des Nègres* o *La Race Nègre* e, incluso, algún artículo sobre el propio Iba N'Diaye.

Ya el año siguiente estuvimos en París dos semanas entre febrero y marzo, donde pudimos acceder a los documentos de la Mediateca del Musée du Quai Branly - Jacques Chirac y realizar una entrevista a Jeanne Leroy, hermana de Francine, la esposa de Iba N'Diaye, gracias a su marido Jean-Paul Tribout, que hizo de intermediario y nos puso en contacto. En Quai Branly tuvimos la fortuna de poder consultar diferentes documentos de todo tipo sobre la Negritud, el Panafricanismo, las artes plásticas de Senegal, el festival de artes negras, Léopold Sédar Senghor, Iba N'Diaye, etc., así que se puede decir que resultó ser un trabajo fructífero. La entrevista a Jeanne Leroy, sin embargo, fue más enriquecedora en relación a la vida personal de Iba N'Diaye que respecto a su obra, ya que Leroy sabe muy poco sobre la obra del pintor de Saint-Louis y lo que se esconde detrás de esta. A pesar de todo, como veremos más adelante, nos empezó a hacer pensar en que Iba N'Diaye era más bien contrario al pensamiento de Senghor que partidario, ya que Leroy nos explicó que Senghor no influyó en la obra del pintor, debido a que este último quería ser un pintor universal y no africano, cosa que coincide con las declaraciones que nos harán después algunos de los otros entrevistados posteriormente.

Finalmente, en febrero y marzo de 2018 pudimos realizar una estancia de 5 semanas en Senegal. Esta estancia fue la más importante de todas, ya que fue la más prolongada en el tiempo, al poder estar más de un mes allí, cosa que nos permitió poder consultar más de un archivo y realizar muchas entrevistas a personas cercanas a Iba N'Diaye.

En Senegal, estuvimos tres semanas en Dakar, donde pudimos consultar los Archives Nationales du Senegal y los archivos de la Fondation Léopold Sédar Senghor, y dos semanas en Saint-Louis, donde tuvimos acceso al Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis, cosa que nos permitió consultar una gran cantidad de documentos originales de la época que aportaron luz a nuestra investigación. Sin embargo, tuvimos el problema que una buena parte de los documentos estaban todavía por clasificar y no se podían consultar, así que esperamos poder regresar en el futuro para ver si es posible consultar algunos de esos documentos para continuar indagando sobre la cuestión y aportar nueva información al respecto.

De todos modos, debemos destacar por encima de todo las entrevistas, que son las que aportaron a nuestra investigación información tanto personal como artística de Iba N'Diaye que no aparece en ningún documento, permitiéndonos, de esta manera, poder darle sentido a nuestra hipótesis y poder sacar algunas conclusiones en torno a esta.

Debemos dar las gracias en este sentido a Dodou Joseph Ndiaye de la Fondation Léopold Sédar Senghor, Babacar de la residencia Chez Titi de Saint-Louis, Fatima Fall del Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal, Sylvain Sankale, Iba Joseph Basse y a Babacar Diop, por ponerme en contacto con familiares de Iba N'Diaye y/o expertos sobre él.

En Saint-Louis entrevistamos a Albouy Fall, sobrino de Iba N'Diaye, y a Amadou N'Diaye, nieto del mismo, que nos aportaron mucha información en torno a la obra del artista senegalés. Sin embargo, algunas cuestiones no las supieron responder del todo ya que coincidieron pocas veces en persona con Iba.

Y en Dakar se pudieron realizar muchas más entrevistas. En este sentido pudimos entrevistar a los académicos expertos en el arte de la Escuela de Dakar Abdou Sylla, Malick N'Diaye y a Saliou Mbaye. También a Papa Mballo Kébé, el mayor discípulo del pintor de Saint-Louis y, a Alioune Ba, amigo de infancia de Iba. En este sentido, los primeros fueron de gran utilidad para entender la relación de Iba N'Diaye en torno a la Escuela de Dakar y la política cultural de Senghor, Papa Mballo Kébé nos aportó grandes conocimientos sobre la visión del arte de Iba y su pensamiento en torno a Senghor y su idea de Negritud y, Alioune Ba nos otorgó ciertos conocimientos sobre la vida personal del pintor.

Conviene destacar, por último, el viaje relámpago hacia Fimela, localidad a 4 horas en coche de Dakar, donde pudimos entrevistar a Latyr Senghor y Anne Catherine Beye, sobrinos del pintor de Saint-Louis. Estas entrevistas también son especiales e importantes, ya que nos aportan muchos datos sobre la relación entre Senghor e Iba N'Diaye y sobre la visión del pintor senegalés hacia la Negritud y la política cultural senghoriana. Debemos señalar que Iba N'Diaye tenía una gran relación con ellos al considerarlos como los hijos que nunca tuvo y, sobre todo que, Anne Catherine Beye, era la confidente de Iba N'Diaye y tenía una relación muy estrecha con el artista.

Además, a lo largo de estos años también hemos realizado entrevistas virtuales a Janeth Stanley, bibliotecaria del Smithsonian National Museum of African Art; y a Joshua Cohen, profesor asistente de Historia del Arte Africano en la City College de Nueva York. La primera entrevista nos aportó algo de información al respecto. La segunda, en cambio, no respondió a nuestras preguntas pero nos recomendó su artículo *Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980* publicado en 2018 en la revista *African Arts*, un trabajo muy completo sobre el arte senegalés contemporáneo.

Podemos concluir, entonces, que toda las entrevistas realizadas, sobre todo las de Senegal, han resultado ser de gran importancia, ya que contribuyeron a la hora de desarrollar las conclusiones de nuestra tesis y de responder a nuestras preguntas y sirvieron para poder ver si Iba N'Diaye era partidario de la Negritud de Senghor y de su visión sobre el arte o, si por el contrario, era crítico y, su papel dentro de la Escuela de Dakar y de la política cultural de Léopold Sédar Senghor.

Finalmente, debemos destacar la dificultad del periodo escogido alrededor de la figura de Iba N'Diaye, ya que la mayoría de su obra la realiza una vez abandona Senegal y deja de lado la política cultural de Senghor y su trabajo en la Escuela de Dakar, cosa que hace que exista menos documentación de la etapa tratada respecto a otras etapas posteriores de su vida y, que, además, una buena parte de nuestra investigación en lugar de enfocarse en obras del artista y documentos de esos años en concreto, se deba enfocar también en documentos y declaraciones posteriores, tanto del artista como de individuos cercanos.

1.3. Justificación e importancia de la temática elegida

A la hora de justificar la elección de la temática, recurrimos a motivos personales y académicos y a la trayectoria que nos ha llevado hacia esta.

1.3.1. Motivos personales

Cuando nos preguntamos porque elegimos Senegal como tema de estudio, podemos afirmar que existe una atracción personal hacia ese país, al ser uno de los más estables y democráticos del África subsahariana, siendo un caso bastante peculiar en la región, aun teniendo en cuenta el conflicto de Casamance, que empezó en 1982 y que, a pesar de un acuerdo de paz en 2004 por parte de algunas facciones del MFDC, todavía continúa, al mismo tiempo que es cuna de intelectuales importantes como Léopold Sédar Senghor, padre de la independencia e impulsor de la Negritud, movimiento que pretende fortalecer una identidad negra y panafricana en la literatura (Sieveking, 2006, pp. 160-161), junto a otros intelectuales como Léon-Gontran Damas o Aimé Césaire, como expondremos posteriormente a lo largo de esta tesis doctoral y; también, de Cheikh Anta Diop, que demostró el parentesco lingüístico entre el uolof y el antiguo egipcio (Wauthier, 1966, p. 47).

La intención por realizar esta investigación se genera inicialmente a raíz del Trabajo Final de Grado, donde se trabajó el Rastafarismo, cosa que causó cierta curiosidad personal hacia la Negritud y el Panafricanismo, movimientos culturales e intelectuales precedentes de este. Ambos, según Le Baron, hunden sus raíces en la trata de esclavos, aunque como movimiento consciente de sí mismo y organizado, el Panafricanismo, antecesor de la Negritud, se inicia en el primer cuarto del siglo XX con Marcus Garvey (1887-1940) y William Edward Burghardt Du Bois (1868 – 1963), cuyos logros se extienden desde la organización de conferencias panafricanas y la Asociación Nacional para el Progreso de los Personas de color (1910) hasta la proclamación de un <<Imperio Negro>> (Le Baron, 1966). Así pues, la protesta es contra la condición de inferioridad de los negros y, los medios son políticos (Ídem).

Posteriormente, después de realizar el Trabajo Final de Máster, esa curiosidad hacia la Negritud aumentó y creó cierta atracción hacia el estudio de la figura de Senghor como padre de la independencia de Senegal y propulsor del proyecto de construcción nacional y estatal del país.

Sin embargo, como hemos explicado anteriormente, al ser un intelectual demasiado estudiado de forma directa, se ha decidido enfocar el trabajo desde la perspectiva de Iba N'Diaye, pintor de la escuela de Dakar, que, a pesar de haber sido estudiado, lo ha sido en menos cantidad que el primero y existe una falta de investigaciones que lo hagan desde la perspectiva en que se enfocará esta tesis. En este sentido, debemos destacar la importancia del pintor, que fue uno de esos personajes que jugaron un papel decisivo en la formación de las escuelas de arte en Senegal (Snipe, 2003, p. 53).

Asimismo, se añade al interés una conversación con Ferran Iniesta, quién generó una reafirmación personal y motivación en la voluntad de realizar la tesis, al confirmar, como se comprobó en el Trabajo Final de Máster, que la inmensa mayoría de artículos sobre la cuestión eran de universidades africanas y norteamericanas, que es una temática por trabajar en el Estado español y, que, los trabajos existentes sobre África que giran en torno a aspectos culturales lo hacen desde enfoques distintos al aquí planteado, como veremos.

1.3.2. Interés académico de la cuestión

Hablando ya sobre el valor académico del tema elegido debemos destacar que el proceso de independencia de Senegal es un hecho destacado para la Historia africana reciente y para la descolonización, al ser uno de los países africanos que sufrió durante más tiempo los estragos del comercio de esclavos y la posterior colonización.

Al mismo tiempo, sirve de paradigma para entender los proyectos emancipadores de los países del África subsahariana y su contexto, ya que vivió de primera mano todos los procesos que se dieron en diversos puntos del África negra durante las décadas anteriores e inmediatamente posteriores a las independencias. En pocas palabras, Senegal fue un país fuertemente influido por el movimiento de la Negritud, tanto por el empuje por parte del propio Senghor como por algunos de sus intelectuales más destacados, quienes deseaban desprenderse del colonialismo y reafirmaban su identidad africana a través de la cultura y el arte.

Se sabe qué buena parte de los intelectuales africanos de los años 60 tenían como meta vivir en una África unida, independiente y libre (Diallo, 2011, p. 6). En este sentido, dentro del proceso emancipador de Senegal se debe tener en cuenta que en 1934 Senghor y Aimé Césaire habían fundado la revista *L'Étudiant Noir* en París, que, en un comienzo, pretendía desarrollar y fortalecer una identidad negra y panafricana en la literatura (Sieveking, 2006, pp. 160-161), aunque esto se extenderá a todos los ámbitos del arte y la cultura. Muestra de ello es, que, como dicen Nafziger, Reno y Whiteside, con el concepto de Negritud, Léopold Sédar Senghor abraza a las culturas africanas y occidentales modernas (Nafziger, Reno & Whiteside, 2008, p. 810). Por ello, nuestra investigación puede llegar a reforzar el conocimiento sobre cómo desarrolla y fortalece el primer presidente de Senegal esa identidad negra y panafricana de su literatura a través de la política y la cultura a la hora de construir la identidad nacional senegalesa. No hay que olvidar que para Senghor el concepto <<cultura>> se expresa principalmente dentro del concepto de Negritud, siendo éste el depósito de los más altos valores del pueblo africano (González, 2008).

Según Snipe, durante la presidencia de Senghor las políticas de la Negritud influyen en la política del país africano (Snipe, 2003, p. 54): “En esencia, el presidente Senghor quería vincular Senegal al occidente cultural e intelectual. Refutando las demandas europeas en sentido contrario, Senghor describió una vez a la civilización universal como un producto de valor e intercambio cultural. Un objetivo significativo de las políticas culturales Senegalesas era persuadir al mundo exterior a participar en este intercambio cultural con Senegal y el continente Africano. Senghor quería demostrar que el mundo negro había contribuido a la civilización universal a pesar de la percepción generalizada de que carecía de desarrollo

científico o tecnológico". En efecto, a través del concepto de Negritud como marco para la República senegalesa, Senghor emprende un camino hacia la <<modernización>> que demuestra que Senegal se abre hacia Occidente, a la vez que mantiene su personalidad africana (Jones, 2005, p. 18).

Sin embargo, Léopold Sédar Senghor considera al <<negro>> como a alguien más emotivo que el <<blanco>>. Es decir, el alma negra tendría una naturaleza emotiva en detrimento de la racionalidad del blanco (Domingues, 2005). En este sentido, nuestra investigación se enfocaría en la obra de Iba N'Diaye, pintor y escultor senegalés que refleja la estética africana en sus obras (Diaye & Dupré, 1991). De esta manera, al estudiar a un creador de arte africano moderno que proyecta la supuesta estética negra en sus trabajos, se puede descifrar si plasma con ello la <<emoción negra>> pensada por Senghor.

Asimismo, se desea investigar si se ve representada en la obra de N'Diaye la visión de progreso implícita en la Negritud senghoriana. Esto resulta interesante, ya que en ésta se intuye que Senegal y su pueblo deben ir hacia adelante, hacia un elemento innovador en África, como son los Estados-Nación de tipo europeo, pero sin dejar de lado la tradición o las tradiciones africanas y, esto, a su vez, nos mostraría si esa visión fue absorbida por los artistas senegaleses de la época o, por el contrario, si dichos artistas poseían una visión diferente sobre el progreso o la rechazaban directamente.

En esta línea se debe remarcar que, sin ningún tipo de duda, con sus políticas e ideas de Negritud, Léopold Sédar Senghor reivindica cierto orgullo negro-africano frente al sentido de superioridad moral, racial e intelectual de la civilización europea respecto al resto de pueblos del planeta. En pocas palabras, persigue postular a la Negritud como antagonista al discurso colonial. Sin embargo, esta ha sido criticada por estudiosos como Frantz Fanon o Mayse Condé, que creen que el <<negro>> no existe, sino que es una invención categórica de Occidente y, por lo tanto, ven peligroso, y a su vez, como un método imperfecto, cualquier intento por reclamar ese tipo de identidad (Howell, 2012, p. 67). Así pues, resulta menester investigar si Iba N'Diaye es partidario o crítico respecto a la negritud senghoriana a la vez que también es crucial constatar el posicionamiento de otros pensadores, intelectuales y artistas de la Negritud en Senegal -Bernard B. Dadié (Boisrolin, 2014), Papa Ibra Tall, Ousmane Sembène, Paulin Soumanou Viera, Djibril Diop Mambety, Birago Diop, etc-.

Además, Senghor da por sentado que la influencia de la cultura tradicional resulta beneficiosa y, por ello, se impregna del africanismo de los años treinta, impulsado por autores como Benoît de L'Estoile, Frobenius y Delafosse, que inventan una imagen de África donde existe un

<<negro auténtico>> dotado de un <<alma negra>> (Malela, 2011). Ante esto, es de sumo interés saber si Iba N'Diaye bebe también del mismo africanismo.

La Negritud nació a causa de la discriminación y alienación sufrida por los estudiantes africanos y caribeños en la ciudad de París en ese momento (Senghor & Rous, 2003, p. 170). En consecuencia, esos jóvenes adquirieron conciencia del racismo y de la diferencia cultural, cosa que los llevó a cuestionarse su doble identidad, tanto de negro como de francés, a rechazar la asimilación de la idea de inferioridad de la cultura africana y a preocuparse sucesivamente por África y por una Historia y Cultura negras que consideraban únicas. Sin embargo, al ser la Negritud un elemento creado en Europa debido a esa conciencia por parte de los negros de su doble identidad y de esa discriminación y alienación sufrida en el viejo continente, quizá no funcionaría de la misma manera en el continente africano, donde probablemente no sentían esas emociones negativas ni existía una diferencia cultural del negro respecto a la mayoría de la población al ser ésta negra, cosa que sería interesante también de poder sacar a la luz con nuestra investigación.

En este sentido, Senghor posee una concepción de África y del negro africano de tipo colonial, cosa que puede ir en contra de su proyecto de construcción del Estado-Nación senegalés, ya que al adquirir este tipo de mentalidad a través de la ciencia que estudiaba el África en los años treinta, mencionada anteriormente, y de sus años de estudio en la metrópolis, no conoce realmente a sus paisanos, sino que tiene una imagen de ellos que puede ser errónea en muchos casos, porque los colonialistas europeos no ven igual al africano que como se perciben a sí mismos como blancos europeos. En pocas palabras, Senghor traza un proyecto de vuelta a la tradición africana y de reafirmación de sus valores y cultura de una forma distante respecto al pueblo senegalés, cosa que puede comportarles más inconvenientes que beneficios en el sentido identitario y cultural, por eso se hace imprescindible comprobar si los artistas de la École de Dakar comparten esa visión distante o, en cambio, si poseen un prisma más próximo a las cosmovisiones africanas y, en ese caso, puede resultar innovadora nuestra investigación.

Todo esto se debe entender a través de la existencia de un fuerte nacionalismo en África en los años 1950 y 1960, que surge, sobre todo, tras la oposición al colonialismo y la dominación extranjera (Dieng, 2005, pp. 2-3). Como dice Dieng (Ídem), “durante la época colonial y en medio de la lucha por la independencia, intelectuales como Cheikh Anta Diop, Léopold Sédar Senghor y Kwamé Nkrumah desarrollaron teorías sobre la unificación política de África”¹. En este sentido, no hay que olvidar que la Negritud, al igual que el panafricanismo, aunque haya

¹ Traducción propia.

recibido críticas que han ocultado su carácter nacionalista (Iniesta, 2007, p. 193), se puede considerar un movimiento nacionalista africano.

Finalmente, conviene destacar que hablar de Negritud es hablar también de Historia, ya que además del aspecto cultural, la Historia posee un gran peso en la Negritud. Como dice Joseph Ki-Zerbo, los africanos deben retornar al punto más remoto de sus fuentes, destacando la necesidad de estudiar la Historia de África como una de las fuentes más importantes de la identidad cultural africana (Graf, 2001). Quizá, por ello, se necesiten más investigaciones como la presente, que aborden el problema desde el punto de vista de un historiador, ya que la mayoría de trabajos están elaborados desde el campo de la antropología, el arte y la literatura, al mismo tiempo que no se ha investigado prácticamente sobre ello en el Estado español frente a cuestiones similares como pueden ser el nacionalismo o el proceso de construcción nacional y estatal de algunos Estados-Naciones europeos. Prueba de ello la tenemos en la bibliografía fundamental, donde vemos, por un lado, que los trabajos que abordan la cuestión desde un punto de vista más concreto son los libros y artículos escritos por los propios ideólogos y críticos de la Negritud y por antropólogos e historiadores del arte y, por otro lado, se observa que las fuentes historiográficas son todas de ámbito más global, centrándose más en la coyuntura y los procesos generales que en especificidades como las que intenta investigar nuestra tesis.

1.4. Objetivos, preguntas e hipótesis de la investigación

1.4.1. Hipótesis

Antes de comenzar nuestra investigación nuestra hipótesis era que Iba N'Diaye era miembro de la Negritud y se dedicó a desarrollarla en su obra dentro del contexto de la política cultural y artística de Léopold Sédar Senghor. Sin embargo, a partir del segundo curso, a raíz de realizar nuestra primera entrevista al respecto, en concreto a Jeanne Leroy, hermana de Francine N'Diaye, la esposa de Iba y, de leer textos al respecto donde no quedaba claro lo planteado, nuestra hipótesis pasó a ser que Iba N'Diaye participó en la política cultural de Léopold Sédar Senghor pero no era miembro activo de la Negritud y probablemente era crítico con esta.

1.4.2. Objetivos concretos

En este apartado debemos abordar los objetivos de nuestra investigación. En este sentido, debemos destacar, primeramente, que durante el primer curso queríamos descubrir cómo se refleja la política de Léopold Sédar Senghor durante los primeros años de independencia de Senegal en la obra de Iba N'Diaye, pintor senegalés de Saint-Louis que participó en la política cultural de Senghor y, que magnitud posee dentro de ese renacimiento cultural producido en el país a lo largo del período de gobierno del primer presidente de Senegal (1960-1980). Sin embargo, a mediados del segundo curso, después de haber realizado algunas lecturas y haber podido entrevistar a Jeanne Leroy, pasamos a considerar más adecuado comprobar antes de esto si se produjo ese reflejo de la política cultural senghoriana en las obras de N'Diaye.

Asimismo, en ese segundo curso descubrimos que la actitud de Léopold Sédar Senghor ayudó a crear la conocida como Escuela de Dakar, un sistema y movimiento artístico y cultural del que se decía que sus producciones culturales iban a dar forma visual a los escritos poéticos y filosóficos que hablaban de la relación entre africanidad y modernidad (Harney, 2004, p. 19). Esas obras serían las que acabarían moldeando un vocabulario artístico distintivo para expresar una nueva conciencia de la subjetividad cultural africana que haría más fácil llevar a la práctica el ideario de Senghor (Ídem). A su vez, pudimos comprobar como Senghor poseía esa visión de la cultura como eje central para el éxito del desarrollo político y económico de la nueva nación independiente. Por este motivo, pensamos como segundo objetivo concreto trazar el rol asumido por la Negritud senghoriana a nivel estatal y el papel que esta ejerce en las obras de Iba N'Diaye y de los diversos miembros de la Escuela de Dakar.

Por otro lado, sabemos que Léopold Sédar Senghor utilizó la cultura en Senegal para construir el Estado-Nación senegalés, por ello queremos descifrar la importancia de la Negritud dentro del proceso de construcción de la identidad senegalesa, ya que durante su gobierno, las políticas de la Negritud influyeron en la política (Snipe, 2003, p. 54) estatal.

Asimismo, buscamos identificar con que dinámica o movimiento artístico se puede identificar la obra de Iba N'Diaye, porque, como se expuso en el apartado de descripción de la base documental de nuestro plan de investigación, existen autores como el especialista en arte

africano Chika Okeke, que relacionan más al artista con el colectivo artístico de la Ruche, residencia de artistas ubicada en París en la que residen y trabajan artistas de todas partes, que con la Negritud.

Además, pretendemos saber cuál es el rol que adquiere Iba N'Diaye dentro del proyecto de elaboración de la identidad nacional senegalesa, al ser miembro de la Escuela de Dakar, ya que todavía no sabemos si N'Diaye se sintió parte de él.

Asimismo, durante el segundo curso comprobamos que existieron disidencias frente al primer presidente de Senegal y sus ideas. Podría resultar perfectamente que Iba N'Diaye no compartiera sus ideas y que trabajara para él por interés, al ser un trabajo de prestigio, o simplemente por subsistir siendo artista.

Por último, también tenemos como objetivo comprobar que elementos además de la Negritud incluye Iba N'Diaye en su obra, si es que la incluye. Sabemos que el artista pudo haber incluido elementos de la Negritud en sus obras, al ser designado por el gobierno de Senghor para organizar la sección plástica de la Maison des Arts en 1960 (N'Diaye, 1962), pero quizá no usó la Negritud de Senghor en sus obras o la usó desde una perspectiva totalmente diferente a la de Senghor o, le daba más importancia a otros símbolos e ideas.

En definitiva, si logramos los objetivos concretos propuestos conseguiremos el objetivo principal, que no es otro que el de descubrir si Iba N'Diaye fue parte de ese proceso o simplemente fue un trabajador más al servicio de Léopold Sédar Senghor. Así, podremos saber cuál fue la labor de Iba N'Diaye dentro de la Escuela de Arte de Senegal y del movimiento de la *École de Dakar*, para así poder conocer si Iba era totalmente partidario de la Negritud y de la política cultural senghoriana y, por ese motivo, trabajó ciegamente para el presidente o, si, por el contrario, fue uno de los personajes críticos con esta.

CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Antes de desarrollar nuestra tesis y de hablar sobre Senegal y la cuestión abordada resulta necesario tratar sobre lo que se ha escrito alrededor de la coyuntura más general en la que se sitúa nuestra investigación, que es la de los procesos de independencia de las colonias africanas y la posterior creación de los diferentes Estados-Nación y, junto a ello, la relación con las políticas de tipo artístico y cultural, para así poder entender mejor porque se producen ciertos hechos en la época dentro del tema y lugar elegidos para nuestra investigación, y al mismo tiempo, para saber que se ha dicho ya sobre la cuestión y que podemos aportar como nuevo.

2.1. El proceso de descolonización y de creación de los Estados-Nación africanos vistos desde la historiografía

Existen diferentes visiones desde la historiografía alrededor del período y temática elegidas para nuestra investigación. Aunque, como veremos, se han centrado básicamente en la política y la economía y, han dejado bastante de lado el tema artístico y cultural, que es el que incumbe a nuestra investigación y, en consecuencia, intentaremos colaborar a llenarlo con ella.

2.1.1. El nacionalismo africano

En relación con la historiografía que gira alrededor del tema, podemos citar primeramente a autores contemporáneos al proceso de las independencias y de la construcción de los Estados-Nación en África como Hans Kohn y Wallace Sokolsky, historiadores estadounidenses, que en 1965 publican el libro *African Nationalism in the Twentieth Century*, donde afirman que el nacionalismo africano es la síntesis del movimiento anticolonial (Iniesta, 2000, p. 310).

Por otro lado, podemos hablar de historiadores de nuestra época, que han escrito al respecto ya tanto a finales del siglo XX como a inicios del XXI. Entre ellos, primeramente, podemos destacar a Ferran Iniesta, especialista catalán en Historia de África, que considera que <<etnismos>> y <<nacionalismo>> son parte del mismo universo identitario, poseyendo mecanismos de constitución similares, aunque el pasado en el que reposan es diverso y no es un mero invento colonial, sino, nadie podría entender el fracaso relativo e innegable de los Estados-nación africanos (Ibíd., p. 307). Y, en este sentido, Iniesta cree que una construcción cultural necesita medios, bases consolidadas y tiempo.

En cuanto a esos años de descolonización y creación de los nuevos Estados-Nación, Ferran Iniesta opina que dos tipos de discurso marcan el nacionalismo, el unionista o panafricanista y el culturalista o de Negritud, bien tipificados en la necesidad política de un Estado único africano, capaz de convertirse en un interlocutor poderoso y respetado a nivel mundial (Iniesta, 2007, p. 211). Debemos destacar este hecho, ya que el discurso de Léopold Sédar Senghor se ve fuertemente marcado por la Negritud.

Otro historiador que ha escrito sobre el tema es Eric García Moral, catalán especialista en África que, en su obra *BREVE HISTORIA del... ÁFRICA SUBSAHARIANA*, en relación al nacionalismo, afirma que los occidentalizados se diferencian del resto de la población por su orientación, su modo de vida, sus ambiciones y sus aspiraciones materiales y sociales (Moral, 2017, p. 199). No abandonan sus raíces africanas, que reivindican más tarde, pero ejercen una función ambivalente respecto a sus sociedades de origen (Ídem). Para García Moral son reconocidos como jóvenes en ascenso social y, por lo tanto, bien situados para realizar ayudas y favores, aunque tienen una gran percepción sobre sí mismos como el agente modernizador de sus pueblos, los que juzgan muchas veces desde una perspectiva similar a aquellos que los subyugan. Podemos ver, en este sentido, a Léopold Sédar Senghor como parte de este grupo, ya que recibió una educación occidentalizada tanto en Senegal como en Francia y, al mismo tiempo, se ve como modernizador a través de su Negritud, ideología que hará entrar a Senegal y África en la <<civilización de lo universal>>, concepto del que hablaremos más tarde.

Conviene destacar que Eric García Moral ve a los occidentalizados como paladines de las independencias (Ibíd., p. 200). Para este, su educación habla de libertad, igualdad y fraternidad, que son valores que se les niegan en las colonias y que acaban reivindicando: "Tanto radicales como moderados adoptaron la ideología nacionalista europea como propia. De hecho, en palabras del historiador Ferran Iniesta, <<el nacionalismo, era la expresión teórica de los occidentalizados>>. A partir de la Segunda Guerra Mundial ganaron importancia

de forma progresiva. Consiguieron el apoyo de sus sociedades para lograr la independencia y luego se convirtieron en presidentes de sus países” (Ídem).

Según el historiador catalán, las élites africanas no reclaman la independencia durante la Segunda Guerra Mundial, a excepción del norte del continente (Ibíd., p. 209). El criticismo contra las estructuras coloniales, considera García Moral, “se limita hasta entonces a criticar su carácter, aunque no su existencia y, por lo tanto, las reivindicaciones se ven limitadas a reformas en el proceso político y a una mayor participación” (Ídem). Para Eric García Moral, quizá la guerra acaba despertando conciencias pero el nacionalismo independentista no existe como tal hasta años posteriores a la finalización del conflicto. Esto se ve claramente en Senghor, quién, en un inicio, no era partidario de una independencia total.

Eric G. Moral explica que existen promesas y reformas por parte de las potencias coloniales, pero, a pesar de estas, su política no tiende a la descolonización y, de hecho, si se hace un breve repaso por cada caso, se puede ver que nadie contempla otorgar la independencia (Ibíd., pp. 208-209): “Los británicos llegaron a hablar de *self-government* (autonomía) pero en un futuro lejano, una vez los africanos hubieran ganado un cierto grado de civilización, y en el marco de la Commonwealth. Es más, Churchill, firmante de la Carta del Atlántico, declaró que sus principios no se aplicaban a las colonias.

El caso francés gira en torno a la mitificada Conferencia de Brazzaville (enero-febrero de 1944) que se vio durante un tiempo como el primer paso hacia la descolonización de los territorios franceses. En realidad sí que lo fue, pero de manera involuntaria, puesto que las escasas concesiones que hizo acabaron provocando más y más rápidas reivindicaciones de mejora” (Ibíd., p. 209). Del caso francés hablaremos más detenidamente en el próximo capítulo de esta tesis.

Por otro lado, Eric G. Moral afirma que la lucha anticolonial la libran un amplio <<abanico>> de grupos sociales que tienen a la cabeza las élites intelectuales occidentalizadas, quienes acaban considerando las reformas derivadas de la guerra como insuficientes y acaban virando hacia la cuestión de la independencia (Ibíd., p. 214). En este sentido, García Moral coincide con Ferran Iniesta en su visión respecto a esas élites intelectuales: “Entre estos intelectuales los había radicales y moderados. Los primeros suelen situarse en la órbita del panafricanismo, con Kwame Nkrumah como principal exponente, y los segundos en el de la negritud, abanderados por el senegalés Léopold Sédar Senghor” (Ídem). Sin embargo, Moral destaca la curiosidad que ambas corrientes de pensamiento se originan en las Antillas americanas y no en África.

Asimismo, García Moral considera que además de estos líderes políticos, que a veces intentan aunar esfuerzos, como es el caso del Rassemblement Démocratique Africain (RDA), que agrupa a varios partidos políticos del África francesa, la fonda colonial la forman todos aquellos africanos que están agotados del sistema colonial y hartos de sufrir en sus propias carnes la injusticia y la explotación.

En cuanto a la creación del Estado-Nación africano, Eric García Moral cree que tras la liberación del yugo colonial, aunque sea solo en apariencia, los nacionalistas africanos se encuentran en una extraña situación, la de Estados sin nación (Ibíd., p. 239): “Nadie se definía en los años cincuenta como senegalés, keniano, ghanés o nigeriano. El pueblo no había luchado por su patria, sino que lo había hecho por su libertad. El apoyo a los líderes occidentalizados no vino del nacionalismo, sino de la voluntad de desprenderse del dominio extranjero colonial”. Todo esto ayuda a comprender porque en Senegal existen personajes críticos con la Negritud de Léopold Sédar Senghor y porque se da un fuerte movimiento secesionista como el de Casamance.

El historiador británico John Iliffe cree que los nacionalistas, además de adquirir poder estatal, deben formar al pueblo para que constituya una nación, que, es una tarea muy difícil en África, donde no se habla una lengua común, uno de los elementos claves, según Iliffe, de la nacionalidad (Iliffe, 2013, p. 355). En este sentido, Senghor usará el francés como lengua oficial, siendo gran partidario de la Francofonía, de la que hablaremos más adelante.

En cuanto al África Occidental, John Iliffe piensa que allí el nacionalismo, que no el anticolonialismo, es una respuesta a las elecciones territoriales (Ibíd., p. 356): “La representación de las elites locales fue la mayor innovación de la posguerra en el África occidental francesa y británica ya que, para hacer frente a las elecciones territoriales, las elites políticas cambiaron su perspectiva racial por una nacionalista e intentaron convencer a los votantes de que podrían satisfacer sus aspiraciones locales apoyando a los partidos nacionalistas”.

Por otro lado, John Iliffe considera que los líderes nacionalistas, junto a los estadistas metropolitanos, en los años cincuenta, solo tienen una percepción confusa de la fuerza social de la generación de 1950 que gestiona la liberación del continente (Ibíd., p. 372): “Los nacionalistas querían el poder en cada colonia para reforzar su propia autoridad y crear modernos Estados-nación”.

Por otro lado, Iliffe opina que a finales de la década de 1950 las autoridades británicas se dan cuenta que perseguir el nacionalismo ya no es rentable y, que, los tecnócratas franceses

empiezan a ver las colonias como una carga para los sectores más progresistas de la industria (Ídem): “Las potencias coloniales también fueron conscientes del coste que tendrían la represión del nacionalismo y la modernización del colonialismo, precio que se elevaba en proporción al crecimiento demográfico. Las ventajas de retener el poder se redujeron en cuanto Europa se recobró económicamente, a comienzos de la década de 1950” (Ídem). Asimismo, muchos hombres de negocios están conformes, siendo su mayor prioridad mantener buenas relaciones con los que ejercen el poder (Ídem). Este es otro de los motivos que hace entender la paradoja que Senegal acceda a la independencia total a pesar de que su primer presidente no sea inicialmente totalmente partidario de esta.

El historiador marxista británico Eric Hobsbawm relaciona los movimientos de liberación anticolonial africanos con el nacionalismo europeo del siglo XIX: “El nacionalismo liberal clásico del siglo XIX fue lo opuesto a la búsqueda actual de una identidad grupal a través del separatismo. Aquel intentaba extender la escala de las unidades humanas sociales, y culturales: unificar y expandir antes que restringir y separar. Esta es una razón por la cual los movimientos de liberación nacional del tercer mundo congeniaban con las tradiciones, tanto liberales como democrático-revolucionarias del siglo XIX. Los nacionalistas anticoloniales descartaron -o por lo menos subordinaron el "tribalismo", el "comunalismo" u otras identidades sectoriales o regionales por antinacionales y, por servir a los conocidos intereses imperialistas de "dividir y reinar"” (Hobsbawm, 2000, p. 175). Esto en cierto modo se ve en el nacionalismo de Léopold Sédar Senghor, que pretende unificar a toda la sociedad senegalesa a través de su idea de Negritud y de su humanismo dejando de lado el origen étnico de cada individuo.

Por último, dentro del ámbito de la historiografía, podemos destacar al historiador africanista británico Basil Davidson, que “locates the intellectual origins of nation-statist ideology in the African political discourse of the educated elite in Sierra Leone and Cape Coast in the 1860s” (Van Hensbroek, 1993, p. 116). Davidson considera que los intelectuales de la elite educada son generalmente nacionalistas en el sentido de que quieren crear o recrear naciones (Ídem).

Para Basil Davidson el fracaso del Estado-Nación de tipo occidental en Africa se debe a la falta de una base de clase necesaria (Ibíd., p. 120). En este sentido, Van Hensbroek afirma que “The modernizers' promise of the rise of a strong middle class has not materialized. Instead, the small, formerly nationalist elite could turn to a "race for the spoils," substituting "the 'national question' of state power (for) the 'social question' of moral and material improvement." The

result is what Davidson considers the most essential failure of modern African states: "the brutal divorce between rulers and ruled."".

Desde el punto de vista de la antropología también se ha hablado del nacionalismo africano. En relación con esto, pero refiriéndose más en general al nacionalismo dentro del proceso de descolonización de las colonias alrededor de todo el mundo, el antropólogo norteamericano Clifford Geertz afirma "Cuando se produjo el ataque en masa (más masivo y más violento en algunos lugares que en otros) contra el colonialismo, el ataque parecía crear por sí mismo la base de una nueva identidad nacional que la independencia no haría sino ratificar. La adhesión popular a una meta política común –hecho que sorprendió a los mismos nacionalistas casi como sorprendería a los colonialistas- fue considerada un signo de profunda solidaridad que una vez producida sobreviviría. El nacionalismo llegó a ser pura y simplemente el deseo -y la exigencia- de la libertad. Transformar la concepción que tenía un pueblo de sí mismo, de su sociedad y de su cultura -el género de empresa absorbió a Gandhi, Jinnah, Fanón, Sukarno, Senghor y ciertamente a todos los acerbos teóricos del despertar nacional- fue identificado por muchos de esos mismos hombres con el acceso al gobierno propio de tales pueblos. "Busquen primero el reino político": los nacionalistas harán el Estado y el Estado hará la nación" (Geertz, 2000, p. 168).

Clifford Geertz también añade al nacionalismo la cuestión de la lengua, y, para él, el <<problema de la lengua>> es solamente el <<problema de la nacionalidad>> en pequeño, aunque considera que en algunos sitios los conflictos surgidos de este problema son tan intensos como para provocar que la relación parezca invertida (Ibíd., p. 171): "De un modo generalizado, la cuestión "¿quiénes somos nosotros?" significa preguntar qué formas culturales -qué sistemas de símbolos significativos- deben emplearse para dar valor y sentido a las actividades del Estado y, por extensión, a la vida civil de sus ciudadanos. Las ideologías nacionalistas construidas con formas simbólicas extraídas de tradiciones locales -es decir, que son esencialistas- tienden, como los idiomas vernáculos, a ser psicológicamente aptas pero socialmente aislantes; las ideologías construidas con formas propias del movimiento general de la historia contemporánea -es decir, son epocalistas- tienden, como las lenguas francas, a ser socialmente desprovincializantes, pero psicológicamente forzadas.

Sin embargo, rara vez una ideología es puramente esencialista o puramente epocalista. Todas son mixtas y, en el mejor de los casos, se puede hablar sólo de una tendencia en una dirección o en otra, y a menudo ni siquiera eso" (Ibíd., pp. 171-172).

2.1.2. La política de los nuevos líderes y el legado colonial

La historiografía africanista se ha centrado también en la política de los líderes de los Estados africanos surgidos a raíz de las independencias y en el legado colonial recibido por ellos. En este sentido, Ferran Iniesta considera que, “En líneas generales, los dirigentes de los jóvenes Estados independientes adoptaron teorías de ruptura con la colonización, pero anduvieron remisos a la hora de variar sustancialmente los esquemas del funcionamiento que antaño impusieron las metrópolis. Carentes de capital acumulado, con la mayoría de recursos intercambiables en manos de finanzas exteriores, los nuevos gobiernos se limitaron, las más de las veces, a gestionar la administración heredada y a mantener en estado de uso las redes viarias y de comunicación (Iniesta, 2007, pp. 212-213).

Asimismo, Iniesta cree que en esos nuevos Estados la ostentación prácticamente nobiliaria de los nuevos grupos dirigentes, a pesar de su occidentalización de corte universitario, genera que se sobrestime el grado de corrupción de la burocracia estatal africana.

Además, como cree Ferran Iniesta, se dan en los nuevos Estados un rápido agotamiento de las ilusiones depositadas en sus líderes y partidos con carisma anticolonial a causa de la inexistencia de mecanismos de regulación y control de los nuevos poderes de Estado (Ibíd., p. 214): “La desaparición del parlamentarismo y la absorción o ilegalización de partidos y sindicatos opositores debilitó la flexibilidad de unos Estados formados en la rigidez y el autoritarismo de la administración colonial. Aunque, presumiblemente, fueron la ignorancia y la infravaloración burocrática de los poderes sociales de índole diversa los que aislaron a muchos gobiernos y prepararon su caída ante el ejército”. Esto último, sin embargo, no ocurre en Senegal, donde el régimen de Léopold Sédar Senghor durará veinte años.

En cuanto a los gobiernos civiles, Ferran Iniesta opina que, hasta cierto punto, habían preparado el terreno al autoritarismo militar, comportándose ellos mismos autocráticamente, persiguiendo cualquier disidencia existente y sentando el precedente de las formas burocráticas, arbitrarias (Ibíd, p. 216). Faltó, según Iniesta, primordialmente, el contrapeso social articulado, institucionalizado. Senegal, con Senghor, a pesar de todo, no es un régimen

de tipo civil pero, conviene hablar de esos casos, ya que si es un gobierno autocrático, en el que Senghor es prácticamente todopoderoso y, al mismo tiempo, nos sirve para poder situar nuestra tesis dentro del contexto global de las independencias y la creación del Estado-Nación en el continente africano.

En cuanto al Panafricanismo y la Negritud <<radicales>>, Ferran Iniesta considera que quedan reducidos a una fracción minoritaria en el continente africano, aunque el discurso panafricano es usado por todos los occidentalizados, sean pequeños funcionarios u hombre de negocios (Ibíd., p. 255). Este es otro de los motivos por el cual existen críticos hacia la Negritud de Senghor, tal y como comprobaremos más adelante, al ser algo prácticamente exclusivo de un grupo de personas muy reducido.

Ferran Iniesta considera que la colonización creó estructuras nuevas, hábitos nuevos, centros de poder nuevos, pero, no transformó, ni lo pretendió jamás seriamente, a las sociedades africanas en francesas o británicas (Ídem). Por este motivo, los nacionalistas, una vez se consolidan en el Estado, dejan de lado los intentos, al entender que su <<empresa>> es descomunal (Idem). Esto se ve en Senegal, ya que Léopold Sédar Senghor desde un buen principio instaura el francés, lengua del colonizador, en sus políticas educativas y lingüísticas.

Las excepciones iniciales, según Ferran Iniesta, son numerosas, proliferando las dictaduras en manos de los <<padres de la patria>>, que pronto pasan de ser carismáticos a ser odiados – Sékou Touré, Kwame Nkrumah, Modibo Keita- (Ídem). Precisamente, para Iniesta, los más radicales son los más denostados, porque la población ve en ellos un empeoramiento del régimen colonial al que combatieron anteriormente (Ibíd., p. 255-256). Y, paradójicamente, considera el historiador africanista catalán, los regímenes paternalistas son los que se sostienen mejor, tanto por su docilidad neocolonial como por limitarse a proseguir la actividad colonial con formas suavizadas –Hophouet Boigny, Léopold Sédar Senghor, Phillibert Tsiranana, Jomo Kenyatta-, promocionando a los occidentalizados a través de políticas de inflación funcional (Ibíd., p. 256).

Ferran Iniesta considera que esas tentativas teóricas y administrativas de izquierda o de derecha que intentan armonizar Estado-Nación y cultura africana tiene como dificultad que carecen de adhesión social incluso entre la propia clase dirigente, no en la teoría, aunque sí en los comportamientos (Iniesta, 2000, p. 313).

Por otro lado, el historiador catalán piensa como el politólogo Jean-François Médard que el divorcio entre gobernantes y gobernados se hace mayor durante los años sesenta y setenta, al dedicar los primeros los pocos recursos del nuevo Estado a sus propios intereses y clientelas

(Ibíd. P. 341). De forma paulatina, el descontento de muchos grupos que se ven marginados por esos nuevos Estados se va haciendo notorio, tanto en los sectores étnicos como en los religiosos o mercantiles locales (Ídem). Y, concretamente, en Senegal, se da cierto descontento hacia Senghor, que dedica más recursos hacia su política artística y cultural y hacia esa elite perteneciente a dicho proyecto que a políticas realmente más necesarias para la población.

Para Iniesta los occidentalizados nunca pierden la conciencia de su peso político, aunque ya no económico, en el conjunto de la población, en cuyo seno buscan apoyo, pero sobre cuyos comportamientos tradicionales tienen graves reparos cuando no sienten menosprecio ilustrado (Ídem). Y, en este sentido, debemos destacar las siguientes palabras del africanista catalán: “Esta ambigüedad fundamental, forjada a comienzos de nuestro siglo, llega hasta nuestros días y sigue siendo el talón de Aquiles de los países africanos, fracturados entre minorías occidentalizadas que sueñan con una modernización al estilo colonial, y la mayoría de la población que no entiende ni el individualismo ni la concepción capitalista del trabajo. Las más de las veces, a los occidentalizados se les olvida que el buen –discutible- funcionamiento de la etapa colonial se hizo bajo la coacción armada y contra la voluntad popular: por esa misma razón, las gentes dieron su apoyo entusiástico a los occidentalizados que encabezaron la lucha por la independencia.

Panafricanistas radicales como Nkrumah, socialistas africanos como Keita o Nyerere, liberales como Hophouët Boigny o Ahidjo, marxistas pretorianos como Kerekou o Mengistu, leninistas como Machel o Neto, defensores moderados de la negritud como Senghor o Tsiranana, conservadores pragmáticos como Kenyatta o Mobutu, los líderes de la independencia fueron todos ellos partidarios decididos del modelo desarrollista introducido en África por el sistema colonial al que muchos de ellos habían combatido enérgicamente. Los dirigentes de la nueva África, a inicios de los años sesenta, apostaron todos decididamente por programas de progreso económico, basados en una economía de sector primario orientada a la exportación, tal como lo habían establecido previamente las antiguas metrópolis coloniales. Con matices en las políticas de cada estado, el ideal reconocido por los gobiernos independientes fue emular por vías rápidas los logros sociales y tecnológicos del modelo capitalista o socialista del Norte, ese Norte que es en su conjunto la moderna cultura de Occidente. Con variaciones de derecha o izquierda, alineándose con el bloque del Este o del Oeste, el sueño de la elite moderna de África fue entonces y ahora culminar el empeño colonial aunque sin recurrir a los métodos coercitivos de los colonizadores” (Ibíd., pp. 352-353).

A pesar de todo, Ferran Iniesta cree que uno de los aspectos importantes en el África independiente fue y sigue siendo el de los jefes políticos carismáticos (Ibíd., p. 362). Según él,

los dirigentes que relevaron a las colonias son frecuentemente individuos investidos popularmente de gran prestigio, que les permite en un primer momento enfrentarse a los poderes metropolitanos y más tarde poder gobernar con el apoyo sincero de las distintas poblaciones. La procedencia de este carisma para el historiador catalán no se halla tanto en la excepcionalidad de los líderes de las independencias como en la función monárquica que desempeñan, probablemente inconscientemente, ya que ellos se ven como buenos demócratas o socialistas y no como monarcas tradicionales. En este sentido, se puede decir, a pesar de todo que, Senghor es uno de esos jefes políticos carismáticos, ya que posee una gran riqueza intelectual y cultural acompañada de una buena oratoria y, a pesar de tener muchos detractores, también posee muchos otros seguidores, además de caer bien a gran parte de la elite artística y cultural internacional.

Según Iniesta, “Con la salvedad de un Kenyatta ayer y de un Mandela hoy, convencidos de su insustituible función personal como aglutinadores de la sociedad, los restantes presidentes carismáticos dispusieron de un capital moral que pronto dilapidaron en proyectos desmesurados de imitación occidental” (Ibíd., pp. 362-363).

Por último, conviene destacar lo que para Ferran Iniesta es el dato decisivo, que no es otra cosa que, la naturaleza de clase del nuevo poder (Iniesta, 2007, p. 256): “Grupo social subordinado, creado por las necesidades coloniales, el occidentalizado define su posición como dirigente en los Estados independientes, pero es la pieza bisagra a escala mundial entre los grandes poderes económicos y las sociedades de África, consideradas en su aspecto de productoras (como consumidoras dejan mucho que desear)”. En este sentido, Iniesta cree que, “La demarcación entre radicales o moderados es nula en la práctica, como suele serlo en el plano interno las pretendidas diferencias de clase entre oposición y poder: son variantes de la misma clase social, y eso explica la frecuente incorporación de oponentes en el poder. Los aculturados son la nueva clase, cuya inoperancia como factor dirigente se debe a su ausencia de conciencia como tal clase, ya que sus miembros reciben presiones de grupos muy diversos. Por todo lo anterior resulta problemático prever una progresión desde el nacionalismo hacia la consolidación de auténticos Estados nacionales, integrados”.

El historiador africanista británico John Iliffe también habla de los líderes de los nuevos Estados-Nación en África. En este sentido, considera que los años en que se producen las independencias, 1950 a 1980, son de optimismo, de crecimiento demográfico sin precedentes que eleva la población del continente de 200 millones de habitantes en 1950 a 600 en el año 1990, gracias al progreso médico complementado con una fertilidad creciente (Iliffe, 2013, p.

369). Para él, un movimiento de liberación acaba con el gobierno europeo, fomenta la movilidad y las oportunidades individuales e inspira movimientos que tratan de crear Estados-Nación. Además, considera que el crecimiento económico mundial lleva la prosperidad a muchas regiones de África, aunque, los costes de esa expansión no se aprecian hasta la década de 1970, cuando la creciente población comienza a padecer problemas para encontrar trabajo, los héroes nacionalistas se convierten en autócratas y la recesión mundial pone al descubierto la fragilidad existente debajo de esas tasas de crecimiento. Podemos ver como John Iliffe coincide con Ferran Iniesta en esa conversión de los héroes nacionalistas en autócratas con la creación de los nuevos Estados-Nación africanos independientes.

Ya hablando de la construcción del Estado-Nación independiente africano, John Iliffe explica que cuando la mayoría de esos Estados consiguen la independencia, alrededor de 1960, existe un clima generalizado de expectación: “El nacionalismo aspiraba a construir naciones-Estado modernas. No quería el gobierno minimalista que propugnaban las sociedades agrícolas, sino implementar los planes de desarrollo y las burocracias del modelo industrial socialista. Los nacionalistas estaban convencidos de que el colonialismo había sumido a sus países en el atraso, y su pasmoso éxito político les daba mucha seguridad. Exageraban el poder de un gobierno y una ley que sólo habían experimentado como súbditos. Eran conscientes de que sus frágiles regímenes dependían de la rapidez del progreso económico. Algunos, como Nkrumah, buscaban la oportunidad única que les permitiera dar alcance a los países desarrollados y conseguir el respeto tanto tiempo negado a su raza. Todos habían experimentado un rápido crecimiento económico en la década de 1950, cuando los elevados precios permitieron a los gobiernos coloniales implementar planes de desarrollo que hacían hincapié en las infraestructuras”. Es este clima de expectación junto al de esperanza el que hace que artistas como Iba N’Diaye, a pesar de ser críticos con la ideología de Negritud de Senghor, se unan a su política con cierto entusiasmo.

Por otro lado, John Iliffe considera que el <<proyecto hegemónico>> de las elites dirigentes para reformar la sociedad se basa en tres instituciones (Ibíd., pp. 397-398):

- 1- Un partido político único, ya sea heredado de un movimiento nacionalista unificado (ej.: Tanzania), consolidado con ocasión de la independencia cuando los líderes de la oposición se dan prisa por unirse a los vencedores (ej.: Kenia), o creado por algún <<usurpador>> como grupo de apoyo artificial (ej.: Zaire). En Senegal existe ese partido político único durante el gobierno de Senghor, la Unión Progresista Senegalesa.

- 2- El ejército, donde los militares se hacen con el poder por tratar de acabar con los <<vips del despilfarro, por los conflictos políticos, por los agravios específicamente militares, o por el temor a la victimización.
- 3- El orden internacional, que da cierta seguridad a los regímenes africanos hasta el final de la Guerra Fría, a finales de la década de 1980, al recibir los gobernantes ayuda exterior, cosa que les da un gran poder de patronazgo con escasos costes con relación a su dependencia.

En torno a este tema, Eric García Moral considera que esas nuevas élites intelectuales ven a los poderes tradicionales como un estorbo para el progreso de sus sociedades, aunque, a veces no tienen más remedio que acudir a ellos para que su mensaje llegue al conjunto de la población, que continua al margen de los movimientos políticos que estos abanderan (Moral, 2017, pp. 199-200). Es el caso de Senghor, que pide apoyo a los líderes musulmanes, quiénes le ayudarán a acceder al poder.

En cuanto a los nuevos Estados independientes en África surgidos a raíz de la descolonización, Eric García Moral explica que el colonialismo les deja como legado un sistema extranjero de justicia y una burocracia similar a la occidental aunque mucho menos efectiva y, también, el mantenimiento de las fronteras del mapa colonial, perpetuando con ello la artificialidad y arbitrariedad con la que se trazaron, sin obedecer a lógica histórica o cultural africana alguna (Ibíd., p. 228).

Eric García Moral distingue en los primeros años de la década de 1960 entre tres grupos de jefes de Estado, los conservadores, los moderados y los radicales (Ibíd., p. 236): “Los primeros eran en su mayoría de las antiguas colonias francesas (excepto Guinea, Mali, y Togo). Seguían manteniendo un vínculo estrecho con Francia, que les ayudaba a dirigir sus gobiernos, y evitaban confrontaciones con Europa y Estados Unidos al tiempo que se alejaban del bloque comunista. A este grupo se le conoció como el de Brazzaville. Los moderados eran en su mayoría de países anglófonos o que estuvieron bajo dominio italiano, con la excepción de Togo, que era ambivalente sobre su relación con Francia (Etiopía, Liberia, Libia, Nigeria, Togo, Somalia, Sudán y Túnez). Los radicales eran Ghana, Guinea, Mali, Argelia, Egipto y Marruecos y se les conoció como el grupo de Casablanca. Estos últimos eran minoría, sobre todo cuando los representantes de los dos restantes aunaron esfuerzos en Monrovia. Al final, las tesis conservadoras o moderadas triunfaron oficialmente sobre las radicales panafricanistas”.

En relación a esto Ferrary, considera que se pueden distinguir tres tipos diferentes de movimientos liberacionistas africanos, el primero, vinculado a la figura de Léopold Sédar

Senghor, presidente de Senegal que, consiste en la defensa de un autoritarismo moderado y la enfatización de la idea de Negritud, que alude a la existencia de un supuesto carácter instintivo específicamente africano; el segundo, representado por el dictador guineano Sékou Touré y, su colega maliense, Modibo Keita, que, se caracteriza por la defensa de un sistema de partido único y por una concepción radical de dictadura democrática de ocasionales <<resabios>> soviéticos y; el tercero, ejemplificado por Kwame Nkrumah que, se intercala entre los dos anteriores y favorece la eclosión de unos sistemas personalistas justificados en nombre de la regeneración nacional (Ferrary, 2009, pp. 775-776).

Por otro lado, Eric García Moral considera que los occidentalizados creen necesario <<modernizar>> a sus países y a sus ciudadanos y, esto, conlleva otros dos aspectos que minan su legitimidad, la centralización y el afán de productividad (Moral, 2017, p. 239). Ante esto, Eric García Moral cree que entre unidad nacional o diversidad se elige la primera, en un escenario donde abunda lo diverso.

Para Eric García Moral la realidad de los años sesenta es compleja aunque, en la mayoría de casos, si no todos, el <<imberbe>> Estado nación no cumple con el cometido que se le presupone desde Europa ya que no se puede articular de forma efectiva en el terreno africano ni en sus sociedades, a pesar de la voluntad de algunos políticos (Ibíd., p. 241). Según Moral, los líderes de las independencias acaban resultando protagonistas de regímenes de partido único o autoritarios, donde la represión política y la absorción de la oposición en el bloque gobernante se convierten en algo habitual. Y en este sentido, considera el africanista catalán, la riqueza escasa de sus territorios rara vez revierte en sus pueblos, aunque en la década se realizan esfuerzos por mejorar la sanidad y la educación. En el caso de Senegal, Senghor, líder de la independencia, acaba siendo el máximo mandatario dentro de un sistema de partido único en el que ostenta casi todo el poder.

Frederick Cooper, historiador estadounidense que habla también del Estado-nación independiente africano, define “a los Estados de las independencias como Estados guardianes, preocupados de custodiar la puerta de entrada y salida de las exportaciones o los recursos principales del país, mientras en política interior procuraban mantener el equilibrio sin grandes desbarajustes” (Ibíd. 240).

Finalmente, en relación a esto, Álvaro Ferrary, profesor de Historia Contemporánea en la Universidad de Navarra, afirma que, a diferencia de Asia o del mundo árabe, los nuevos Estados africanos carecen de una religión común o de un conjunto de homogéneo de valores culturales, cosa que puede explicar, en parte, los choques experimentados por las doctrinas

liberacionistas con una realidad heterogénea, marcada por una gran diversidad y, también, por el antagonismo de formas y de sentimientos tribales (Ferrary, 2009, p. 775). En Senegal, podemos ver una gran variedad de corrientes religiosas, donde encontramos diferentes vertientes del Islam, personas católicas e individuos tradicionalistas que siguen alguna de las religiones tradicionales del lugar.

Beluce Bellucci, historiador brasileño también ha hablado del Estado-Nación africano poscolonial, pero a través de la Historia Económica. Bellucci considera que pocos Estados africanos después de las independencias mantienen a los reyes tradicionales en el poder y todos adoptan el idioma del colonizador como lengua común, a excepción de Somalia, que ya poseía su propia lengua nacional (Bellucci, 2010). Esto lo vemos en Senegal, donde los primeros años tras la independencia gobierna Léopold Sédar Senghor, que no es parte de la realeza sino de esa nueva elite intelectual surgida a raíz de los procesos de descolonización y, al mismo tiempo, como hemos explicado anteriormente, se elige el francés como lengua oficial.

Para Beluce Bellucci, el Estado africano a mediados del siglo XX se presenta como modernizador, transformador de las tradiciones que bloquean el desarrollo, siendo centralizador y fuerte, cuando no dictatorial, capaz de definir y llevar a cabo políticas públicas y participar de forma activa de toda la vida social y económica de la sociedad. Una vez más esto se ve en el gobierno personalista de Senghor.

Por otro lado, Bellucci clasifica el Estado africano en cinco períodos: “– i) tradicional (ou pré-colonial, até o século XIX); ii) colonial de exploração (de fins do século XIX até a Segunda Guerra); iii) colonial de valorização (da Segunda Guerra ao início dos anos 1960); iv) independente desenvolvimentista (até os anos 1980); e v) Estado neoliberal (dos anos 1980 aos dias atuais) – ajuda a compreender as mudanças que promoveram, em cada um destes momentos, seus tipos de governos, de instituições, de políticas econômicas, sociais e culturais específicas, conferindo-lhes uma “cara” própria em cada tempo, à luz das pressões internas e externas, modernas e tradicionais”. Así pues, en nuestro caso, siguiendo esta teoría, nuestra tesis gira alrededor del período de Estado independiente desarrollista, ya que precisamente el gobierno que abordamos, el de Léopold Sédar Senghor, va de 1960 a 1980.

Bellucci también habla de la revalorización de los <<repertorios precoloniales>> por parte de muchos de los jefes de Estado del período independiente desarrollista: “A maior parte dos chefes de Estados africanos, após as independências, valorizou os repertórios pré-coloniais, como o conscientismo de Nkrumah, no Gana; a negritude de Senghor, no Senegal; a ideologia ujamaa de Nyerere, na Tanzânia, fazendo referências às potências místicas e vangloriando-se

das formas de solidariedade tradicionais. Ao mesmo tempo, este mesmo movimento rebatizou diversos países com nomes ancestrais. O Sudão francês tornou-se Mali; a Costa do Ouro, Gana; Daomé passou a se chamar Benim; e Alto Volta, Burquina Fasso. Aunque, según Bellucci, “os espaços nacionais foram mantidos, o período colonial não foi jogado para escanteio, nem se rompeu o legado territorial deixado pelas potências coloniais desde o Congresso de Berlim”.

Además, Bellucci piensa que los estados poscoloniales son igual de autoritarios que el Estado colonial y, esta duplicidad entre las autoridades tradicionales y los nuevos líderes permite a los Estados africanos poscoloniales reivindicar su carácter de Estado directo y funcionar como base de una mezcla entre despotismo colonial y autoritarismo tradicional que servirá al desarrollo, produciendo lo que se conoce como <<patología estructural>>, yendo de lo grotesco a lo obscuro. En el caso de Senegal veremos cómo el gobierno de Senghor es ciertamente autoritario sin llegar a ser una dictadura.

Lo que caracteriza a los Estados africanos independientes, según Beluce Bellucci, a pesar de la herencia colonial y pre-colonial, del patrimonialismo, del clientelismo, del despotismo y de las prácticas sagradas de poder, es la capacidad de realizar políticas públicas y de constituirse en Estados laicos, manteniéndose por encima de las religiones en la conducción del proceso de desarrollo. Senegal, en este sentido, conseguirá convertirse en un Estado laico, a pesar de que el Islam siga teniendo un gran peso y el 85% de su población lo profese.

2.1.3. La situación económica y la crisis de los Nuevos Estados

También es importante para nuestra tesis hablar sobre cómo ha visto la historiografía la situación económica en los nuevos Estados poscoloniales africanos y la crisis sufrida a finales de los años setenta. Así, el historiador británico John Iliffe considera que muchos de esos nuevos Estados, aparte de otros bienes, tienen riquezas naturales y una deuda pública relativamente pequeña, tierra abundante y campesinos libres (Iliffe, 2013, p. 383). Es decir, según él, son Estados pobres, pero no son los más pobres que existen.

Por otro lado, John Iliffe cree que se producen modestos éxitos económicos que acaban desembocando en esa crisis a finales de los años setenta (Ibíd., p. 384): “De las muchas razones que lo explican, algunas no son políticas. La principal fue el crecimiento de la población, excepcionalmente repentino y rápido. El coste material de la colonización de más tierras marginales y de la extensión de los servicios existentes para suministrar a millones de

niños alimentos, alojamiento, dispensarios y escuelas primarias, absorbió el excedente disponible para inversiones antes de que se pudiera pensar en el desarrollo. En tales circunstancias, cualquier crecimiento *per capita* era notable. Los cambios en el escenario mundial también explican la crisis. Cuando los precios mundiales del petróleo se multiplicaron por seis durante la década de 1970, la dependencia de África del transporte a motor (más que del ferrocarril o la navegación) la hacían especialmente vulnerable”. Iliffe explica que en el momento de la independencia, la mayoría de los economistas creen que los países pobres se pueden desarrollar mejor si los gobiernos obtienen rentas de la agricultura y las invierten en sectores más modernos, cosa que hacen los líderes nacionalistas modernizadores, sobre todo los socialistas (Ibíd., p. 385).

Según Iliffe, otros como Julius Nyerere, argumentando que la ayuda exterior no permite desarrollar la economía, que la producción agrícola para el mercado fomenta las desigualdades capitalistas y que los servicios no pueden llegar a las poblaciones dispuestas, diseñan una alternativa socialista, promoviendo una estrategia de desarrollo basada en el campo, cuyo núcleo serán las aldeas socialistas (llamadas *ujamaa* en el caso de Nyerere en Tanzania) que se dedicarán al cultivo comunal y, que acabará teniendo resultados desastrosos (Ibíd., pp. 385-386). Y otros países, adoptan estrategias de libremercado que son mucho más fructíferas que las de los socialistas según John Iliffe, aunque entran también en crisis en la década de 1980 (Ibíd., p. 386).

Iliffe destaca que a lo largo de las dos primeras décadas de la independencia, los gobiernos africanos hacen caso omiso de los campesinos o incluso los explotan, centrándose en empresas agrícolas a gran escala privadas o públicas, como las de tipo socialista o estatal, haciéndose cargo de las canalizaciones de agua y los sistemas de irrigación (Ibíd., p. 391).

Eric García moral con relación a la economía de los Estados-Nación africanos poscoloniales otorga importancia a los soldados africanos movilizados por la guerra, que, en muchos casos, para él, junto a los occidentalizados, son un estímulo para reivindicar la igualdad en derechos civiles, sumándose, de esta manera, al descontento popular existente (Moral, 2017, p. 210).

Para Eric García Moral los problemas del Estado-Nación africano son el resultado de un recorrido histórico complicado en el que se entremezclan la realidad africana, o las múltiples realidades africanas, y la realidad extranjera introducida por los colonizadores (Ibíd., pp. 239-240). En este sentido explica que, “En el alba de las independencias, los Estados africanos tenían una economía dirigida principalmente hacia la exportación, con infraestructuras y comunicaciones débiles, y casi inexistentes industrias (con alguna salvedad, la más notable de

ellas en Sudáfrica, un caso particular dentro del continente). Los nuevos líderes quisieron desarrollar sus países, persiguiendo la modernización, un ideal del que se empaparon durante sus estudios fuera de África. Al intervencionismo del Estado colonial le siguió el del Estado independiente, que lo intensificó en nombre del interés nacional y, al principio, para demostrar a sus votantes que el gobierno iba a mejorar sus vidas. Sus discursos promovían soluciones africanas a los problemas africanos, pero en la práctica acabaron importando, prolongando o recurriendo a prácticas coloniales o a mimetismos con las antiguas metrópolis. En el peor de los casos, estos gobiernos acabaron ejerciendo un autoritarismo desarrollista. Quienes controlaban el Estado, además, quisieron controlar sus exiguos recursos” (Ibíd., p. 240).

Eric García Moral, considera, respecto a lo anterior que, aquellos que intentan cambiar a sus sociedades en el sentido de la productividad modernizante acaban desprestigiados a ojos de quienes antes los encumbraron hasta la cima del gobierno.

Otros líderes, en cambio, según Eric García Moral, perciben que no pueden conseguir que aumente la productividad y se contentan con el control de las inversiones y las ganancias y, con redistribuirlas a quienes les apoyan, algo a lo que García Moral le llama <<patronaje o clientelismo>> y, de esta manera, deshacerse de los oponentes sin molestar al grueso de la población (Ibíd., p. 241)

Durante mucho tiempo, considera García Moral, el juego político africano incumbe a sectores muy concretos como políticos gente instruida o trabajadores asalariados urbanos y, la mayoría de la población, en el campo, se contenta con que los dejen en paz. Así que, según el historiador catalán, la lucha por la <<puerta>> se acaba convirtiendo en un problema recurrente después de las independencias, cosa que lleva a conflictos, como en Nigeria, o a casos en que el país se ve sumido en la lucha de diversas facciones con acceso a recursos preciados debido a la demanda internacional, como los diamantes, que venden a cambio de armas y bienes materiales (Ídem).

Beluce Bellucci, en cuanto a la economía del Estado-Nación africano poscolonial, cree que los proyectos de esos Estados en los años sesenta, de tipo optimista, saludados y alentados por las potencias industriales, empiezan a demostrar que no pueden ser la solución para esos mismos países ya a final de la década de 1970 (Belluci, 2010): “Investimentos mal concebidos, falta de capacidade para a gestão das tecnologias aplicadas, corrupção do governo e dependência dos modelos estrangeiros são alguns dos motivos alegados para o insucesso destas políticas econômicas, que iriam desembocar numa crise econômica, política e financeira sem

precedentes no continente. Os investimentos realizados não tiveram retorno, o choque da dívida externa piorou a situação, e os Estados, sem rendas, deixaram de investir, provocando forte desemprego e inchaço das ciudades”.

A esa crisis de la sociedad moderna africana, según Bellucci, se junta la de la sociedad doméstica, provocada por la acción colonial y por la modernización a lo largo del siglo: “A lógica de não acumulação e a cultura não consumista das sociedades linhageiras (domésticas) não serviam à modernidade e, por isso, foram combatidas pelos projetos desenvolvimentistas. Sem abandonar definitivamente suas produções, estas sociedades acabaram sofrendo importante desestruturação”.

2.2. La descolonización y la construcción del Estado-Nación africano visto desde las diferentes ciencias sociales y humanas

Desde otros campos diferentes a la Historia también se ha tratado tanto sobre las independencias y la construcción del Estado Nación, como de esto en relación con la cultura y el arte.

2.2.1. Lenguaje artístico y colonización

Antes de entrar en el tema de la descolonización debemos hablar sobre el lenguaje artístico en relación con la colonización para entender el contexto histórico en el que nos situamos cuando se producen los procesos de descolonización y, a su vez, comprobar si se puede aprender un lenguaje artístico sin caer en la ideología dominante ni formar parte del movimiento político hegemónico que lo promueve.

En las primeras décadas siglo XX para los especialistas occidentales en arte, los únicos que dictan la regla en el ámbito, no perciben aquello considerado entonces como <<obras primitivas>> como arte ni a sus creadores como artistas (Pérez, 2006). Es decir, para esos especialistas, en occidente hay artistas, obras de arte, innovación y movimientos artísticos que se suceden en el tiempo cada vez más vertiginosamente, pero, las consideradas como

<<sociedades primitivas>>, en cambio, están marcadas por una temporalidad lenta en la que los cambios, incluidos los estilísticos, son prácticamente inapreciables, hay tradición, folclore, artesanos hábiles y objetos que, al ser fabricados sin intencionalidad estética alguna, no se pueden considerar obras de arte (Ídem).

Asimismo, en el ámbito artístico, en relación a los pueblos colonizados, el pensamiento occidental acuña también las categorías de <<salvaje>>, <<bárbaro>> y <<primitivo>>, que se unen al dominio político, material e ideal ejercido por los colonizadores (Ídem). Además, “de cara a los objetos con cualidades estéticas producidos en unas sociedades primitivas que a menudo carecían en sus lenguas vernáculas de las categorías de arte, obra de arte y artista, el peso conjugado de la categoría de primitivo, del eurocentrismo de las categorías de arte y obra de arte, del eurocentrismo y androcentrismo de las categorías de artista y de gran artista, y de la distinción occidental entre arte y artesanía, y entre artistas y artesanos, condujo a los antropólogos a fijarse en los objetos producidos por los varones y a interpretarlos en función del rol que jugaban con ocasión de ritos y ceremonias. Para el saber antropológico, y salvo honrosas excepciones, en las sociedades primitivas las mujeres eran artesanas que producían objetos destinados a un uso doméstico y los varones eran artesanos, o artesanos de lujo, que producían objetos que no habían sido concebidos con el único fin de ser contemplados puesto que estaban destinados a un uso ritual o suntuario” (Ídem).

Por otro lado, a través del dualismo y el evolucionismo, y de la esencialización de las diferencias entre los pueblos como diferencias jerárquicas de capacidad humana, los europeos imaginan ser los creadores exclusivos y protagonistas de la modernidad, construyendo así una *Historia Universal* en la que todos los aportes significativos de las artes, las ciencias, la tecnología, la moral y los regímenes políticos son productos internos de la sociedad europea, resultados superiores a ser llevados al resto de los pueblos del mundo, que se consideran inferiores (Lander, 2006, p. 215).

También existen artistas y especialistas cómplices con la colonización del arte: “En el campo del arte, no es raro ver procesos de consagración de algunos pocos artistas de la semiperiferia que se constituyen en modelos o paradigmas estéticos, de éxito artístico, que son imitados sobre todo por los jóvenes artistas en formación de las periferias. Este proceso no se da sólo con los artistas sino también con teóricos, curadores o gestores culturales quienes, además de servir como *vitrinas simbólicas*, realizan la tarea de colonización simbólica desde la semiperiferia a la periferia, haciendo más fácil y menos visible la prolongación de la colonialidad del poder en el campo del arte” (Gómez, 2010). Senghor, se encuentra entre ellos,

ya que, a pesar de querer luchar contra el colonialismo con su Negritud, posee y promueve una visión sobre el arte africano, de tipo primitivista, que no deja de ser una visión colonial

Por otro lado, “existe una dimensión ontológica de la estética, que es fundamental para la comprensión del operar colonial, para la constitución del colonizador como el *humanitas*, haciendo un tránsito de la teología a la *egología* moderna, y constituyendo, a su vez, el *anthropos* como un ser colonizado y periférico. Este último no piensa, ni siente, ni actúa, ni se relaciona como el primero, sino que tiene que constituir el saber, el arte, la cultura, el lenguaje y los modos de relación y producción del primero como sus objetos de deseo, como su *telos* imposible de alcanzar desde su ubicación periférica” (Ídem).

Frente a todo lo mencionado anteriormente se produce un proyecto de <<decolonización>>, que para Pedro Pablo Gómez, experto en Bellas Artes colombiano, “no es sólo un desprendimiento de un Estado, sino de todos los ámbitos de la existencia que son permeados por las jerarquías etno/raciales, patriarcales y euro-usa-céntricas del sistema de poder global. Siendo así, la decolonización es una tarea, un proyecto y una apuesta por la construcción de una utopía de carácter antisistémico o, en términos de Dussel, una apuesta y una decisión por la transmodernidad, en la que la transmodernidad y la interculturalidad están relacionadas” (Ídem).

Esto se ve en el arte, donde muchas veces los artistas contemporáneos ofrecen, como explica Dolores Alcaide Ramírez, una mirada crítica y reveladora de los procesos coloniales que los documentos históricos parecen ocultar, produciéndose, de este modo, un diálogo entre obras clásicas y documentos creados sin ninguna intención artística y las reinterpretaciones de artistas contemporáneos, que generan un juego de significados que enriquece la experiencia del espectador (Ramírez, 2015).

Por último, en relación a la cuestión, Ana María Lozano, gestora cultural y profesora de Artes Visuales colombiana, considera que, “Desde la segunda mitad del siglo XX y hasta hoy, hemos visto a diversos saberes impugnar sus formulaciones, sus metodologías y supuestos, evitando los rezagos de un pensamiento colonial, falologocéntrico y etnocéntrico. La diferencia ha venido siendo un argumento de confrontación a la homogenización y la administración total de la vida y la cultura. Muchas propuestas artísticas se han planteado desde entonces como ejercicio activista o contestatario en defensa de la pluralidad étnica, cultural, afectiva, y de otros tipos” (Lozano, 2013). En esta línea, podemos ver que Iba N’Diaye se opone a la visión colonial del arte africano, esa visión primitivista que considera toda obra de arte africana como algo primitivo y salvaje y, a esa homogeneización del pensamiento cultural y artístico

senegalés que es la Negritud de Senghor, defendiendo, a su vez, la pluralidad étnica y cultural en su obra a través de su visión universal del arte y de la absorción de elementos artísticos de otras culturas como la <<afroamericana>> o la europea.

2.2.2. La economía de los Estados poscoloniales

René Dumont, sociólogo, en su libro *África negra ha empezado mal*, publicado en 1962, es una de las primeras voces críticas que <<turba>> los <<parabienes>> generales a la <<constelación>> de nuevos países africanos (Iniesta, 2007, pp. 222): “Excesiva burocratización, planes de desarrollo alejados de las conveniencias inmediatas de los agricultores, recurso demasiado fácil a los créditos externos, importación de maquinaria y técnicas poco adecuadas a las condiciones africanas;”.

Ya en 1982 René Dumont publica *África estrangulada*, donde sus inquietudes se transforman en <<gravosas>> realidades (Ibíd., p. 221): “Mientras muchos autores, como Wallerstein o Gunder Frank, fueron benévolos con las primeras direcciones políticas africanas, poniendo el acento en el control comercial y de precios ejercido por el centro del sistema capitalista, Dumont y Samir Amín tuvieron la virtud de señalar las responsabilidades africanas en un despegue social que cada vez parecía alejarse más. Tipificando a la nueva élite africana, Amín acuñó el concepto de burguesía burocrática, parasitaria, voraz y apalancada en los resortes del Estado neocolonial”.

El politólogo francés Jean-François Bayart, considera en relación a la economía en los Estados poscoloniales que, tanto en África como en otros lugares, el Estado es el principal ámbito en el que se generan las desigualdades (Bayart, p. 109). Según él, “El <<desarrollo>> que se jacta de fomentar, y en cuyo nombre pretende eliminar la competencia política y la reivindicación social, no puede ser neutro al respecto”.

Jean François Bayart cree que la <<sujeción al trabajo>> supervisado por el Estado, que se confunde con el <<desarrollo>>, supone instaurar un sistema de desigualdad y servidumbre y, en este sentido, la colonización, la independencia y la integración nacional son momentos de ese proceso de estratificación social.

Bayart considera que si se tienen en cuenta todas las experiencias políticas, se puede decir que en el continente africano el Estado ha captado para sí y para sus representantes el excedente y la renta de exportación agrícola, sobre todo a través de las agencias de comercialización, la

supervaloración de las monedas nacionales y el reparto de los gastos públicos. Para el politólogo francés, la amplitud de este proceso, sus modalidades institucionales y los grupos sociales que se han aprovechado de él han podido variar de unos países a otros, aunque muy pocos se apartan de esa regla general y, esos pocos casos divergentes –por ejemplo, Zimbabwe, sobre todo y, de forma accesoria, Burkina Faso, Níger y Mali-, son más ambiguos que convincentes (Ibíd., p. 112-114).

Conviene destacar que para Jean François Bayart el caso de Senegal, el país en el que se centra nuestra investigación, es un ejemplo clarificador, ya que Léopold Sédar Senghor basa su ascenso político en el voto rural, después de la Segunda Guerra Mundial (Ibíd, p. 114): “De 1960 a 1967 el precio de compra del cacahuate al productor se mantuvo casi constante en francos corrientes, lo que significa una baja de su poder de compra de cerca del 20%, que durante algún tiempo estuvo compensada por un aumento de las cantidades producidas. En 1967 la supresión de los precios de apoyo franceses a las exportaciones senegalesas de cacahuate repercutió en los campesinos, y el precio de compra neto al productor pasó de 21,5 F CFA/kg a 18 F CFA7kg. En relación con la media de los años 1960-1966, el descenso de la <<renta agrícola monetaria real media per cápita>> fue del orden del 25 al 65% en el período 1968-1974, según el volumen de las cosechas”.

En cuanto al nacionalismo en relación con la economía, Jean François Bayart afirma que a la reivindicación de la dignidad se le une la de la riqueza (Ibíd., p. 124). Es decir, según Bayart, los movimientos anticoloniales camuflan operaciones de enriquecimiento personal que explican porque se produce el pillaje posterior de las administraciones.

Jean François Bayart también habla de la correspondencia entre ocupar cargos en el aparato del Estado y amasar fortunas y, en este sentido, opina que esta coincide, a grandes rasgos, con la jerarquía política (Ibíd., p. 151). Para él, en concreto, el ejercicio de la autoridad suprema se suele acompañar de una acumulación proporcional.

A pesar de todo, Bayart cree que las posiciones de poder nunca absorben del todo los canales de acumulación, al igual que ocurre en la URSS, Europa del este o China popular y, por ello, la apropiación estatal de muchos medios de producción e intercambio no deben sorprendernos más de lo razonable (Ibíd., p. 155). Al mismo tiempo, afirma que los equipos que proclaman socialismo consistente de inspiración <<africana>> o <<científica>> intentan evitar la aparición de un sector privado autóctono e, incluso de erradicar las <<tramas>> comerciales que ya existen (Ibíd., p. 125).

En primer lugar, según Bayart la integración en la economía-mundo occidental no precisa, en sí misma, ningún alineamiento ideológico o cultural; en segundo término, existen formaciones sociales africanas que se mantienen en la periferia del bloque histórico poscolonial y; por último, a lo largo de la ocupación colonial algunas regiones enteras permanecieron fuera del campo de atracción capitalista y, no han salido de su espléndido aislamiento a no ser que sea para realizar trueques con los modernos <<abalorios>> (por ejemplo, armas de fuego, cadenas *hi-fi* y Mercedes) en los mercados de la <<tierra de nadie>> que recorre lugares como el sur de Sudán, el este del Zaire y de la República Centroafricana y, el norte de Uganda (Ídem).

A su vez, según el politólogo francés, las viejas ataduras del pacto colonial se aflojan con la llegada o, regreso, al sur del Sáhara de actores magrebíes, norteamericanos y asiáticos. La <<descompartimentación>> económica del continente, cree Bayart, se acompaña de una creciente integración política y cultural (Ibíd., pp. 301-302). En este sentido, Bayart afirma que, “A pesar de los comentarios jocosos que inspiran los pobres resultados de las organizaciones multinacionales africanas, la dimensión institucional de la integración continental es notable y decisiva. Porque el valor de las uniones económicas y aduaneras, los bancos centrales de la zona franco, la compañía Air Afrique, las deliberaciones de los países de la <<línea de frente>> no consiste tanto en su eficacia decisoria real, cuanto en el hecho de que son sistemas de sociabilidad, generadores de un verdadero campo político” (Ibíd., p. 302).

Jean François Bayart destaca que como espacio pluricontinental de la desigualdad, dotado de relativa unidad gracias a un repertorio congruente de prácticas políticas y económicas y, gracias al uso de una pequeña gama de idiomas culturales, el bloque histórico poscolonial no resulta ser una configuración totalmente inédita en el continente africano sino, que, tiene algunas réplicas en el sistema comunista internacional o en la Organización de Estados Americanos e, incluso en el mundo árabe-musulmán (Ibíd., p. 304).

El politólogo Richard Sandbrook se pregunta si el problema planteado por el Estado africano es demasiado gobierno y, ante esto, opina que contrariamente a lo que muchos deban pensar el sector público no es usualmente extenso en el <<subcontinente>> (Sandbrook, 1986). En este sentido, el politólogo opina que el gasto público como proporción del producto interior bruto en el los países del <<África subsahariana>> no es muy diferente de la proporción de los países con ingresos bajos o medios y, que, esto es cierto incluso cuando se controla el nivel de desarrollo económico.

Asimismo, Richard Sandbrook afirma que muchos Estados africanos carecen de la capacidad de establecer las condiciones esenciales para la acumulación del capital y, además, actúan de

forma irracional. Y este empuje de no-desarrollo o de anti-desarrollo se manifiesta para Sandbrook en la mala gestión, la ineficacia y la persuasiva corrupción del sector público así como la inestabilidad política y la falta de habilidad para prevenir la evasión generalizada de las leyes y las regulaciones.

2.2.3. La administración del Estado independiente africano

Jean-François Bayart, politólogo, en 1989, en su obra *El estado en África. La política del vientre*, introduce la consideración que el Estado independiente africano es algo más que un subproducto de la administración colonial (Iniasta, 2007, p. 223).

Otro elemento importante para el poder, según Bayart, son los recursos culturales, cuestión que debemos abordar, al estar ligada con nuestra tesis, que, son decisivos ahora que el dominio del saber occidental condiciona el del Estado y la economía (Bayart, 1999, p. 126): “En los comienzos de la colonización la enseñanza contribuyó poderosamente a moderar las clases sociales, y fue parte integrante del solapamiento. Tanto es así que se convirtió en una de las principales bazas de las estrategias individuales, sociales o étnicas”.

Jean François Bayart también habla de la división de castas. En este sentido, considera que las líneas de concatenación de la fase precolonial en los períodos colonial y poscolonial se superponen, pues a unos encadenamientos anteriores y, esto, tiene un resultado muy complicado (Ibíd., p. 180). Así, el politólogo francés opina que la repercusión contemporánea de las visiones del pasado todavía es patente, al menos, en la vida diaria de las personas, quizá por eso exista esa confrontación de la que hablaremos posteriormente en nuestra investigación entre aquellos como Senghor y Papa Ibra Tall que son partidarios de un arte africano que mire más hacia el pasado, hacia aquello conocido como primitivismo, que también explicaremos a posteriori, y sus valores y, aquellos como Iba N’Diaye partidarios de un arte que mire más hacia el futuro y refleje más dicha visión junto a las esperanzas de un África mejor en sus obras.

A pesar de todo, Bayart considera que no todas estas <<supervivencias ideológicas>> se dan en todos los lugares y pueden estar muy atenuadas. Aun así, considera que se debe reconocer que las divisiones del pasado mantienen una validez contemporánea muy sistemática. Según él, se pueden reproducir en las relaciones capitalistas o <<paracapitalistas>> de producción, tal

y como muestra la continuidad de la explotación económica de las mujeres o la pervivencia de categorías sociales antiguas dentro de la organización del trabajo obrero.

En cuanto a las personas que pueden acceder al poder tras la independencia, Jean François Bayart explica que el núcleo duro de los movimientos nacionalistas se reduce en todos los lugares a un puñado de cuadros y los años coloniales solo son los de la <<oportunidad>> para un número muy pequeño de individuos y familias (Ibíd., p. 246). Además, Bayart añade que, las personas que están preparadas para tomar las riendas del poder en un Estado de factura occidental después de la independencia aún son menos. De hecho, Bayart cree que los miembros de la esfera del poder y la riqueza se conocen personalmente, a veces incluso desde hace muchos años, ya que han crecido en el mismo pueblo o barrio, han compartido dormitorio en el internado o la academia militar, o han pasado muchas noches filosofando en una ciudad universitaria británica o francesa.

En cuanto a la sociedad política en relación a la asimilación recíproca, el politólogo francés afirma que cinco prácticas políticas contribuyen de manera especial a la unificación de las elites y a la formación de una clase dominante: la ideología, la jefatura, la burocracia, las elecciones y el partido (Ibíd., pp. 253-254).

Bayart considera que la formulación de ideologías políticas estructuradas otorga al grupo dirigente una lengua franca que le permite <<subsumir>> su heterogeneidad dentro del mismo género: “Entonces hace de <<gramática de producción>> de la clase dominante. Lejos de ser aberrante, su aspecto a menudo extremista, ajeno a las realidades sociales autóctonas más elementales, facilita la integración de una elite variopinta, enfrascada en sus peculiaridades. La lengua del poder, en este sentido, es más eficaz precisamente por ser más falsa. Da igual que sea indigesta –a fin de cuentas eso se puede arreglar con un poco de sentido del humor-, siempre que resulte cómoda y tenga respuesta para todo” (Ibíd., p. 264-265).

Además, el politólogo francés, piensa que la lengua del poder no es solamente ideológica (Ibíd., p. 266): “Es de orden propiamente lingüístico. El África independiente, también en este caso, ha optado por calzarse las botas del ocupante europeo, y el estancamiento del debate sobre las <<lenguas nacionales>> demuestra que probablemente no había otra, en el momento del cambio de escala colonial. B. Anderson ha destacado hasta qué punto era el lenguaje un instrumento de inclusión, indispensable para la creación de una <<comunidad imaginada>>. Lo mismo se puede decir del proyecto de la clase dominante al sur del Sahara. Esta última se forja en el lenguaje del estado, que supera los particularismos del pasado. Pocos regímenes, por antiimperialistas que sean, han renunciado a la lengua administrativa legada

por el colonizador (Ibíd, pp. 266-267) .Por último, en este sentido, Bayart opina que debemos relacionar al Estado africano con una estructura social aún por construir en varias dimensiones, de acuerdo a los complejos procedimientos del solapamiento y la <<concatenación>> (Ibíd., p. 271): “La heterogeneidad de las posiciones de partida es fundamental. Con elementos de los antiguos sistemas de desigualdad y dominación, del poder estatal y de la economía-mundo occidental, estas posiciones se combinan o neutralizan en cada individuo. La trama de estas relaciones varía según las situaciones históricas. Pero, sobre todo, no todas las posiciones tienen el mismo valor. La trayectoria particular de los estados exagera la importancia de algunas de ellas. De aldea en aldea, de región en región, los conflictos entre estas posiciones dan lugar a un nuevo sistema de desigualdad. El campo político es, de alguna manera, su matriz, ya que crea las relaciones de fuerza entre ellas. Probable planteamiento de este proceso: la transformación en clase social homogénea de los segmentos dominantes sigue estando subordinada a esa heterogeneidad radical, aunque sólo sea porque los fundamentos sociales del estado contemporáneo están diferenciados geográficamente”.

Jean François Bayart adapta el término de <<revolución pasiva>> de Antonio Gramsci a la realidad africana, explicando que este, entendido y trasladado a África, sintetiza bien el incremento de poder de los <<instruidos>>, su acaparamiento de los recursos que posee el Estado y su negativa a ampliar y radicalizar la movilización popular anticolonial y, más aún, denota su <<conchabanza>> con los representantes del antiguo orden y la reproducción ampliada de este último, siendo todo un fenómeno importante (Ibíd., p. 280). Según Bayart, “En Gramsci el concepto de <<revolución pasiva>> analiza, en concreto, los cambios con que la burguesía como tal ejerce su supremacía sobre las fuerzas del Antiguo Régimen, o con que una fracción de la burguesía se rodea del resto de su clase. Se aplica, en particular, a la fusión de la burguesía y la aristocracia mediante asimilación recíproca, una fusión que caracterizó no sólo a la Italia salida del Risorgimento, sino también a la mayoría de los países de Europa occidental durante el siglo XIX. Equivale, sobre todo, a lo que el filósofo italiano llama *trasformismo*, es decir, la absorción por una clase dominante de los <<intelectuales>> capaces de dirigir política e ideológicamente a las clases subordinadas” (Ibíd., p. 281).

Sin embargo, considera Jean François Bayart, no se deben relegar a un segundo plano otros dos aspectos del <<transformismo>> que corresponden también al pensamiento profundo de Gramsci, el del reclutamiento e incorporación de elites representativas de las regiones deprimidas y excluidas del Estado y, el de la asimilación de la dirección de las organizaciones populares.

En cuanto a países como Gabón, Costa de Marfil y Senegal, Jean François Bayart considera que su adhesión a la cultura francófona, tan característica de sus elites, más allá de la influencia de la personalidad emblemática de Léopold Sédar Senghor o Houphouët Boigny, concuerda con la definición de Gramsci sobre la hegemonía, en el sentido de que generalmente es libremente consentida e, incluso reivindicada enérgicamente (Ibíd., p. 300). Aunque, para Bayart, un recurso tan tranquilo a la extraversion cultural no es privativo del <<coto cerrado>> francófono, sino que se da también en excolonias británicas como Kenia o Malawi. A pesar de todo, Bayart opina que la identificación con Occidente es aún más fuerte en la mayoría de las antiguas colonias francesas, por mucho que hayan avanzado el wolof en Senegal, la criollización del francés en Costa de Marfil, la vitalidad de los cultos autóctonos en Gabón o, por mucho que haya retrocedido por lo general la escolarización (Ibíd., pp. 300-301).

Para Jean François Bayart el estallido de antagonismos muy personalizados en las instituciones del estado colonial aparece, cada vez más, como una de sus modalidades principales (Ibíd., p. 319). Según él, “De confesión <<capitalista>> o <<socialista>>, dominadas por el partido o por el ejército, pluralistas o monolíticas, todas estas fórmulas constitucionales –cuyos atributos son, por lo demás, inciertos y variables- tienen un denominador común: sus actores se organizan en facciones para conquistar o conservar el poder en todos los niveles de la pirámide social, y esta pugna es la sal de la vida política”. En este sentido, debemos destacar que Bayart explica lo siguiente: “Para estigmatizar este hecho, al que sabía sacar provecho con enorme habilidad, Senghor hablaba de la <<política politiquera>>, o también de <<senegalidad>>. Neologismo elocuente. En Senegal, las luchas de facciones, conocidas como luchas de clanes, han parasitado las instituciones. El debate político, a escala nacional, siempre ha enfrentado a dos personalidades, con arreglo a la configuración bipolar característica de las facciones” (Ibíd., pp. 319-320).

Siguiendo con Senegal, Jean François Bayart afirma que allí, “La expresión común de <<hacer política>> no es más que la traducción del wolof *ngurgi* o del pular *laamunga*, que significan ser partidario de un cabecilla, de una facción, y militar a su favor” (Ibíd., p. 321). En Senegal, según Bayart, <<lo político>> o <<la política>> no se sitúan en el espacio de dos dimensiones de la representación sino, que, por un lado, todas las instituciones de la sociedad (cofradías islámicas, sindicatos...) responden al mismo esquema de acción y, los impulsores del desarrollo se empiezan a enterar de la fuerza integradora de estas tramas de facción y, se avienen a llegar a acuerdos con ellas en lugar de intentar esquivarlas o enfrentarse a ellas y; por otro lado, las luchas de <<clanes>> se refieren a las contradicciones del orden segmentario de la familia y, especialmente a la competencia entre hermanos consanguíneos y; en relación a

dichas contradicciones la diferenciación del campo político y religioso puede parecer discutible. De todos modos, para Bayart que, considera el caso de Senegal como ejemplo <<de libro>>, no es un caso aislado, sino que se da lo mismo en lugares como Kenia, Zambia, Sierra Leona, Ghana y Somalia (Ibíd., pp. 321-322).

El estado poscolonial, según Jean François Bayart, vive más bien como un rizoma que como un conjunto radicular (Ibíd., pp. 330): “Puede tener historicidad propia, no crece en una sola dimensión, a partir de un tronco genético, como un roble majestuoso que hundiera sus raíces en el humus fundamental de la Historia. Es una multiplicidad proteiforme de entramados, cuyos tallos subterráneos comunican entre sí las partes desperdigadas de la sociedad”.

Jean François Bayart considera que las raíces autóctonas del Estado poscolonial en África son social, geográficamente y culturalmente heterogéneas (Ibíd., p. 391): “La manifestación más espectacular de esta característica es la suma complejidad de las identificaciones políticas que prevalecen al sur del Sahara, de unos contextos a otros. En un sistema determinado de poder coexisten varios espacios-tiempos cuya disposición es problemática, y siempre precaria. Por eso el estado en África no es un estado <<íntegro>>, sino un estado <<de polarización variable>>,...”.

Los políticos africanos, según Bayart, han aspirado a un Estado total, <<civilizado>>, pero hasta ahora han fracasado y, el paso de un <<Estado difuso>> a un <<Estado íntegro>>, se ha malogrado, a pesar de los avances en las técnicas de control social (Ibíd., p. 392). Desde este punto de vista, para Bayart, “el Estado poscolonial se parece a sus antecesores coloniales y precoloniales, ya que cumple la regla de la inconclusión y, a su vez, funciona como un rizoma de tramas personales y logra la centralización política a través de los vínculos de parentesco, alianza y amistad, como los reinos antiguos que poseían los principales tributos estatales dentro de una matriz de linaje...”.

También existen otras investigaciones desde el punto de vista del análisis político. Por ejemplo, Mariano Aguirre Ernst, periodista y analista de política exterior y, David Sogge, investigador y escritor independiente especializado en políticas de asistencia que ha desarrollado gran parte de su vida profesional y de su investigación en África, hablan en su artículo *Crisis del Estado y dominios civiles en África* (Aguirre & Sogge, 2006) sobre la construcción del Estado independiente.

Mariano Aguirre y David Sogge consideran que en el momento de marcharse los imperios coloniales de África se pacta o impone que en el continente regirá un modelo de Estado democrático liberal y parlamentario. Sin embargo, según ellos, los sectores sociales que se

rebelan a partir de la década de 1950 quieren conquistar el poder institucional, contar soberanía y autodeterminación y, situar a los nuevos Estados en el marco internacional: “Para esos fines consideraron que debían transformar las entidades multiétnicas, multiculturales, multireligiosas y, en algunos casos, multirraciales en unidades cohesionadas. El Estado poscolonial fue, por lo tanto, una estructura que integró gentes de diferentes lenguas, religiones, tradiciones y nociones de propiedad”.

En este sentido, Aguirre y Sogge creen que las <<comunidades imaginadas>>, retomando el concepto acuñado por Anderson, base de la Nación, son forzadas a imaginar y aceptar el nuevo Estado <<postcolonial>>. Y, en este caso, consideran que, en el sentido de querer tener un Estado para albergar a una comunidad que se considera una Nación, el nacionalismo, es la ideología que guía estos procesos. Además, destacan que el Estado poscolonial también actúa por coerción y violencia en sustitución a un pacto social entre Estados y ciudadanos y que, ese intercambio y tensión democrática entre ciudadanos y gobiernos no se llega a realizar.

Mariano Aguirre y David Sogge también creen que “El Estado postcolonial se formó sin un desarrollo previo de la sociedad civil y sus redes. Pero, a la vez, la inmensa multiplicidad de redes culturales, económicas, y políticas existentes condicionaron y debilitaron el nacimiento del Estado liberal weberiano hasta el punto que algunos investigadores consideran que “las instituciones del Estado están imbuidas dentro de la sociedad. El Estado no lidera a la sociedad en África, y el Estado no controla a la sociedad. Valores sociales permean las instituciones estatales en formas que son contra productivas para el desarrollo nacional””.

Al territorio que heredan los africanos de los trazados coloniales, consideran Aguirre y Sogge, se le suma unas fuerzas armadas, una constitución y una ideología nacionalista secular que está por encima de las identidades religiosas tradicionales. Aunque, según estos, al forzar el concepto de Nación para construir un Estado, las élites acaban, en muchos casos, reprimiendo a los grupos que se resisten o que no ven beneficios en esos enormes cambios.

Mariano Aguirre y David Sogge consideran que el Estado <<postcolonial>> africano posee una separación formal de poderes, aunque en realidad predomina el Poder Ejecutivo –y el personalismo- sobre el Judicial y Legislativo. En este sentido, explican que se crea una centralización del poder, heredada de la élite anticolonial y de los líderes y, dicho proceso, se justifica por la necesidad de alcanzar la unidad nacional y con la justificación relativista que no es necesario que el modelo africano de Estado siga el modelo europeo. Esta centralización, según Aguirre y Sogge, conduce al poder personal y clientelista, de carácter arbitrario, por encima de la ley y, al mismo tiempo, la existencia previa de redes familiares y tribales facilita el

clientelismo y un tipo de Estado y poder que posee una multiplicidad de entramados y en el que la lucha facciones es parte de la propia estructura situada en el <<corazón>> del Estado.

En este sentido, Aguirre y Sogge creen que la falta de desarrollo entre los poderes del Estado y de conexión entre Estado y sociedad civil, además de la subordinación de los poderes locales, impiden que se puedan crear mecanismos para la resolución de conflictos. Ante esto, según Aguirre y Sogge, el golpe de Estado y las conspiraciones políticas se transforman en las formas más comunes de reemplazo político, teniendo en ellas un gran protagonismo las fuerzas armadas. En definitiva, para Mariano Aguirre y David Sogge, el continente africano pasa a tener un modelo de Estado mixto entre el institucional racional-legal y el personal-clientelista.

Richard Sandbrook, en torno a esta cuestión, cree que para la mayoría de los países africanos la independencia precipita la descomposición del frente anticolonial y su consiguiente crisis de legitimidad (Sandbrook, 1986): “Politicians, bureaucrats, and people in general grew preoccupied with private and sectional advantage. To what principle could leaders now appeal for solidarity and sacrifice? Patriotism was unlikely to elicit this in countries where the recency of territorial units and the saliency of ethnic rivalries weakened a sense of national identity. Ideologies that elsewhere facilitate consent - liberalism and socialism - have few roots to sustain them in Africa. The traditional legitimacy of precolonial polities was largely irrelevant in the culturally heterogeneous modern state”. Esto tiene como resultado para Sandbrook la aparición de una regla personal que se basa principalmente en la lealtad personal, los vínculos patrón-cliente y la coerción.

Así pues, considera Richard Sandbrook, los regímenes que exigen el cumplimiento voluntario basado en el respeto de los procesos constitucionales son pocos: “Insecurity motivates the incumbents to eliminate the opposition. But, on the eve of victory, the new elite finds itself naked, without a moral basis for rule. Some regimes still try to claim the legitimacy that stems from adherence to legal norms. Some of these govern single-party states in which intraparty elections do offer limited participation. But the strongman is always tempted to intervene surreptitiously to eliminate real or imagined opponents, thus vitiating his democratic pretensions.”.

Por otro lado, Richard Sandbrook cree que con la independencia, las normas burocráticas débilmente institucionalizadas ceden rápidamente a menudo ante las presiones políticas: “Having succeeded in driving away the colonial masters. the victors fell back to distribute their booty. A major aspect of the spoils was employment in the bureaucracy, as patrons maneuvered, ethnic and/or factional affiliation tended to replace technical competence in

hiring and promotion, and nepotism and corruption to replace impartiality in the exercise of authority. Although many competent civil servants resist these trends, theirs is a difficult struggle. They can rarely appeal to constitutional restraints upon the rulers' powers, for these are neither recognized nor enforced. Nor is there a local business class with sufficient power and economic independence to force coherence and discipline upon the state apparatus." The incipient bourgeoisie is instead heavily dependent upon government for lucrative opportunities, as we shall soon see. Consequently, the administrative system adapts to the exigencies of neopatrimonial rule at the cost of its bureaucratic characteristics".

Sin embargo, Richard Sandbrook considera que existen variaciones en el grado de capacidad del Estado entre los distintos Estados africanos y, en este sentido, cree que algunos consiguen tener cierto éxito a la hora de crear las condiciones necesarias para la acumulación de capital, mientras que otros fracasan abismalmente.

2.3. La cultura y el arte en relación con las independencias y la construcción del Estado-Nación africano visto desde las diferentes ciencias sociales y humanas

Antes de desarrollar nuestra tesis también es necesario hablar de cómo se ha visto la construcción del Estado-Nación en general y, en especial, la del africano, en relación con la cultura y el arte desde las diferentes ciencias sociales y humanas, para así poder situar mejor nuestra investigación con el contexto espacial y temporal que le corresponde y, a su vez, poderla entender de forma más clara.

2.3.1. El Estado y la formulación de la cultura nacional

Existen trabajos en el terreno de la antropología respecto al Estado y la formulación de la cultura nacional. Entre ellos, podemos destacar el artículo *Introduction. Authenticity Aujourd'hui* (Fillitz & Saries, 2013) de Thomas Fillitz y A. Jamie Saries, donde explican que las políticas de autenticidad constituyen una estrategia moderna más de autenticación: "This involves nation-states, meta-states formations and socialities. Nation-states are powerful

systems producing normative systems of authentic forms of life, national ideologies and of authentic material culture”.

A pesar de todo, Fillitz y Saries no ven el Estado-Nación moderno como un <<monolito>> que cubre todos los aspectos de la vida social y cultural de una sociedad determinada. En este sentido señalan la importancia del Estado en la formulación de la cultura nacional, pero consideran que en dicho ámbito los partidos políticos, las asociaciones culturales, los grupos minoritarios reconocidos legalmente y otras partes interesadas resultan estar también activos al respecto.

Por otro lado, la literatura nos habla de la cultura en relación a la nación el intelectual indio Homi K. Bhabha, experto en Literatura inglesa y en Historia de las ideas, que afirma que, “La "emergencia" de la nación como un sistema de significación cultural, como la representación de la vida social antes que de la disciplina de la polis social, enfatiza esta inestabilidad del conocimiento. Por ejemplo, los relatos más interesantes de la idea nacional, ya sea que vengan de la derecha Tory, del campo liberal o de la nueva izquierda parecen confluir a la tensión ambivalente que define la "sociedad" de la nación” (Bhabha, 2000, p. 212).

En cuanto a las políticas culturales, el antropólogo argentino Néstor García Canclini se refiere a la cultura como “el conjunto de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social” (García, 1983). En este sentido, con nuestra investigación vemos que Léopold Sédar Senghor con su política cultural no deja de desear transformar el sistema social en Senegal para adaptarlo a su idea de Negritud.

Néstor García también habla en relación con las políticas culturales de la <<concepción estatista>> de la nación: “Hay otra concepción sustancialista de lo nacional. Para ella la identidad no está contenida en la raza, ni en un paquete de virtudes geográficas, ni en el pasado o la tradición. Se aloja en el Estado. Como consecuencia de procesos de independencia o revolución, el Estado aparece como el lugar en que se condensaron los valores nacionales, el orden que reúne las partes de la sociedad y regula sus conflictos. Una organización más o menos corporativa y populista concilia los intereses enfrentados y distribuye entre los sectores más diversos la confianza de que participan en una totalidad protectora que los abarca. Esta “participación” puede estar sostenida mágicamente por la figura mitologizada de un líder (Vargas en Brasil, Perón en la Argentina) o por una estructura partidario—estatal jerárquicamente cohesionada (el sistema mexicano)”. En el caso de Senegal, Senghor pretende

ser esa figura <<mitologizada>> del líder y condensar los valores nacionales alojados en el Estado a través de la Negritud.

Para Nestor García también se recurre muchas veces al origen étnico o al orgullo histórico para reforzar la afirmación nacional, prolongando esta corriente en la parte anterior, aunque considera que el ejercicio y el control de la identidad nacional no se derivan prioritariamente del pasado sino de la cohesión presente tal y como la representa el Estado: “La política cultural de esta tendencia identificar la continuidad de lo nacional con la preservación del Estado. Promueve, entonces, las actividades capaces de cohesionar al pueblo y algunos sectores de la “burguesía nacional” contra la oligarquía, caracterizada como antinación”. Este sería más el caso de otros gobiernos africanos que el de Senghor.

Por otro lado, Nestor García Canclini considera que “los Estados, en los mejores casos, se preocupan por rescatar la cultura del pueblo para consagrarla en museos y libros lujosos; los medios masivos se dedican a difundir entre las clases populares la cultura de élites o a manipular los intereses y gustos del pueblo para adecuarlos a sus propósitos lucrativos”. Esto se ve en la política cultural de Léopold Sédar Senghor, donde se promueve y se difunde esa cultura de las élites que, en este caso, sería la de la Negritud, y se consagra en los museos la cultura popular que pueda tener relación con esta, sobre todo la tradicional, en detrimento de aquella más alejada de esa idea de Negritud, que suele ser la contemporánea.

El antropólogo Anthony D. Smith habla sobre diferentes teorías en relación a la creación de la nación. En este sentido, cita la que él nombra como <<teoría gastronómica>>, que considera que la nación es una pieza de ingeniería social (Smith, 2000, pp. 186-187): “Hablando de la "nación" y de los fenómenos a ella asociados -nacionalismo, el Estado-nación, los símbolos nacionales, etc.-, Eric Hobsbawm nos dice: "Todos éstos se apoyan en ejercicios de ingeniería social que son a menudo deliberados y siempre innovadores, siquiera porque la novedad histórica implica innovación.² En otras palabras, los nacionalistas y sus seguidores han juntado los variados ingredientes de la nación -historia, símbolos, mitos, lenguas- de un modo muy semejante a aquel en que los dueños de los pubs juntan los del ploughsman's lunch. Al hacerlo, es frecuente que seleccionen elementos de orígenes diversos, especialmente si, como tan a menudo sucede en las sociedades modernas, las fronteras del Estado incluyen varias comunidades étnicas. Así, la nación moderna es un artefacto compuesto ensamblado con una rica variedad de fuentes culturales”.

En relación con esto Anthony D. Smith añade un elemento en la reciente reconsideración <<radical>> de los conceptos de nación y de nacionalismo, que es la insistencia en la condición

imaginaria de la comunidad nacional y en la naturaleza ficticia de los mitos unificadores (Ibíd., p. 187). Para Smith, “Hay aquí un propósito polémico, satírico: desenmascarar la nación y revelar los juegos de poder del nacionalismo. Los instrumentos específicamente nacionalistas de manipulación de los que se vale la élite son simbólicos: implican la creación de una ideología-cultura de comunidad, a través de una serie de símbolos y mitos emotivos, transmitidos en forma impresa y por los medios de comunicación. Pero de hecho es en última instancia una comunidad engañosa, una comunidad que hace ostentación de sí misma como cura colectiva de la enfermedad moderna de la alienación entre Estado y sociedad y que opera mediante ficciones históricas y tropos literarios...”.

En cuanto a los Estados africanos y asiáticos de creación reciente, Anthony D. Smith considera que la nación no puede ser más que una comunidad imaginaria y, muy reciente, que es objeto de una ingeniería deliberada en sociedades que son muchas veces multiétnicas (Ibíd., p. 189). Es decir, para Smith “Son "naciones de diseño" territoriales, un mélange de grupos étnicos arrojados juntos en una caldera, por así decirlo, por las potencias coloniales -y se contraponen de este modo a las "naciones viejas, existentes sin solución de continuidad", de Europa occidental. Con este fin se están fabricando historias nacionales, símbolos, mitologías y rituales para implantar una unidad y fraternidad espurias en sus heterogéneas y divididas poblaciones”. En pocas palabras, no dejan de ser artefactos culturales insólitos de cosecha muy reciente según Smith.

Para Anthony D. Smith “Su presunta necesidad de raíces en la historia es el producto de su carencia de tales raíces. Por esta razón, líderes carismáticos, como Nkrumah, Nasser, Nehru y Sukarno, intentaron crear en los años sesenta "religiones políticas" tras la independencia, con el fin de movilizar a sus poblaciones, recientemente divididas, e instalarles un espíritu de autosacrificio para las tareas del desarrollo. Las representaciones y los símbolos de una religión política aspiraban a evocar un sentido de cultura unitaria en sociedades que carecían incluso de una apariencia de unidad y cuyas gentes tenían no sólo diferentes cocina y vestido, sino también diversas religiones, costumbres y lenguas. Está claro que se necesitaba más que un ploughmans lunch si el Estado no había de desintegrarse” (Ibíd., pp. 189-190). En el caso de Senegal vemos como Léopold Sédar Senghor trata de convertir su ideología de Negritud en esa religión que evoque ese sentido de cultura unitaria.

Anthony D. Smith explica que con el tiempo el análisis de la nación cambia, pasando a una interpretación posmodernista, que pone su énfasis en la construcción cultural (Ibíd., p. 192): “Ha habido aquí un cambio en dos direcciones: primero, de la estructura a la cultura como el

centro del análisis, y, segundo, de la determinación a la construcción y la representación”. En definitiva, según Smith, “Si se quiere entender el significado de los fenómenos nacionales, étnicos o raciales sólo se tienen que desenmascarar sus representaciones culturales, las imágenes a través de las cuales algunas gentes representan para otros los rasgos de la identidad nacional. Porque sólo en estas imágenes o constructos culturales posee la nación algún significado o alguna vida. La nación es una comunión de imaginaria, nada más y nada menos”.

Para Anthony D. Smith la nación puede tratarse de una formación social moderna, aunque se basa en cierto sentido en culturas, identidades y herencias preexistentes (Ibíd., p. 199). Esto es perceptible en el caso de Senegal, donde Léopold Sédar Senghor construye la identidad nacional usando la Negritud, que reúne esas identidades, culturas y herencias preexistentes que son los elementos tradicionales de la región. Con relación a esto, Smith añade que “El papel activo del nacionalismo, y de los nacionalistas, es triple: el redescubrimiento, la reinterpretación y la regeneración de la comunidad”.

Anthony D. Smith considera que el nacionalista descubre la existencia de límites claros para el modo como la nación que elige puede reconstruirse, son, según él, los límites de etnohistorias concretas, que atienden a criterios científicos, político-populares y simbólico culturales (Ibíd., p. 204). Esto se ve en nuestra investigación, donde percibimos que Senghor a la hora de construir la nación a través de la Negritud establece límites en su política cultural, en la que rechaza la incorporación de elementos innovadores en el arte que puedan acabar con su idea nacional de Senegal.

Frantz Fanon, psiquiatra y filósofo antillano crítico con la Negritud de Léopold Sédar Senghor habla de hombres de cultura colonizados miembros de partidos políticos que reivindican una cultura nacional (Fanon, 2000, p. 78), aunque este “intelectual colonizado que ha partido de la cultura occidental y que decide proclamar la existencia de una cultura no lo hace jamás en nombre de Angola o de Dahomey. La cultura que se afirma es la cultura africana. El negro, que jamás ha sido tan negro como desde que fue dominado por el blanco, cuando decide probar su cultura, hacer cultura, comprende que la historia le impone un terreno preciso, que la historia le indica una vía precisa y que tiene que manifestar una cultura negra” (Ibíd., p. 80). Es el caso de Léopold Sédar Senghor, que reclama para Senegal y su identidad nacional los valores tradicionales de la cultura africana.

Para Fanon los responsables de esto que él considera <<racialización>> son los europeos que no han dejado de oponer la cultura blanca a las demás <<inculturas>>: “El colonialismo no ha

creído necesario perder su tiempo en negar, una tras otra, las culturas de las diferentes naciones. La respuesta del colonizado era también, de entrada, continental”. En este sentido, Fanon afirma que, “En África, la literatura colonizada de los últimos veinte años no es una literatura nacional, sino una literatura de negros. El concepto de la "negritud", por ejemplo, era la antítesis afectiva si no lógica de ese insulto que el hombre blanco hacía a la humanidad. Esa negritud opuesta al desprecio del blanco se ha revelado en ciertos sectores como la única capaz de suprimir prohibiciones y maldiciones. Como los intelectuales de Guinea o de Kenya se vieron confrontados antes que nada con el ostracismo global, con el desprecio sincrético del dominador, su reacción fue admirarse y elogiarse. A la afirmación incondicional de la cultura europea sucedió la afirmación incondicional de la cultura africana. En general, los cantores de la negritud opusieron la vieja Europa a la joven África, la razón fatigosa a la poesía, la lógica opresiva a la naturaleza piafante; por un lado rigidez, ceremonia, protocolo, escepticismo, por el otro ingenuidad, petulancia, libertad, hasta exuberancia. Pero también irresponsabilidad” (Ibíd., p. 81). Senghor será uno de esos líderes que usará la Negritud como oposición hacia ese desprecio del <<blanco>> y afirmación incondicional de la cultura africana que señala Fanon, tal y cómo hemos podido comprobar con nuestra investigación.

Además, Fanon considera que “La negritud encontró su primer límite en los fenómenos que explican la historización de los hombres. La cultura negra, la cultura negro-africana se fraccionaba porque los hombres que se proponían encarnarla comprendían que toda cultura es primero nacional y que los problemas que mantenían alertas a Richard Wright o Langston Hughes eran fundamentalmente distintos los que podían afrontar Leopold Senghor o Jomo Kenyatta” (Ibíd., p. 83). Esto explica porque Léopold Sédar Senghor encuentra oposición hacia su idea de Negritud tanto a nivel interno por parte de gente como Iba N’Diaye como a nivel externo por parte de intelectuales como el propio Frantz Fanon.

2.3.2. La élite cultural y artística y el Estado

La británica Karin Barber trata sobre la cuestión del arte en relación con el Estado moderno africano desde la antropología. En este sentido, Barber considera que los artistas populares por lo general no forman parte de las estructuras institucionales claramente visibles a través de las cuales operan de forma habitual los artistas tradicionales y de la élite (Barber, 1987): “the long-term apprenticeship system, lineage occupational specialization, formal royal or

chiefly patronage, the arts school, the university department, or cultural center". En consecuencia, para Karin Barber, sus trabajos no son difundidos a través de los canales reconocidos oficialmente.

Asimismo, Barber explica que las novelas y las obras de la élite se colocan en los planes de estudio de las escuelas y la universidad; las pinturas de la élite se organizan en exposiciones y son mostradas en galerías construidas a propósito para ello, tanto en el país como en el extranjero y; los poetas y dramaturgos de la élite son invitados a conferencias y a festivales culturales.

En este sentido, Karina Barber considera que "In their indigenous contexts, the dissemination of traditional arts was usually regulated by equally public institutions. In the context of the modern states they are often incorporated, with modifications, in to the national educational and cultural apparatus-thus, oral texts reduced to writing become secondary-school set books, and traditional music and dance are displayed in state-organized events...".

Por otro lado, Barber cree que en algunos países, donde la política del gobierno es tomar en serio la cultura, el impacto de formas culturales no comerciales importadas o insertadas resulta suficiente para generar nuevas artes populares espontáneas.

Barber considera que "The conventions governing the elite novel, drama, and music, for instance, are upheld and made visible by numerous mechanisms. They are reinforced by publishers (who will not accept work written in ignorance of them), by reviewers, by the award of prizes, by the institution of set books in schools, and so on. The whole institution of criticism, which has proliferated to the point where it almost threatens to overwhelm its object, is an investigation, an explication, and exploration of the relations between the individual imagination and the conventions through which it works. Elite African authors usually work comfortably within the conventions. When they do not, they are sharply brought into line by the cultural establishment".

También en el terreno de la antropología la francesa Alexandra Galitzine-Loumpet habla sobre independencias y el Estado-Nación africano en relación al arte y la cultura. Esta afirma que los procesos de construcción de una <<comunidad imaginada>> se ven sujetos a ciertas particularidades que son algo común para los jóvenes Estados africanos en su proceso para lograr la independencia, -como la heterogeneidad cultural, las culturas transnacionales, las tensiones entre el aparato estatal y las etnias, el gobierno de un solo partido-, aunque, se considera que varían según los contextos específicos de los países en cuestión (Galitzine-Loumpet, 2012, p. 618). Además, considera que las grandes narrativas de la década de 1960 se

crean en oposición a los modelos metropolitanos y en un contexto panafricano más amplio: “The virulent denunciations of the “frustration of cultural heritage”, the desire to escape from a common “colonial parenthesis”, to reappropriate a historical continuity, and an ontological unity, established regionally founded heroes and myths as continental ones. Entangled in the dialectical relationship between local references and a pre-colonial globalism, these rewritings also invested in a “retrospective imagination of the West”, reproducing equivalent theoretical schemes that establish the great historical narrative as the expression of dualistic and mutually exclusive forms of heritage”.

También ha hablado sobre la intelectualidad, en concreto en relación con la cultura, el historiador colombiano Gonzalo Sánchez Gómez. Para Sánchez Gómez cada momento histórico desarrolla formas características de intervención de los intelectuales y criterios de validación propios de esa intervención, cosa que significa que la participación y el compromiso del intelectual depende tanto de su ubicación como categoría social como del tipo de sociedad en la que se materializa su intervención y de su <<entronque>> con la organización de la cultura (Gómez, 1998). En pocas palabras, para Gonzalo Sánchez Gómez, “Su historia es parte de la historia social de la cultura”.

Por otro lado, en relación con las elites culturales, Néstor García Canclini afirma: “Si bien la oligarquía aristocrática ha sido la principal portadora de este nacionalismo, muchos de sus rasgos son reasumidos por corrientes populistas que asignan a una versión idealizada del pueblo el núcleo del Ser nacional. Su política cultural consiste sobre todo en la promoción del folclore, concebido como archivo osificado y apolítico. Este folclore se constituye a veces en tomo de un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la colonia o en las gestas de la independencia, en otros casos convirtiendo en matriz ahistórica ciertos rasgos que distinguirían nuestra personalidad nacional de lo otro: lo foráneo, lo imperialista. Ya sea como folclore predominantemente rural o urbano, tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional ya lista en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en “virtudes” del pasado desprendidas de los procesos sociales que las engendraron y las siguieron transformando. No toman en cuenta, por lo tanto, las manifestaciones culturales presentes de las clases subalternas que se apartan de ese origen idealizado; son incapaces de dar cuenta de las nuevas prácticas de apropiación con que los sectores populares intentan modificar su dependencia de la lucha hegemónica, o crean, inventan, lo que el sistema imperante no les da para responder a sus necesidades” (García, 1983). Esto es trasladable al Senegal de Léopold Sédar Senghor, donde el gobierno promueve un folclore africano basado en lo tradicional en detrimento de

aquel arte africano más abierto, innovador y con más influencias foráneas y, donde se financia y beneficia a una elite artística por encima de otros artistas con menos formación curricular, cosa que acaba generando que estos se distancien de ese tipo de arte predominante y hegemónico impuesto por el gobierno y sean crítico con él.

Asimismo, García Canclini afirma que “La reformulación de las prácticas artísticas e intelectuales en años recientes se ha limitado casi siempre a las artes tradicionales y a las actividades “cultas” de la vida intelectual: talleres populares de teatro y plástica, conciertos en barrios y peñas folclóricas, poesía combativa y recitales en salones populares”. En el caso de Senegal durante el mandato de Léopold Sédar Senghor la reformulación de las prácticas artísticas e intelectuales también se ha limitado a esas artes tradicionales, ya que son las que contienen esa visión primitivista sobre el arte de la Negritud, del que hablaremos más adelante, que posee Senghor, y a las actividades <<cultas>> de los artistas que trabajan para el gobierno.

Frantz Fanon, por otro lado, piensa que “Si la empresa del intelectual colonizado es históricamente limitada contribuye, sin embargo, en gran medida, a sostener, a legitimar la acción de los políticos. Y es verdad que la actividad del intelectual colonizado toma algunas veces el aspecto de un culto, de una religión. Pero si se quiere analizar cómo es necesaria esta actitud, se advierte que traduce en el colonizado la toma de conciencia del peligro que le acecha de romper las últimas amarras con su pueblo. Esta fe proclamada en la existencia de una cultura nacional es en realidad un retorno ardiente, desesperado, hacia cualquier cosa. Para asegurar su salvación, para escapar a la supremacía de la cultura blanca, el colonizado siente la necesidad de volver hacia las raíces ignoradas, de perderse, suceda lo que suceda, en ese pueblo bárbaro. Porque se siente enajenado, es decir, el centro viviente de contradicciones que amenazan ser insuperables, el colonizado se desprende del pantano en que corría el peligro de hundirse y decide, en cuerpo y alma, aceptar, asumir y confirmar. El colonizado descubre que debe responder por todo y por todos. No sólo es el defensor, acepta ocupar su sitio al lado de los demás y en lo sucesivo puede permitirse reír de su cobardía pasada” (Fanon, 2000, pp. 83-84).

A pesar de todo, Frantz Fanon ve esa separación <<penosa>> y <<dolorosa>> como necesaria (Ibíd., p. 84): “Por no realizarlo se producirán mutilaciones psicoafectivas extremadamente graves. Individuos sin asideros, sin límites, sin color, apatridas, desarraigados, ángeles. Del mismo modo, no será sorprendente oír a algunos colonizados declarar: "En tanto que senegalés y francés [...] En tanto que argelino y francés [...] hablo". Llegada la necesidad, si

quiere ser verídico, en vez de asumir dos nacionalidades, dos determinaciones, el intelectual árabe y francés, el intelectual nigeriano e inglés, escoge la negación de una de esas determinaciones. Casi siempre, esos intelectuales, no queriendo o no pudiendo escoger, toman todas las determinaciones históricas que los han condicionado y se sitúan radicalmente en una "perspectiva universal". Senghor es el perfecto ejemplo de ello, hablando siempre de <<civilización de lo universal>>.

Además, Fanon señala: "Es que el intelectual colonizado se ha lanzado con avidez a la cultura occidental. Parecido a los hijos adoptivos, que no abandonan sus investigaciones del nuevo cuadro familiar sino en el movimiento en que se cristaliza en su mentalidad un núcleo mínimo de seguridad, el intelectual colonizado va a intentar hacer suya la cultura europea. No se contentará con conocer a Rabelais o Diderot, a Shakespeare o Edgar Allan Poe, pondrá su cerebro en tensión hasta lograr la más extrema complicidad con esas figuras". Senghor también es reflejo de esto, ya que siempre habla de la riqueza de la cultura francesa y la toma como suya. Se pueden ver estas afirmaciones de Frantz Fanon como una clara crítica al presidente senegalés.

Por otro lado, Fanon habla de tres fases evolutivas entre los escritores africanos colonizados: "En una primera fase, el intelectual ha asimilado la cultura del ocupante. Sus obras corresponden punto por punto a las de sus homólogos metropolitanos. La inspiración es europea y fácilmente pueden ligarse esas obras a una corriente de la literatura metropolitana. Es el período asimilacionista integral. Se encontrarán en esta literatura del colonizado parnasianos, simbolistas y surrealistas.

En un segundo momento, el colonizado se estremece y decide recordar. Este período de creación corresponde aproximadamente a la reinmersión que acabamos de describir. Pero como el colonizado no está inserto en su pueblo, como mantiene relaciones de exterioridad con su pueblo, se contenta con recordar. Viejos episodios de la infancia serán recogidos de la memoria; viejas leyendas serán reinterpretadas en función de una estética prestada y de una concepción del mundo descubierta bajo otros cielos. Algunas veces esa literatura previa al combate estará dominada por el buen humor y la alegoría. Período de angustia, de malestar, experiencia de la muerte, experiencia de la náusea. Se vomita, pero ya, por debajo, se prepara la risa.

Por último, en un tercer período llamado de lucha, el colonizado -tras haber intentado perderse con el pueblo- va, por el contrario, a sacudir al pueblo. En vez de favorecer el letargo del pueblo se transforma en el que despierta al pueblo. Literatura de combate, literatura revolucionaria, literatura nacional. En el curso de esta fase un gran número de hombres y

mujeres que antes no habían pensado jamás en hacer una obra literaria, ahora que se encuentran en situaciones excepcionales, en prisión, en la guerrilla o en vísperas de ser ejecutados sienten la necesidad de expresar su nación, de componer la frase que exprese al pueblo, de convertirse en portavoces de una nueva realidad en acción” (Ibíd, pp. 86-87).

En cuanto a la pintura, Frantz Fanon considera que “Antes de la independencia, el pintor colonizado era insensible al panorama nacional. Prefería el arte no figurativo o, con mayor frecuencia, se especializaba en las naturalezas muertas. Después de la independencia, su preocupación por acercarse al pueblo lo confinará a la representación de la realidad nacional punto por punto. Se trata de una representación no rimada, serena, inmóvil, que no evoca la vida sino la muerte” (Ibíd., pp. 88).

Y en relación con la poesía, Fanon afirma: “Sí, el primer deber del poeta colonizado es determinar claramente la terna popular de su creación. No puede avanzarse resueltamente sino cuando se toma conciencia primero de la enajenación. Todo lo hemos tomado del otro lado. Pero el otro lado no nos da nada sin inclinarnos, por mil desviaciones, en su dirección; sin atraernos, seducirnos, apresarnos a través de diez mil artificios, de cien mil astucias. Tomar es también, en múltiples planos, ser tomado. No basta tratar de desprenderse acumulando las proclamaciones o las negaciones. No basta con unirse al pueblo en ese pasado donde ya no se encuentra sino en ese movimiento oscilante que acaba de esbozar y a partir del cual, súbitamente, todo va a ser impugnado. A ese sitio de oculto desequilibrio, donde se encuentra el pueblo, es adonde debemos dirigirnos porque, no hay que dudarlo, allí se escarcha su alma y se iluminan su percepción y su respiración” (Ibíd., p. 89).

2.3.3. Las instituciones artísticas y culturales y la construcción nacional

Es importante para nuestra investigación abordar esta cuestión para poder situar dentro de su contexto espacial y temporal el hecho que Léopold Sédar Senghor dentro de su política artística cree instituciones artísticas y culturales como la Escuela de Artes de Senegal o el Musée Dynamique.

Alexandra Galitzine-Loumpet habla sobre los museos nacionales durante los años 1960, época de creación de la mayoría de los Estados-Nación africanos y, destaca, en este sentido que, salvo algunas excepciones, en la década de 1960, el museo colonial nacionalizado no constituye un <<melting pot>> para el desarrollo o la expresión de la identidad nacional

(Galitzine-Loumpet, 2012, p. 619). De hecho, para Galitzine-Loumpete los términos <<colonial nacionalizado>> expresan la singularidad de una situación en la que las representaciones de los museos, articuladas por la <<mise à distance>> etnográfica en un contexto colonial, se convertirán, a través de una transmutación política, en constitutivas de un ideal nacional. En Senegal ese ideal nacional es la Negritud de Senghor.

Alexandra Galitzine-Loumpet explica que en los años sesenta y setenta la continuidad temporal destruida por los museos coloniales es recreada a través de demostraciones de los aspectos <<performativos>> de las culturas africanas, o sea, mostrando una cierta vitalidad cultural fuera de los límites del museo (Ibíd., p. 620). Así, considera la antropóloga francesa, los festivales culturales que se multiplican a lo largo de las provincias, celebran la diversidad que constituye la nación y, al mismo tiempo, participan en la elaboración de un sentimiento supra-étnico y, también, en la legitimación de un Estado-Nación <<auténtico>>. Y, en una escala mayor, opina Galitzine-Loumpet, los festivales que celebran la vitalidad de la cultura africana llegan a apoyar las ideologías panafricanistas como la Negritud senghoriana o el <<conciencismo>> de Kwame Nkrumah o, la filosofía bantú, destacando entre dichos festivales como el más emblemático, según Galitzine-Loumpet, el FESMAN (Festival Mondial des arts nègres), celebrado en abril de 1966 en Dakar bajo los auspicios del presidente Léopold Sédar Senghor. Sin embargo, aunque Iba N'Diaye participe con mucho peso en el FESMAN, no forma parte de esos artistas que apoyan la Negritud de Senghor.

Galitzine-Loumpet considera que en todos los casos, sin importar los extraños que parezcan esos conjuntos de museos, las reinenciones de las <<tradiciones>> se dan a lo largo de un período en el que la nación se está construyendo alrededor del proceso de recomposición de una <<pan-África>> autónoma que ya pre-existe en la época colonial (Ibíd., p. 621): “In line with the former descriptive categories, either by its own design or the inversion of discourse, the recomposed and decentralised museum space does not construct itself in reaction to a history subsumed in the dialectical relationship between African art, considered a “spokesperson” or “direct witness” of the common history of all of Africa, and the idea of geological seniority, the “cradle for humanity”, that could escape the temporalities of modern man. It constructs itself against the recent past, notably absent from the museum space, or present in a form that could only contribute to the maintenance of the inadequacy of the museum to the new Nation State”.

También la antropóloga Irina Podgorny ha escrito sobre la cuestión: “un museo, en nuestros días, designa una colección de objetos presentados al público general bajo la forma de

exhibiciones permanentes ligadas por su origen a la definición de una ciencia, una historia y un arte nacionales en el marco de los estados-nación del siglo XIX” (Podgorny, 2005).

Desde la historiografía ha hablado sobre instituciones artísticas y culturales y construcción nacional el historiador experto en Asia y África Mario Rufer, que explica al respecto: “La gran diferencia de lectura de un museo nacional entre hoy y principios del siglo pasado es que el siglo xx creó una ética y una estética de la memoria después del Holocausto, los genocidios y las políticas de descolonización. Pero a inicios del siglo xx lo importante de la puesta en escena de eso que ya era llamado “identidad nacional” no era el establecimiento de un continuo con el pasado, sino justamente la doble operación de hallar los orígenes y producir un quiasma: escenificar la identificación con un origen generalmente monumental (el pasado azteca en México, las ruinas de Mwene Mutapa en Zimbabwe) y evidenciar a la vez una ruptura de aquello exhibido con la identidad moderna (el moderno México mestizo, el plural Zimbabwe revolucionario). La tradición cuando funciona como “atavismo” fundacional, no requiere explicar el hiato entre aquellos y nosotros, y comienza a funcionar como mito” (Rufer, 2010). En el caso del Senegal de Léopold Sédar Senghor existe una relación con el museo nacional de inicios del siglo XX, siendo la Negritud aquello que se pone en escena, que busca esos orígenes y rompe con la identidad moderna.

También desde la historiografía la historiadora ecuatoriana Mireya Salgado ha abordado la cuestión. Salgado considera que “El museo es una institución moderna y desde su nacimiento se ha constituido en defensor del patrimonio y de la identidad, compañeros inseparables de su recorrido” (Salgado, 2004).

Asimismo, Mireya Salgado opina que “Los museos son productos modernos asociados con la formación del estado nación y el orden, son tecnologías clasificatorias. Por otro lado, han cumplido y cumplen aún hoy en nuestros países un papel central en la construcción de la sociedad y la cultura como una cosa, un objeto, que tiene su propia realidad y puede ser vista, aprehendida y disputada”. Además, Salgado considera que “En relación con ello, no sólo existen en un tiempo y espacio particular, un contexto, sino que también ayudan a articular órdenes espaciales y temporales, son creadores de contextos culturales”. Por estos motivos los museos resultan útiles tanto para Senghor como para cualquier presidente a la hora de construir la identidad nacional de un nuevo Estado.

Mireya Salgado explica que hasta los años sesenta y setenta los procesos culturales y artísticos, entre los cuales se encuentran los museos, se conciben en relación a las identidades nacionales, construyéndose durante largo tiempo la identidad cultural a través de la ocupación

de un territorio y la formación de colecciones: “Tener una identidad era tener un país, una ciudad. Los objetos emblemáticos se guardaban en museos, o se consagraban en monumentos que constituían la esencia de la identidad”.

Para Salgado “todo patrimonio se constituye a través de una puesta en escena que incluye operaciones de selección, combinación, monumentalización, miniaturización y olvido. Tradicionalmente, el patrimonio, la memoria o la cultura nacional se han constituido al servicio de un proyecto político, en el que ciertos actores lograron ordenar un sentido de los bienes y establecerlo como “verdadero””. En Senegal la memoria y cultura nacional se constituyen durante el gobierno de Léopold Sédar Senghor al servicio de la Negritud y es el presidente quien se encarga de ese orden del sentido de los bienes y establece como <<verdadero>> todo aquello que resulta más fiel a su ideología.

2.4. Definición de los conceptos más importantes

Antes de entrar en materia consideramos fundamental, por último, definir los conceptos más importantes de nuestra investigación para así hacer más fácil la comprensión de la temática que abordamos en cada momento y no generar duda alguna a la hora de usar algunos términos concretos. Así pues, en este apartado dejamos la siguiente lista de los conceptos que creemos más importantes alrededor de nuestra investigación con su definición. Conviene destacar, sin embargo, que, algunos de ellos serán retomados y ampliados en el cuerpo de la tesis.

- **Civilización de lo Universal:** La Civilización de lo Universal es algo de lo que nos habla continuamente Léopold Sédar Senghor tanto en sus textos como en sus conferencias. Esta civilización de lo universal debe unir las tradiciones de todos los pueblos del mundo por encima de sus diferencias (Revilla, Llevot, Molet, Astudillo & Mauri, 2015). Senghor considera que el lenguaje simbólico puede constituir la base de dicho proyecto y, por ello, lanza la idea de <<Negritud>>, movimiento opuesto a la política occidental de asimilación cultural que propugna el redescubrimiento orgulloso del pasado y de los valores culturales de la <<raza>> negra, independientemente de la

nacionalidad, como vía para el reconocimiento de la propia identidad (<<el regreso a los orígenes>>) (Ídem). En este sentido, Senghor afirma las características del conocimiento <<negro-africano>>, como un humanismo del siglo XX que se encuentra en la cita del dar y del recibir y, solo en la medida en que esto sea realizado, este humanismo será la <<civilización de lo Universal>> (González, 2010).

- **Cultura (desde el punto de vista senghoriano):** El término “cultura” ha sido definido desde muchas disciplinas y con muchísimos enfoques. En nuestra investigación giramos alrededor de la política cultural de Léopold Sédar Senghor, por lo tanto, al hablar de cultura nos referimos principalmente a su visión sobre esta. En este sentido, podemos usar la definición que aparece en su obra *Libertad, Negritud y Humanismo*: “podría ser definida como la civilización puesta en acción, o, mejor aún, como el espíritu de la civilización. Efectivamente, según Senghor, la Cultura es el resultado de un doble esfuerzo de integración del Hombre en la naturaleza, y de la naturaleza en el Hombre, entendiendo por naturaleza el medio físico en que se desenvuelve. Para vivir, el Hombre ha tenido que adaptarse, bien sea a la llanura, a la montaña, a la selva, a la sabana o al desierto; bien sea a un país seco o húmedo, cálido o frío. El medio físico ha influenciado no sólo las estructuras económicas y sociales, sino también las artes y la filosofía. Sin embargo, en un movimiento de signo contrario, el Hombre –y en ello reside precisamente su originalidad- ha transformado la naturaleza para someterla a sus propias exigencias, a su actividad genérica de hombre carnal, de ser concreto, histórico, exactamente situado en el tiempo y el espacio” (Senghor, 1970, p. 101).
- **École de Dakar:** Movimiento artístico senegalés surgido alrededor de la Escuela de Artes de Dakar con el presidente Léopold Sédar Senghor, el francés Pierre Lods y los artistas Iba N’Diaye y Papa Ibra Tall como cabezas principales. Se cree que es el presidente senegalés quién da el nombre *École de Dakar* al movimiento (L’Heureux, 2009, p. 6) y que este es creado para ejemplificar los principios de la filosofía de la Negritud en forma visual (Harney, 2010).
- **Humanismo:** Cuando hablamos de humanismo también lo hacemos en relación con el pensamiento de Léopold Sédar Senghor. En este sentido, el presidente senegalés junto a su compañero Aimé Césaire busca un humanismo universal y se opone al humanismo colonizador de la <<raza>> dirigente (Chakrabarty, 2009, p. 35). Es decir, rechazan la versión francesa, republicana y universalista del humanismo colonial, un humanismo que rechaza a los colonizados (Ibíd., p. 23). Senghor intenta demostrar que, desde una perspectiva espacio-temporal, cuando se lleva a su límite lógico, ese humanismo universal que promueve junto a Césaire, lleva necesariamente a un

específico humanismo cultural (Ibíd., pp. 28-29). Asimismo, Senghor considera que el humanismo del siglo XX, que no puede ser otro que una <<civilización de lo universal>>, se empobrecerá si en él falta tan solamente un valor, de un solo pueblo, de una sola <<raza>>, de un solo continente (González, 2008).

- **Negritud:** La Negritud surge en los años treinta acuñada como término por Aimé Césaire en París y pronto se convertirá en un movimiento que se reflejará en la revista *L'Étudiant Noir*, en la que participan el propio Césaire y otros intelectuales tanto de África como de su diáspora, entre los que destacan Léopold Sédar Senghor y Léon-Gontran Damas. Con el tiempo Senghor se convertirá en su mayor defensor e intentará llevarla al terreno de la práctica a través de su política cultural durante su mandato como primer presidente del Senegal independiente. Como concepto, la Negritud se puede resumir como algo que expresa fundamentalmente el proyecto de lucha contra el racismo (asociado a la explotación económica y social) existente contra los <<negros>> de África y su diáspora (Stetcher, Oliva & Zapata, 2010, p. 4). Y, desde el punto de vista de Léopold Sédar Senghor, la Negritud se puede definir como el conjunto de valores de civilización del <<mundo negro>> (Souffrant, 1979)
- **Panafricanismo:** Se trata de un movimiento de reafirmación de la identidad negra que pretende la unión de todos los pueblos negros ya sea en un Estado único o en una federación de Estados. Este posee distintas vertientes, yendo desde un nacionalismo panafricano hasta un marxismo negro cosmopolita (Lao-Montes, 2007). Según el sociólogo puertorriqueño Agustín Lao-Montes se puede definir el panafricanismo como un movimiento histórico-mundial y como un marco ideológico liderado por activistas que pretenden articular una política racial transnacional de autoafirmación y liberación de las <<negritudes>> (Ídem). Este proyecto político, cultural e intelectual, considera Lao-Montes, alcanza su cúspide con los congresos panafricanos de inicios del siglo XX y con los movimientos por la descolonización del continente africano en los años cincuenta y sesenta, aunque, dentro del panafricanismo, existen diversos análisis y proyectos políticos que involucran diferentes nociones sobre la justicia, la libertad, la democracia cultural y la liberación negra (Ídem)
- **Primitivismo:** En nuestra tesis al hablar de este concepto racista y colonial lo hacemos desde el terreno artístico. En este sentido el término primitivismo tiene relación principalmente con el arte considerado primitivo y auténtico a la vez por los colonialistas europeos. En pocas palabras, se refiere al arte tradicional de los pueblos no occidentales. Precisamente, a finales del siglo XX, el término <<primitivo>> comenzó a ser calificado como eurocéntrico, al manifestar una aproximación a una

cultura extranjera desde Occidente (Perry, 1998, p. 9): “Al utilizar solamente la palabra *primitivo*, en vez de otra que se apoye en una articulación geográfica de la cultura en cuestión (como <<africana>>, <<egipcia>> o <<polinésica>>), se ha afirmado que estamos definiendo esa cultura como <<diferente>> a la nuestra, es decir, *primitiva* según nuestro propio concepto occidental de lo que es la civilización. Utilizar ese término implica realizar un juicio de valor implícito, aunque ese juicio pueda asumir diferentes matices”. Podemos resumir el uso de <<primitivismo>> en relación al arte con las siguientes palabras de la historiadora del arte británica Gillian Perry: “...las acepciones <<primitivo>> y <<primitivismo>> son muy problemáticas. En términos generales, la acepción <<primitivo>> se ha utilizado, al menos desde el siglo XIX, para diferenciar las sociedades europeas contemporáneas y sus culturas de otras sociedad y culturas que se consideraban, entonces, menos civilizadas. Desde mediados del siglo XIX, el término se utilizó también para describir las obras de arte italianas y flamencas de los siglos XIV y XV. Sin embargo, a finales de siglo, el ámbito de referencia del término se extendió a las culturas antiguas de Egipto, Persia, India, Java, Perú y Japón, a los objetos de las sociedades que se consideraba que estaban <<más cerca de la naturaleza>> y a lo que muchos historiadores del arte han denominado el arte <<tribal>> de África y Oceanía (las islas del Océano Pacífico). Por otra parte, la acepción <<primitivismo>> se ha utilizado generalmente para describir el interés de Occidente por la reconstrucción de las sociedades calificadas como <<primitivas>> y sus objetos. Por lo tanto, el término primitivismo se utiliza generalmente para referirse a las interpretaciones de lo <<primitivo>> (Ídem).

CAPÍTULO 3: EL PROCESO DE INDEPENDENCIA DE SENEGAL

Este capítulo sirve como introducción y preparación del terreno para los próximos capítulos que, serán los fundamentales, aquellos que desarrollan nuestra tesis y giran tanto alrededor de la figura de Senghor como de su gobierno y, al mismo tiempo, de Iba N'Diaye, protagonista de nuestra investigación. En él trataremos de explicar los antecedentes de la independencia, sus causas y cómo se produce esta para, así, poder comprender el período del gobierno de Léopold Sédar Senghor dentro de su coyuntura temporal y espacial, las independencias y la construcción estatal e identitaria nacional en el continente africano y, al mismo tiempo, poder entender bien los siguientes capítulos y porque se promueven y extienden ideologías como la Negritud, porque se dan algunos movimientos culturales y porque se produce un nuevo arte en Senegal durante el gobierno de Senghor.

3.1. Senegal y sus últimas décadas como colonia francesa

3.1.1. La colonización en África

La Conferencia de Berlín celebrada a finales del siglo XIX otorga un nuevo empuje a la penetración europea en África, dando paso a un periodo de <<exacerbación>> de las relaciones diplomáticas y militares (Moral, 2017, p. 163): “En los quince años siguientes, las potencias europeas se lanzaron a la conquista brutal del interior, compitiendo entre ellas, dando origen a incidentes políticos, militares y diplomáticos, entre ellos y con los africanos, y, esta vez sí, alcanzando acuerdos fronterizos que acabaron por dibujar un nuevo mapa político en el que etnias, familias, pueblos o Estados acabaron separados por límites artificiales e invisibles” (Ídem).

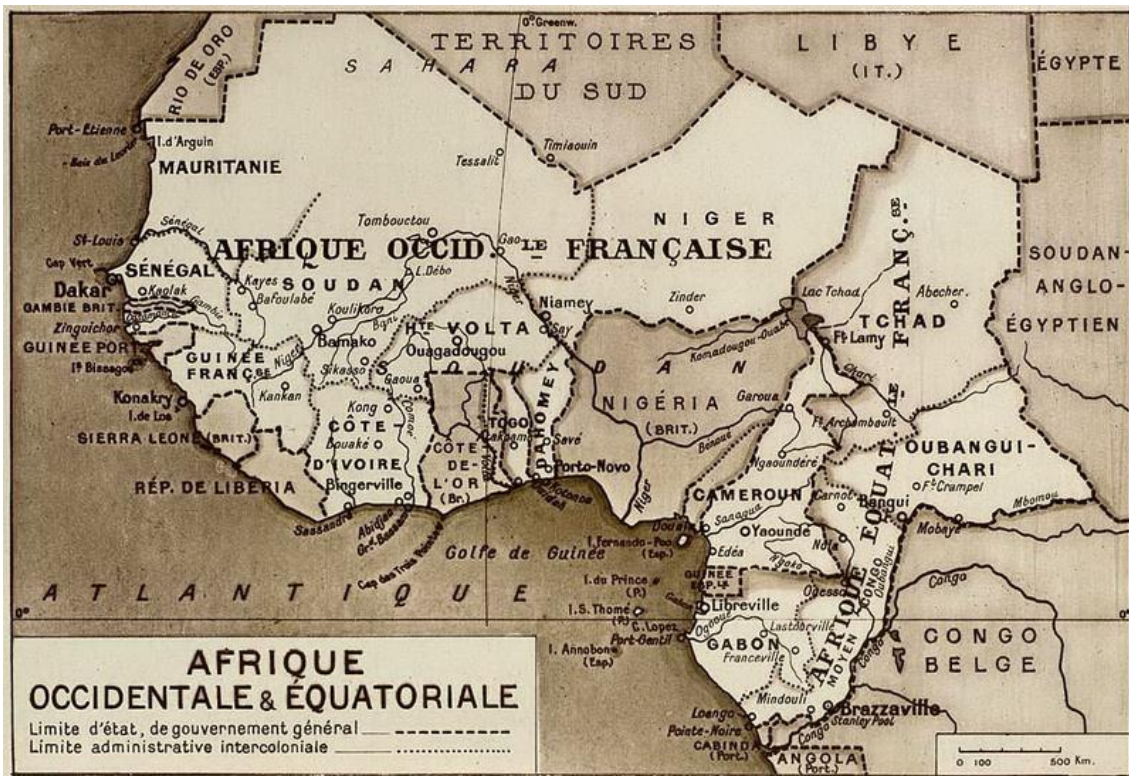
Es a partir de entonces que los europeos crean <<Estados>> en África, y estos, surgidos antes de la Primera Guerra Mundial son, por lo general, simples <<esqueletos formales>> a los que dan vida las fuerzas políticas africanas pero, la conquista europea posee dos efectos cruciales (Ilfie, 2013, p. 283): “Al convertirse cada colonia en un productor especializado de géneros para el mercado mundial, adquirió una estructura económica que luego sobrevivió en el siglo XX. Había grandes diferencias entre la producción agrícola de África occidental y la producción

capitalista, estilo europeo, de África oriental, y el colonialismo perpetuó el antiguo contraste entre ambas regiones” (Ídem).

3.1.2. La estructura política en el África Occidental Francesa durante las últimas décadas de colonización

Senegal durante los años del colonialismo europeo, como colonia de Francia, pertenece a la <<federación>> conocida como África Occidental Francesa, formada por diversos territorios bajo dominio francés en África, creada en 1895 y extinta en 1958 (Pachón, 2004, p. 14). En este sentido, debemos destacar, primero de todo que, Senegal, es el primer país en el AOF en tener un sistema multipartidista y asambleas representativas (Heitz, 2008) y, que, según Ferran Iniesta, es la <<vitrina colonial francesa>> (Iniesta, 2007, p. 265), a pesar que en la Conferencia de Berlín se perciba que la zona de África Occidental que más interesa a Francia es el curso alto del Níger (Iliffe, 2013, p. 287): “Ya en el siglo XX existían cuatro comunas con ciudadanía francesa (Goré, S. Louis, Rufisque y Dakar) que enviaban sus parlamentarios a la Asamblea de París. La Escuela Normal de Gorée y el Liceo Van Vollenhoven de Dakar formaron la élite del AOF y hasta 1960 el puerto de Dakar fue el principal del África atlántica. Aunque el país es árido y pobre en recursos minerales (algo de fosfatos), la exportación de cacahuete ofrecía un soporte para los intercambios”. A esto se le suma, además, que, la intrusión europea tiene profundas consecuencias en la demografía africana (Ídem).

Cuando los franceses se embarcan en la conquista colonial de la región de Senegal y Malí en el siglo XIX se topan con Estados musulmanes reformistas que suelen ofrecer una resistencia inicial, pero finalmente sucumben al poder militar y económico superior de Francia (Clark, 1999). Debemos destacar que “As a colonial power, France brought its own unique perspective to the pursuit of colonial might in the form of the concept of the mission civilisatrice and the legacy of the French Revolution. Within the auspices of the larger Orientalist paradigm which guided the second colonial empire, France imposed its civilizing mission on the largely Muslim North and West African colonies. These occupied lands posed a special threat to French hegemony because they shared a common monotheistic religion which could not be easily dismissed on the basis of Orientalist logic and could potentially pose a very real threat to French control. Thus, French policy toward Islam was unceasingly suspicious of Islam – evolving in its understanding of the religion and Muslim African culture but always with an eye to the practical aspects of administrating and controlling an Islamic colony” (Masey, 2010, p. 2).



Mapa del África Occidental Francesa.

Fuente: Sin autor (sin fecha). AFRIQUE OCCIDENTALE FRANÇAISE. Dakar: Sénégal-online. Disponible en: https://www.senegal-online.com/histoire/afrique-occidentale-francaise_a-o-f/

Según Joseph Ki-Zerbo la conquista es altamente militar y <<el espíritu cartesiano>> y el <<sentimiento jacobino>> que subyacen, juegan también su rol en la situación, al establecerse un sistema piramidal en el que se sitúa al ministro de Colonias en su cúspide y, en cuya base se hallan los súbditos en vías de asimilación más o menos avanzada (Ki-Zerbo, 2011, p. 644). Todos estos factores hacen pensar en que debía existir ciertos sentimientos de resentimiento por parte de la población hacia los colonizadores y, al mismo tiempo, hacen entender esa situación de entusiasmo e ilusión hacia los procesos de independencia que se darán en el continente a mediados del siglo XX.

Por otro lado, tanto el gobierno francés como el británico se encargarán de formar un grupo social aculturado, que será introducido en las lenguas, la lógica y comportamientos occidentales (Fernández, 2009): “La administración francesa formó a esta elite en sus escuelas públicas; la anglosajona delegó esta tarea en los misioneros. Estas elites, distanciadas culturalmente de su propia sociedad, nunca llegaron a ser realmente admitidos en la sociedad de la metrópoli” (Ídem). Conviene recordar que los funcionarios no pueden prescindir de los agentes africanos y, al mismo tiempo que, en las oficinas centrales, dependen de escribanos e intérpretes (Iliffe, 2013, p. 299).

De esas escuelas públicas saldrán <<conformistas>> como el propio Léopold Sédar Senghor y <<contestatarios>>, aunque, ambos impregnados de cultura occidental, pero sin dejar por ello de estar arraigados en sus sociedades africanas (Ídem). Esto hace entender las diferencias ideológicas existentes entre los intelectuales y políticos tanto en los últimos años del colonialismo como en los años inmediatamente posteriores a la independencia.

Precisamente, después de la Segunda Guerra Mundial se abren nuevas universidades en Nigeria, Costa de Oro, Uganda, Sudán, Etiopía, Salisbury y Dakar, esta última en 1957 y, al contrario de lo que sucede en la India, la educación africana de la época hace más por fomentar la movilidad social que por la defensa <<a capa y espada>> de las viejas clases privilegiadas, debido, en gran parte, a que en el <<África tropical>> no hay más elites instruidas establecidas desde antiguamente que los clérigos musulmanes (Ibíd., p. 338). Será esa educación colonial lo que transforme la política africana (Ibíd., p. 348).

El sector radical, contestatario, de ese grupo <<aculturado>>, toma la ideología nacionalista como <<bandera>> propia y en base al distinto trato que recibe (política de razas) y a los derechos iguales de los civilizados, acaba reclamando la independencia (Iniesta, 2007, p. 190). Asimismo, al sector moderado se le puede denominar nacionalista, en la medida en que sus raíces africanas lo hacen siempre sensible tanto hacia la protesta radical como al <<desasosiego>> del conjunto de la población africana (Ídem). En definitiva, “El nacionalismo sería la expresión teórica de los occidentalizados” (Ídem). Aunque, para Iniesta, la función doble, ambigua, de los occidentalizados no se manifiesta con crudeza hasta después del periodo colonial (Iniesta, 2000, p. 312).

Volviendo a la distribución política de las colonias francesas en África central y occidental, se debe remarcar que los territorios se agrupan inicialmente en dos conjuntos, el África Occidental Francesa y el África Ecuatorial Francesa (Aldrich, 1996, p. 24). El África Occidental Francesa, está compuesto inicialmente por siete territorios y, posteriormente, por diez, cuando en 1919 el Alto Senegal-Níger es escindido para formar dos colonias, Sudán francés y Alto Volta (Ki-Zerbo, 2011, p. 649). Los demás territorios son Senegal, Mauritania, Guinea Níger, Costa de Marfil y Dhomey (Ídem). El África Occidental Francesa, a su vez, forma parte de un gran imperio que incluye otras colonias (Vietnam, Algeria, el Africa Ecuatorial Francesa y Madagascar), protectorados (Túnez, Marruecos, Camboya y Laos) y mandatos (parte de Camerun, parte de Togo, Siria y Líbano) (Huillery, 2014).

Así, considera Ki-Zerbo, el personaje clave es, de modo natural, quien se encuentra a la cabeza de la administración en cada federación de colonias, o sea, el gobernador general (Ki-Zerbo,

2011, p. 649). Primeramente, el gobernador se limita a resolver asuntos de trámite pero, con el tiempo, ante la debilidad de los europeos frente a miles de guerreros africanos, se convierte en prioritario mantener un orden precario, aunque se deba recurrir a la violencia, en caso que sea necesario (Ilfie, 2013, p. 292). El gobernador, detenta y representa los poderes de Francia, siendo el administrador del presupuesto federal, jefe de las fuerzas armadas y jefe de los servicios administrativos centrales de la federación (Ki-Zerbo, 2011, pp. 649-650). Asimismo, ninguna ley ni decreto proveniente de la metrópolis se puede aplicar en su sector si no son promulgados por él (Ibíd., p. 650). Esto hace pensar en el gobernador como alguien todopoderoso que puede hacer y deshacer a su antojo y permitirse abusar de los africanos siempre que lo desee.

Junto al gobernador también resulta importante el comandante de circunscripción. El gobernador desarrolla su trabajo a través de una red de comandantes de circunscripción, que son secundados, al mismo tiempo, por los jefes de subdivisión (Ídem). Para Ki-Zerbo es, realmente, el comandante de circunscripción, la bisagra de todo este sistema, el <<hombre-orquesta>>, el <<factótum>> que se encarga de preparar las decisiones y llevarlas a la práctica (Ídem): “Debe ser al mismo tiempo juez, financiero, ingeniero de obras públicas, agente de policía y de seguridad, jefe militar, gerente de los graneros públicos, inspector de enseñanza, agente sanitario, contratista, etc. Resumiendo, en todo y para todo, era él quien mandaba”. Todo esto debe tener su problemática, al dar todo tipo de responsabilidades a una sola persona, en lugar de repartirlas entre varias, donde, cada cual se haga cargo de las que conoce y domina.

En cuanto a los africanos, son divididos en dos categorías, los ciudadanos nativos de los cuatro municipios de Senegal, y el resto (Ibíd., p. 651). Los ciudadanos disponen de los mismos derechos políticos que los franceses, disponiendo de un consejo general y enviando a un parlamentario a la Asamblea Nacional a París (Ídem). Además, conservan su estatus personal, como, por ejemplo, la poligamia (Ídem). Como explica el funcionario de la policía nacional francesa François Zuccarelli, “Le 3 septembre 1870, la double nouvelle du désastre de Sedan et la capture de l’Empereur Napoléon III parvient à Paris. Le lendemain, la foule se rassemble devant l’Hôtel de ville et y proclame la République. Ainsi débute une nouvelle période de l’histoire de France. En ce qui concerne la colonie du Sénégal, elle sera marquée par une tentative d’application de la théorie de l’assimilation politique dans les quatre communes de Saint-Louis, Gorée, Dakar et Rufisque. Les habitants de ces agglomérations seront appelés à élire leurs représentants à la Chambre des députés et dans les instances locales. Le droit de

vote favorise des compétitions électorales souvent violentes, toujours acharnées” (Zuccarelli, 1977).

Teóricamente, según Ki-Zerbo, todos los súbditos pueden acceder a la ciudadanía, aunque, después de la Primera Guerra Mundial se afirma con intensidad una doctrina contraria que preconiza una política de asociación y no de integración, respetando los usos y costumbres africanos (Ki-Zerbo, 2011, p. 651); “una política que apenas podía ocultar su negativa de llegar un día a la igualdad”. Esto demuestra que la visión política de los colonizadores es racista, viéndose por encima de los pueblos colonizados y, por lo tanto, queriéndolos dominar siempre.

En cuanto a la segunda categoría de africanos, los que no son ciudadanos, son calificados, de forma significativa, como súbditos y, su estatuto es el de indigenato (Ídem): “un decreto de 1924 concede a los agentes de la autoridad el derecho de decisión sobre penas disciplinarias (prisión, multas) por toda una serie de causas como, por ejemplo, olvidarse de saludar al comandante o a la bandera” (Ídem). Además, se suele reclutar mano de obra gratuita a través del internamiento administrativo (Ídem).

Ya en 1937 se crea un decreto relativo a la admisión de africanos a la ciudadanía francesa, en el que se enumeran once condiciones necesarias y, refuerza después las disposiciones anteriores (Ídem). Precisamente, en ese mismo año, exceptuando a los nacidos en los cuatro ayuntamientos, solamente unos dos mil quinientos africanos han conseguido la ciudadanía, sobre quince millones de habitantes (Ibid., pp. 651-652). Por este motivo, según Ki-Zerbo, “Se había llegado a un callejón sin salida y no existía una perspectiva bien definida” (Ibid., p. 652).

En cuanto a los gobernantes africanos resuelve claramente el problema desde el punto de vista jurídico con un decreto unilateral del 23 de octubre de 1904 que acaba con los protectorados, el problema de las decenas de protectorados establecidos por Francia a través de la firma de tratados con los gobernantes africanos (Ídem). Es entonces cuando se producen algunas purgas que eliminan a los jefes africanos <<recalcitrantes>> (Ídem).

En un principio, según Ki-Zerbo, los franceses carecen de suficientes cuadros administrativos, cosa que produce que deban apoyarse en las autoridades locales, aunque, desde 1910, William Ponty, el gobernador general, declara que forma una inútil pantalla que se debe eliminar, de ahí que se cree la jefatura tradicional (Ídem): “<<Sólo el comandante es responsable – declarará el gobernador Van Vollenhoven-. El jefe indígena no es más que un instrumento, un auxiliar.>> Pero numerosos jefes tradicionales se convirtieron en jefes administrativos”. En

definitiva, todo el sistema tradicional queda decapitado, no usándose más que sus miembros (Ídem).

A pesar de todo, Ki-Zerbo considera que la medida muestra claramente la ambigüedad del sistema de administración directa, que se atribuye a los franceses, ya que si para el gobierno general el jefe de cantón es solamente un engranaje de la nueva administración, para el súbdito africano el jefe sigue siendo <<su>> jefe, con su poder confirmado por los blancos, y la naturaleza de su lealtad no cambia necesariamente (Ídem).

Por el lado africano existe al menos y, de manera subjetiva, una <<indirect rule>>, o gobierno indirecto, donde los jefes de cantón que viven a costa del presupuesto del Estado suelen estar muy mal pagados, provocando que se deba reajustar su jerarquía para consolidar su prestigio (Ídem).

En este sentido, Mahmood Mamdani explica que se ha señalado el gobierno indirecto como necesario debido a dos problemas, la falta de personal a la que todo poder colonial se enfrenta y la gran dificultad de la comunicación a lo largo de grandes distancias, problemas que para él resultan reales (Mamdani, 1998, p. 80)

Además de todo lo citado anteriormente, uno de los elementos más importantes de la autoridad es el ejército (Ki-Zerbo, 2011, p. 653): “Los tiradores, llamados <<senegaleses>> porque los primeros provenían de este país, se reclutaban gracias a los jefes de cantón. Los rechazados se destinaban de oficio a la <<segunda porción>>, utilizable, por ejemplo, en los trabajos públicos. Numerosos jóvenes trataron de no ser enrolados, sobre todo cuando tras la Primera Guerra Mundial comenzaron a llegar los mutilados, desfigurados, disminuidos físicos que habían padecido el infierno de Verdun o del Somme” (Ídem). Conviene destacar que durante la Primera Guerra Mundial los europeos se llevan de África alrededor de medio millón de hombres para combatir, a pesar de que muchos desertan y plantan resistencia armada (Iliffe, 2013, p. 297). En definitiva, la Primera Guerra Mundial acentúa los males del colonialismo (moral, 2017, p. 192).

Frente a todo lo anterior se producen algunas revueltas reprimidas duramente, como la de Beledougou, dirigida por Dioré Traoré (Ki-Zerbo, 2011, p. 653), en plena zona Bambara, en enero de 1915 (Saletes, 2011). No debemos olvidar que, como afirma Ferran Iniesta, “Los soldados desmovilizados, junto a los sectores occidentalizados, fueron un incisivo estímulo para la reivindicación igualitaria en derechos civiles, sumándose así al descontento popular producido por el sistema colonial. Rechazo de los trabajos forzados para la realización de obras de infraestructuras, derecho al voto para los africanos, régimen de autonomía para las

colonias, protesta por el acaparamiento de las mejores tierras por los europeos, respeto a las religiones africanas, fueron las razones que con más frecuencia esgrimieron los movimientos políticos anticoloniales” (Iniesta, 2007, p. 204). A pesar de todo, algunos pueblos tradicionalmente guerreros ven en el servicio militar la posibilidad de realizar una excelente carrera (Ki-Zerbo, 2011, p. 653).

En cuanto a las cifras, en 1918 existen 211.000 <<tiradores>> en África <<negra>>, que, según Joseph Ki-Zerbo, son la <<flor y nata>> de la juventud de los distintos países y, son utilizados ampliamente como tropas de choque contra los alemanes (Ídem). Y ya en la Segunda Guerra Mundial, 178.000 tiradores conscriptos del África Occidental Francesa combaten para Francia (Munaretto, 2019).

Ali Mazrui explica en torno a esta cuestión que Francia ya en 1938 ha reclutado 20.000 tropas del África Occidental Francesa, de las que 7.000 son enviadas a Francia, además de 18.000 tiradores que están ya en el AOF y de 29.000 que se encuentran ya en Francia y el Norte de África y, añade que, Dakar, como capital del África Occidental Francesa, está ocupada inicialmente por el régimen de Vichy y, que, en 1940, se reclutan 130.000 tropas en el AOF (Mazrui, 1999, p. 107). Conviene destacar que el hecho de que muchas de las tropas coloniales francesas sean de origen africano provoca que aumenten su importancia y que estos soldados se conviertan en un vínculo entre el ejército y la población africana de la federación (Ginio, 2017, p. xviii).

Sin embargo, en torno a esto no se forma ninguna guerra en el África Occidental Francesa, aunque el ejército francés tiene miedo a perder el control sobre el lugar y eso se refleja de varias maneras (Ídem): “In the eyes of the military command of the federation, this was a space that was to be defended and saved from what it perceived as the negative influences of the anticolonial struggles taking place in other parts of the French empire and in other European colonial empires” (Ídem). Además, los dos rivales principales de la Guerra Fria, la URSS y los Estados Unidos, comienzan a volverse hostiles hacia el proyecto colonial francés (ídem).

Por otro lado, la representación de los territorios de Ultramar no es ni proporcional ni igualitaria, sino que se establece de modo arbitrario, a pesar de que sus habitantes gozan de la cualidad de ciudadanos como los nacionales franceses de la metrópolis (Ki-Zerbo, 2011, p. 750). Esto se hace para qué, como afirma Édouard Herriot, Presidente del Consejo, <<Francia no se convierta en colonia de sus colonias>> (Ídem). En este sentido, Joseph Ki-Zerbo explica que, “Teniendo en cuenta el número de sus habitantes, los TOM y los Departamentos de

Ultramar (DOM, Départements d'Outre-Mer) debían poseer normalmente más del 60% de los diputados del Palais Bourbon; ahora bien, la Ley del 5 de octubre de 1956 limitaba a treinta y ocho el número de los diputados de Ultramar, es decir, uno por cada ochocientos mil habitantes aproximadamente, mientras que la metrópoli, por sí sola, tenía quinientos cuarenta y cuatro o, lo que es lo mismo, un diputado cada ochenta mil habitantes; primer inconveniente del asimilacionismo..." (Ibíd., pp. 750-751).

Existen otras anomalías a niveles inferiores según el historiador burkinés (Ibíd., p. 751). Por ejemplo, en cada colonia se crea en 1952 un consejo general, la asamblea territorial, que posee competencia deliberativa sobre presupuestos y algunas obras públicas, pero para todo lo demás es consultiva (Ídem). A su vez, a escalada de federaciones africanas, en Dakar para el África Occidental Francesa y en Brazzaville para el África Ecuatorial Francesa, se instituyen dos consejos que poseen una competencia semejante (Ídem). Sin embargo, en estas asambleas locales la representación, igual que en las de la metrópoli, no deriva de un colegio electoral único, sino que existen dos colegios, el primero que agrupa a los ciudadanos con estatuto civil francés, o sea, de hecho a los ciudadanos metropolitanos, con lo que se desea garantizar a los colonos una representación privilegiada e incluso aristocrática (Ídem).

La Constitución también establece el principio de la especialidad legislativa para los territorios de Ultramar, en vistas a adaptar las leyes a las situaciones particulares (Ídem). En este sentido, se crea una Asamblea de la Unión Francesa, compuesta por ciento cincuenta y dos consejeros, de los cuales setenta y seis son de Ultramar y setenta y seis los eligen los parlamentarios metropolitanos (Ídem). Asimismo, como explica Joseph Ki-Zerbo, "...la asamblea solía servir demasiadas veces de <<refugio para políticos cesantes>>, ésta sólo poseía poder consultivo. Sus consejos, a veces basados en estudios bien documentados, eran escuchados distraídamente por la Asamblea Nacional, que <<solía ignorar sus deliberaciones e informes>>. Relegada a Versalles, reflejando en sus ropajes abigarrados, provenientes de cuatro continentes, la variada paleta del universo francés, la Asamblea era en realidad algo así como un epifenómeno constitucional. En lo que respecta al ejecutivo, los países del continente y Madagascar, se hallaban aún más lejos de lo que era la realidad del poder. La presidencia de la Unión Francesa pertenecía, por derecho, al presidente de la República francesa, que encabezaba el Alto Consejo de la Unión. Este último, se reunió por primera vez, ¡en octubre de 1951! Y todavía en 1955 no había un solo miembro electo de Ultramar entre los treinta y nueve miembros del gobierno Laniel. El ministerio clave para los asuntos de los TOM, el de la Francia de Ultramar, cuyo poder, por decreto, no sufría alteraciones, continuó siendo monopolizado por los metropolitanos. Y en este período ningún africano fue nombrado para

cubrir puestos de gobernador o de alto funcionario. La Unión Francesa –el calificativo de <<francoafricana>> no estaba aún de moda- hacía honor a su nombre” (Ibíd., pp. 751-752).

Conviene destacar que entre 1945 y 1946 se produce un periodo de gran <<efervescencia>> política; después, de 1948 a 1955, tras un período de estancamiento, se da un nuevo salto nacionalista hacia delante que la ley-marco trata de limitar, aunque solo lo logra durante dos años, hasta que se produce el referéndum de 1958, que precipita la marcha hacia las independencias, que se producirán en 1960 (Ibíd., pp. 752-753). Y, en este sentido, Senegal es un actor a destacar. Como explica Joseph Ki-Zerbo, “En el AOF, dos territorios, Senegal y Costa de Marfil, se pondrán rápidamente en cabeza en lo que respecta a la constitución de partidos políticos que tendrán un papel catalizador en la formación de agrupaciones regionales” (Ibíd., p. 753).

3.1.3. La estructura política en Senegal durante las últimas décadas de colonización

Sheldon Gellar considera que, “De 1946 jusqu’à l’indépendance, en 1960, le Sénégal a traversé une période de démocratisation, marquée par la diffusion extrêmement rapide du pluralisme à travers toutes les sphères de la société sénégalaise.

La croissance brusque du corps électoral, qui est passé de 45 000 électeurs en 1946 à plus d’un million pour les élections législatives de mars 1957, a ouvert le jeu politique démocratique à l’ensemble de la population. Avec un corps électoral majoritairement rural, les partis politiques sénégalais ont eu à mobiliser ces nouveaux électeurs et à faire campagne en dehors des Quatre Communes. L’électorat du parti de Lamine Guèye, qui avait dominé la vie politique de l’immédiat après-guerre, recrutait parmi les citoyens des Quatre Communes, et il se montra incapable de s’adapter à la nouvelle situation. À l’inverse, c’est en forgeant des alliances et en captant le soutien d’un vaste ensemble de groupes régionaux, économiques, ethniques et religieux, que le Bloc démocratique sénégalais (BDS), créé en 1948 par Léopold Sédar Senghor et Mamadou Dia, a réussi à devenir le parti majoritaire en 1951” (Gellar, 2002, 512). Se puede afirmar, entonces, que esas circunstancias de ese aumento del cuerpo electoral y de gran participación de la población rural en las elecciones, son lo que permiten con el tiempo que Senghor posea cada vez más poder y pueda llegar posteriormente a gobernar, siendo el primer presidente del Senegal independiente. Debemos destacar que se calcula que a mediados de la década de 1950 el 78% de la población es rural (Davidson, 1966).

Por otro lado, Joseph Ki-Zerbo explica en relación a la creación del Bloque Démocratique Sénégalais (BDS, Bloque Democrático Senegalés) que, en Senegal reina una actividad política <<jalonada>> por elecciones en las ciudades costeras, pero, después de la Segunda Guerra Mundial el territorio pasa por un momento de crisis: escasez en cuanto a los productos de importación, caos en las exportaciones de cacahuetes, confiscaciones administrativas y quejas de los ex combatientes, siendo incluso aniquilado uno de los contingentes cerca de Thiaroye, ciudad en la periferia de Dakar (Ki-Zerbo, 2011, p. 753).

Entonces, muy pronto, los <<elementos>> socialistas del SFIO (Sección Francesa de la Internacional Obrera) obtienen la iniciativa a expensas de los grupos de estudios comunistas dentro del Comité de Acuerdo de Dakar, donde se <<cristaliza>> la agitación política de la época (Ídem). Este comité se convierte en el Bloque Africano, cuyo nombre por sí mismo es todo un programa político <<apasionado>> según Ki-Zerbo (Ídem): “Surgió incluso una moda femenina y el <<vestido bloque>> (robe bloc), que se adhería bien al cuerpo, hizo furor hasta en las regiones del interior”. Asimismo, el Bloc resulta importante por ser la entidad política en que participa y tiene gran magnitud el que será el primer presidente de Senegal y del que hablaremos larga y detenidamente en los próximos capítulos de la tesis, Léopold Sédar Senghor.

Esta organización política está dirigida por Lamine Guèye, abogado talentoso y, por Léopold Sédar Senghor, entonces joven profesor adjunto y, consigue una victoria aplastante (Ídem). Aunque, “pronto surgieron disensiones internas. En 1948 Senghor se separó del <<Bloc>>, como protesta contra el culto de la personalidad, el favoritismo y la falta de rigor que imperaba en el partido, y denunciando duramente el <<laminismo>>” (Ídem). Entonces, crea su propio partido, el Bloque Democrático Senegalés, con el fin de desarrollar y consolidar su base de apoyo electoral en las ciudades y pueblos rurales más allá de los cuatro municipios (Chafer, 2012, p. 44). Este, actúa de común acuerdo con el IOM (Independientes de Ultramar) de Sorou-Migan Apithy (Vela, 1971, p. 11). Conviene destacar que en ese momento el BDS es visto como un partido rebelde debido a la dimisión de Senghor de la SFIO (Section Française de l’Internationale Ouvrière – Sección Francesa de la Internacional Obrera) para crear su propio partido con el objetivo de representar y luchar por la causa (Heitz, 2008).

El nuevo partido se declara socialista a pesar de insistir en la democracia (control desde la base) y en el carácter senegalés, afirmando que su doctrina no debe de ser un simple copia del SFIO francés y, al mismo tiempo, exigiendo una mayor autonomía para <<África negra>> (Ki-

Zerbo, 2011, p. 753). Asimismo, como explica, el historiador burkinés, “Secundado por Mamadu Dia, Senghor volvió la propaganda del BDS hacia el interior y hacia las minorías nowolof, que hasta ese momento no habían sido tenidas en cuenta (cuena del río Senegal, Casamanza y tierras serer)” (Ídem). No debemos olvidar que el propio Senghor es serer.

En cuanto al programa inmediato del BDS, este consiste en el desarrollo de cooperativas y en la activación de la formación de una infraestructura sanitaria y escolar y, el aumento del precio del cacahuete (Ibíd., pp. 753-754). Lamine Guèye, por su lado, poseía ya un enorme prestigio gracias a la ley que, en 1946, suprime el <<indigenato>> y, también, por la de 1950, que equipara a los funcionarios africanos con los metropolitanos, en cuanto a las condiciones de trabajo (Ibíd., p. 754).

Mientras el SFIO y su estado mayor cultivan la fidelidad de los ciudadanos, de las acomodadas damas <<encopetadas>> de Saint-Louis y de los funcionarios, el BDS <<penetra>> entre los productores del <<pueblo llano>>, que acaba de entrar en la escena política (Ídem). El estilo del Bloc, “era más vivaz, la adhesión de las masas más íntima y la admiración por su líder - <<que había enseñado francés a los franceses>>- le añadía un nuevo elemento positivo” (Ídem). Es por todo ello y, también, en parte, por el apoyo de la cofradía musulmana de los murides, al menos hasta 1956, que el BDS pronto alcanza la victoria sobre el SFIO (Ídem).

Es en esos años, los cincuenta, que Léopold Sédar Senghor se convierte en el líder de Senegal e intenta frente al RDA (Rassemblement Démocratique Africain, Unión Democrática Africana), partido político surgido en Bamako en 1946, agrupar a los políticos que no pertenecen a esta (Ibíd., pp. 758-759). A pesar de todo, esos intentos no superan el nivel de <<cártels>> parlamentarios apoyados por los partidos de centro en el Parlamento francés (Ídem).

Durante este período, como explica Sheldon Gellar, las asociaciones étnicas y regionales poseen un fuerte papel en la vida política senegalesa –entre ellas, la *Union générale des originaires de la vallée du fleuve* (UGOVF), la *Union des Toucouleurs*, la *Fédération des originaires et natifs du Oualo*, el *Mouvement des Forces Démocratiques de la Casamance* (MFDC) y, el *Syndicat des commerçants indigènes du Sine-Saloum* (Gellar, 2002, pp. 512-514). Y de esto se aprovecha el BDS: “Le BDS est parvenu à obtenir le soutien de la plupart de ces groupes ethniques et régionaux en découvrant et en défendant les revendications locales. Le BDS n’a pas répété les erreurs des socialistes qui avaient rempli la direction de leur parti de citoyens lébou et wolof originaires des Quatre comunes. Le BDS a chosi comme dirigeants et comme candidats bien plus de sujets et d’individus représentant les communautés ethniques

et regionales” (Ídem). Por este motivo, se entiende que, pocos años después, el partido de Senghor sea el primero en gobernar una vez Senegal se independice.

Conviene destacar, asimismo, que el BDS es el partido de los profesores (Ídem) y, como afirma Sheldon Gellar, “Servant en brousse, les instituteurs entretenaient des liens étroits avec la population, qui appréciait leur dévouement et leur compréhension des conditions locales”. De hecho, el propio Mamadou Dia comenzó su carrera como profesor en Fatick antes de iniciarse en política (Ídem). Así pues, no resulta difícil imaginar que el BDS tenga un gran apoyo popular entonces. Cabe recordar que la mayoría de los africanos del siglo XX solo entienden la política a nivel local (Iliffe, 2013, p. 352).

3.1.4. La Loi-Cadre de 1956

En 1956 el RDA colabora totalmente con Francia y Félix Houphouët Boigny es miembro del gobierno, pero se producen una serie de acontecimientos que llevan a la metrópolis a tomar un giro radical en su concepción colonial, pasando de la asimilación más bien <<coja>> del título VIII de la Constitución de 1946 a una política de descentralización que provocará que se acelere la <<independización>>, que es favorecida por acontecimientos exteriores (Ki-Zerbo, 2011, p. 761). Joseph Ki-Zerbo lo explica así: “En efecto, en 1954 se produce la derrota de Diên Biên Phu’. Y es el año en que comienza la lucha de liberación argelina. En 1955, Bandung. En 1956, independencia de Marruecos y de Tunicia, y falta poco ya para que un país negro, Ghana, reconquiste la plena soberanía. <<Abandonemos Asia, conservemos África>>: tal es la directriz en ciertos medios financieros franceses. Pronto los capitales de Indochina se repliegan sobre África. Pero al mismo tiempo las reivindicaciones de los estratos más politizados de la población africana se hacían cada vez más perentorias, mientras que hacía años había sido lanzada la palabra mágica: independencia” (Ibíd., pp. 761-762).

Es dentro de todo ese contexto que Gaston Defferre, ministro de la FOM (France d’outre-Mer, Francia de ultramar), en espera de una revisión de la Constitución que había consagrado una <<república una e indivisible>>, y sin prejuzgar su reforma, hace preparar, con la colaboración de Houphouët Boigny, una ley marco (*loi-cadre*), dentro de cuyos límites el gobierno puede promocionar reformas (Ibíd., p. 762): “La ley fue votada el 23 de junio de 1956. Un cambio importante introducido por dicha ley fue el sufragio universal, que consagró la promoción de la población campesina a la mayoría de edad cívica, y que trajo consigo un contacto más

estrecho entre los políticos y las masas rurales. Asimismo, la introducción del colegio único implicó algún tipo de africanización del debate político” (Ídem).

Según Joseph Ki-Zerbo la asimilación no muere todavía, ya que la ley abunda en ambigüedades, al igual que los decretos de aplicación. Además, “Sin duda la competencia de las asambleas locales fue ampliada y profundizada, y su poder de deliberación versará no sólo sobre la gestión del dominio público, sino también sobre los problemas financieros. La asamblea territorial tenía sólo una competencia reducida y estaba subordinada en general a las disposiciones legislativas, es decir, a la Asamblea Nacional de París. En caso de conflicto, la última palabra la tenían las disposiciones del Palacio Bourbon y el jefe del territorio que representaba al poder central francés. Tengamos en cuenta además que el régimen no era parlamentario. La Asamblea carecía del derecho de votar una moción de censura contra el poder ejecutivo. Pero ¿y en caso de conflicto? El famoso artículo II del decreto número 57.459, del 4 de abril, responde: <<El consejo de gobierno tiene la facultad de presentar su dimisión si estima que ya no va a obtener la confianza de la asamblea territorial>>. Y el ejecutivo, ¿quién lo forma? Junto a cada jefe de territorio se había instituido un consejo de gobierno, del que aquél era el presidente de oficio y cuya vicepresidencia recaía en el dirigente del partido mayoritario en la asamblea, aunque disponía solamente de un derecho de aviso cerca del jefe de territorio. Este último controlaba una serie de campos reservados, llamados servicios de Estado: exámenes y programas escolares, moneda, aduanas, radio, policía, fuerza armada, etc.: podía hacer anular cualquier deliberación del consejo de gobierno por acción del ministro de la FOM y también era él quien delegaba sus atribuciones a los distintos ministros (título otorgado después de largas discusiones en sus poderes)” (Ibíd., pp. 762-763). Ante esto, se hace lógico pensar en que haya gente opuesta a dicha ley, que no evita que el jefe de territorio deje de ser una especie de ser todo poderoso.

A pesar de todo, según Joseph Ki-Zerbo, el peligro principal de la ley-marco es la balcanización que introduce deliberadamente en el seno de los conjuntos político existentes (Ibíd., p. 763). Como el historiador burkinés afirma, “a escala de las federaciones existentes en tiempos coloniales, y que constituían entidades sociopolíticas de entidad tan real como la de los territorios, se habían conservado los grandes consejos de Dakar y de Brazzaville, pero no se había establecido ningún tipo de ejecutivo federal a este nivel, excepto en lo que respecta al Alto Comisario. Así, se habían creado microorganismos que a veces no superaban los 400.000 habitantes, y que contaban en ocasiones con un solo ministro para 70.000 habitantes”.

Para Ki-Zerbo la ley-marco, en conjunto, significa un paso adelante, aunque solo sea porque concede a los africanos una posibilidad más amplia de hablar a los africanos, a la vez que ofrece a los mejores de ellos una oportunidad de adquirir experiencia. Sin embargo, los africanos no llegan a un entendimiento sobre su propia evolución, en especial en torno a los dos aspectos fundamentales de las relaciones inter-africanas y francoafricanas (Ídem): “La *loi-cadre* había precipitado el movimiento de africanización de los partidos políticos, llevando a la propia África el objeto de las ambiciones políticas y el marco de su ejercicio. Asimismo, se aceleró la unificación de las fuerzas dispersas hasta ese momento en las diversas formaciones políticas francesas (todas ellas disponían de sus <<fusileros senegaleses>> políticos). Convivían, pues, tres grupos o bloques: la *Convention Africaine* (Convención Africana)² de Senghor, el RDA de Houphouët Boigny y el MSA, fundado éste a última hora, en enero de 1957, en Conakry, con Lamine Guèye, Djibo Bakary, Fily Dabo Sissoko, etc.” (Ki-Zerbo, 2011, p. 763).

Para Joseph Ki-Zerbo, “El MSA (o *Mouvement Socialiste Africain*. Movimiento Socialista Africano), minoritario en la gran mayoría de los territorios, era contrario a la unificación política y favorable a la división territorial, aunque dejando una puerta abierta a las autoridades territoriales, en el caso de que éstas decidieran agruparse federalmente. Aceptaba el marco francoafricano erigido por la ley-marco. La CA (*Convention Africaine*) declaraba: <<Nuestro partido optará por hundirse a sí mismo, una vez que los otros dos partidos acepten constituer con nosotros un gran partido único>>. Pero ¿Sobre qué bases programáticas? Senghor atacaba con violencia la ley-marco, a la que achacaba la balcanización de África en un momento en que Europa trataba de unirse. El texto de la ley-marco es, según él, el anticonstitucional, pues las asambleas territoriales no fueron consultadas; además, varias de estas asambleas decidieron no votar el presupuesto, por solidaridad con el Gran Consejo. La balcanización, concluía Senghor, es dañina, ya que dispersa los focos políticos francófonos, que no podrán escapar a la actividad de sus poderosos vecinos anglófonos. En cuanto a la organización francoafricana, Senghor propone una especie de federación con Francia con dos asambleas, una metropolitana y otra de carácter federal para las cuestiones de Ultramar y de interés general” (Ibíd., p. 764). Asimismo, Senghor hace continuamente declaraciones contradictorias respecto a la independencia: “Senghor multiplie les déclarations contradictoires où il évoque de prochaines négociations vers l’indépendance, tout en manifestant son désir de conserver les liens unissant le Sénégal à la France, à l’intérieur d’une

² La Convención africana fue un partido político formado en 1957 que reunía al Bloque Popular Senegalés de Léopold Sédar Senghor, el Movimiento Popular Africano de Nazi Boni (Alto Volta) y el Frente Democrático Nigeriano de Zodi Ikhia (Níger).

Communauté rénovée” (Dagenais, 2006, p. 30). Esto demuestra que Léopold Sédar Senghor es más partidario de la unión que de la división y, al mismo tiempo, hace pensar que no desea una total independencia de los territorios francoafricanos frente a su metrópolis, sino más autonomía, como una especie de independencia en colaboración y asociación con Francia dentro de una organización política mucho más amplia que reúna a todas las colonias junto a su metrópolis. Conviene destacar que la independencia no es la mayor aspiración, sino una vida mejor, la adquisición de <<condiciones de existencia modernas>> en un mundo moderno (Heitz, 2008).

Realmente, el proyecto político de Léopold Sédar Senghor es una Federación: “Senghor propose des réformes de l’Union française qui pourraient déboucher sur une fédération. Vers 1953, la fédération devient le principal projet politique de Senghor, un fédéralisme des États s’apparentant à celui pratiqué en Suisse, au Canada ou en Allemagne de l’Ouest. Outre les assemblées territoriales, il envisage un exécutif territorial élu et faisant partie intégrante de l’Union française. Dans le souci d’écarter toute suspicion de vouloir sortir de l’Union française, Senghor rassure que l’Indépendant d’outre-mer (IOM) n’est en aucune façon nationaliste” (Ídem). Con su expresión en 1953 de que <<la República es una e indivisible>> Senghor se ganará la reputación de separatista antifrancés por parte de los franceses debido a que dicha expresión no es del gusto de ellos (Ídem).

En cuanto al RDA, su postura es contraria y alejada a todo esto (Ki-Zerbo, 2011, p. 764): “El RDA, preponderante en numerosos territorios, concebía la unidad política casi en términos de fagocitosis: por otro lado, su presidente Houphouët Boigny era territorialista y antifederalista decidido. Como la contribución al presupuesto federal era proporcional a las entradas de cada territorio, Costa de Marfil y Senegal eran los mayores proveedores de fondos. Pero Senegal aprovechaba por lo menos el hecho de que los servicios federales tuviesen su sede en Dakar. Además, era evidente el absentismo de Costa de Marfil en las reuniones interterritoriales” (Ídem).

Es en este contexto que se desarrollan las elecciones del 31 de marzo de 1957 en relación a la aplicación de la ley marco, donde vence el RDA (Ídem). Conviene destacar que esta victoria del RDA es considerada por muchos sectores de opinión como una victoria de Francia.

3.1.6. El Referéndum constitucional de Francia de 1958

Según Joseph Ki-Zerbo, entre 1958 y 1959 los acontecimientos se precipitan (Ídem): “El 13 de mayo de 1958 se produce el golpe militar de Argel. El gobierno de la IV República francesa llama al general De Gaulle. Una vez en el poder, éste organiza un referéndum sobre la aceptación o no de la Constitución de la V República y a la vez sobre las relaciones de ésta con el conjunto de los territorios de Ultramar, dentro de una Comunidad (*Communauté*) con repúblicas autónomas en África. Los resultados del escrutinio debían ser contabilizados en cada territorio. Los que obtuvieran una mayoría de <<noes>>, serían excluidos *ipso facto* de la Comunidad en proyecto” (Ibíd., pp. 766-767).

En todos los territorios crece la efervescencia política y se inicia un debate en torno a la prioridad de la independencia o de la unidad, aunque este resulta puramente teórico, ya que hay nuevos grupos políticos que aspiran vivamente a la independencia (Ibíd., p. 767): El Parti Africain de l'Indépendance (PAI), comunista, acababa de tomar posiciones en ese sentido. El Mouvement de Liberation Nationale (Movimiento de Liberación Nacional, o MLN), fundado en el verano de 1958, sobre una base interafricana, que iba de Senegal a Camerún, pasando por Alto Volta y Dahomey, estaba dirigido, entre otros, por Amadou Dicko [Amadu Diko]: pronto lanzaría la consigna de la independencia nacional. El PRA o Parti du Regroupement Africain (Partido de Reagrupamiento Africano), que había sucedido a la Convención Africana, se reunió en julio en Kotonou, rechazando el informe moral presentado por Senghor. En una atmósfera de gran alegría (<<¡PRA! ¡Oh, PRA! ¡Adelante! ¡PRA! ¡Oh, PRA! ¡Hossanah!>>), el Congreso se precipita hacia la opción que el viejo Lamine Guèye olfateó desde su llegada al Congreso, declarando: <<Me inclino hacia la independencia incondicional>>. Luego se terminó por optar por <<la independencia inmediata>>. Con todo, una reunión posterior del PRA, en Niamey, dejará libres a sus secciones territoriales en lo que respecta al voto del referéndum: casi en todas las ocasiones, la posibilidad de elección libre se ejercerá en contra de la independencia inmediata” (Ídem).

Según Kathrin Heitz, antropóloga, en relación a esta Constitución, “En France, la guerre d'Algérie a conduit à une crise sans précédent obligeant le président de Gaulle à lancer une nouvelle Constitution. De Gaulle demande le choix entre une indépendance immédiate « avec toutes ses conséquences » ou la Communauté française qui déboucherait plus tard sur une indépendance complète. Quand les plus modérés comme Senghor votent en faveur de la Communauté, les intellectuels de la mouvance de gauche qui ont rejoint le parti en 1956 se désolidarisent de cette option et forment leur propre parti pour faire campagne pour le « non

». Cela n'a pas empêché le Sénégal de voter pour la Communauté française. Le référendum marque la fin du consensus entre Senghor et les radicaux de gauche qui forment leur propre parti, le Parti de regroupement africain (PRA-Sénégal). Ils sont sévèrement réprimés entre 1959 et 1962" (Heitz, 2008).

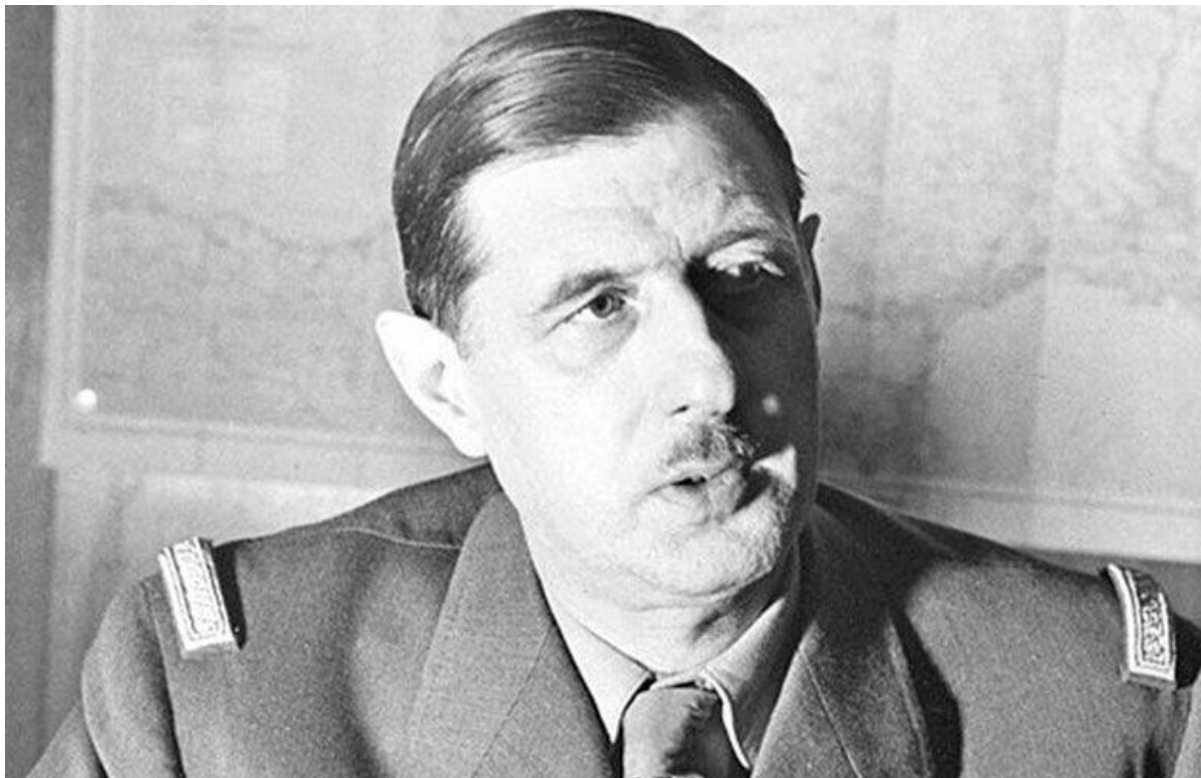


Imagen de Charles de Gaulle.

Fuente: Carcedo, D. (2018). Los tres frentes del general De Gaulle. Barcelona: La Vanguardia. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20181205/47313075543/los-tres-frentes-del-general-de-gaulle.html>

Por otro lado, la nueva Constitución, marcada por el regreso de un ejecutivo fuerte, pretende, a nivel externo, encontrar alguna solución a la Guerra de Liberación de Argelia y, sobre todo, mantener, de forma jurídica, una especie de <<cordón umbilical>> con sus colonias que, gracias a las exigencias del orden mundial de la Guerra Fría y de la ONU, se dirigen hacia la independencia (Flan, 2018, pp. 87-88).

Asimismo, La aprobación del referéndum de 1958 por parte de las colonias francesas, implica su adhesión a la Comunidad Francesa, creada por esta nueva constitución, suponiendo el control efectivo de la metrópolis sobre la autonomía interna de los países del África Occidental, ya que esta pasa a ocupar ahora una posición privilegiada en la gestión de las estructuras institucionales básicas de sus colonias, como son la política exterior, la seguridad y la justicia, los asuntos monetarios y la explotación de las materias primas, por ejemplo (Ídem).

En cuanto a Senegal, se deshace la UPS (Union progressiste sénégalaise, Unión Progresista Senegalesa) de Léopold Sédar Senghor y nace el PRA-Senegal de A. Ly, A. Mbow y A. Seck, cuya meta es el «no» al referéndum (Ki-Zerbo, 2011, p. 767). Asimismo, el Congreso RDA de Ouagadougou no marca directrices concretas al respecto (Ídem). Como resultado se avanza en orden disperso hacia el 28 de septiembre de 1958 (Ídem).

3.2. La Conferencia de Brazzaville y la posición de Senegal frente a la oferta de Charles de Gaulle

A inicios de 1944 se celebra la *Conferencia Africana Francesa* de Brazzaville (Ibíd., p. 747). Anteriormente, en junio de 1943, se había creado en Argel el Comité Francés de Liberación Nacional (CFLN) bajo la autoridad de Charles de Gaulle (Ídem). Joseph Ki-Zerbo explica que, “Una vez reunidas todas las tierras del imperio francés para su lucha contra el Eje, decidió congregarse en el África ecuatorial a todos los gobernadores de las colonias africanas y a numerosos altos funcionarios bajo la presidencia del Comisario de las Colonias, con el fin de confrontar sus ideas sobre el futuro de los territorios tras la tremenda sacudida de la guerra”.

Con todo esto, el Comité reconoce la contribución especial que había realizado África al esfuerzo de guerra, aunque reafirma la supremacía de Francia sobre sus «prolongaciones» ultramarinas, pero respondiendo a esas aspiraciones que comienzan a crecer en los estratos más ilustrados de la población colonial, para canalizarlas (Ídem). No debemos olvidar que existe en la época un fuerte movimiento intelectual anticolonial. Como explica Momar-Coumba Diop, “...un vaste mouvement de transformation du statut des intellectuels issus, pour la plupart, du front anticolonial de la fin des années 1950. Ce front a été une Alliance large entre les segments nationalistes et les groupes marxistes de l'époque. Il a participé à la lutte pour l'indépendance avec une direction peu cohérente sur le plan idéologique” (Diop, 2002, p. 43)

Conviene destacar que en la Conferencia no participa ningún africano, por lo que se puede decir, como afirma Joseph Ki-Zerbo, que se trata de una reunión exploratoria, con carácter unilateral, que tiene como proyecto preparar una reforma de las relaciones entre Francia y su imperio y, que, desea, a su vez, establecer la autoridad y el poder de negociación («*bargaining power*») de la Resistencia francesa en relación a sus aliados, sobre todo

respecto a los Estados Unidos (Ki-Zerbo, 2011, p. 748). Además, el CFLN siente la necesidad de afirmarse como el único mandatario de Francia en el momento de obtener nuevamente, en su nombre, su imperio colonial (Ídem).

El lado liberal se expresa a través de una serie de decisiones acompañadas de determinadas precauciones y reservas (Ídem): “Se desea que <<los territorios>> se encaminen hacia la descentralización, por etapas, en el campo administrativo, hasta alcanzar personalidad jurídica. Se propugna la creación de asambleas representativas, <<compuestas parcialmente por europeos y por indígenas>>. La meta general era alcanzar el doble cuerpo electoral por sufragio universal, en todos los territorios y en cualquier caso, siempre que fuese posible, para <<elevar, sin limitaciones en los esfuerzos, el nivel material, moral e intelectual del africano francés>>” (Ídem).

Se puede ver todo esto como un avance político para los africanos, aunque seguramente para muchos de ellos deba ser insuficiente, ya que no los libera y lleva a la independencia y muestra que esos territorios siguen dependiendo de la metrópolis y no dejan de ser colonias. Como explica Ki-Zerbo, “junto a tales entusiasmos, numerosas disposiciones y declaraciones establecen perentoriamente la voluntad de control, de dirección y de integración. Sin rubor de ningún tipo, el gobernador Delmas declaraba: <<Es sabido que en la colonización son posibles tres políticas diferentes: sometimiento, autonomía y asimilación. La colonización francesa se basa en la asimilación, estando dotada de una corriente de autonomía y ciertos rasgos, cada vez más atenuados, de sometimiento. Estamos en la vía del imperio en el sentido romano del término, y no en la del imperio de tipo anglosajón. Lo que no quiere decir que debemos aplicar sólo soluciones romanas: el problema romano era mediterráneo; el nuestro es mundial>>” (Ibíd., pp. 748-749). Vemos, por lo tanto, que, los franceses son partidarios de conceder más autonomía a los pueblos sometidos, pero jamás de darles su total independencia. Es decir, Francia, ve posible dar más libertad a los habitantes de sus colonias pero no la libertad frente al yugo colonial, porque quiere conservar como sea el imperio.

Existen dos tesis, la de la asimilación y la de la autonomía que, según Ki-Zerbo, por el lado africano, tienen sus protagonistas (Ibíd., p. 750). Esas tesis vuelven a aparecer de forma breve al instaurarse la IV República francesa y la Union Française (Unión Francesa) (Ídem).

La primera Constituyente, como explica Joseph Ki-Zerbo, “debido a la euforia de la victoria y a la unanimidad de la Francia progresista, había preparado un proyecto bastante avanzado (abril de 1946) que preveía, en particular en su artículo 41, que <<Francia forma con sus territorios de Ultramar, por un lado, y sus estados asociados, por otro, una unión consentida

libremente>>”. A pesar de todo, dicho proyecto, a causa del deterioro de la coalición de centroizquierda en la metrópoli y, de las presiones de un <<lobby>> y de algunos intereses, conocidos como <<Estados Generales de la colonización francesa>>, será rechazado tras un referéndum desfavorable (Ídem).

Entonces, la Constitución de octubre de 1946, vuelve a tomar en cuenta la ambigua vía de la Conferencia de Brazzaville (Ídem): “en efecto, en su preámbulo (simple declaración de intenciones, es cierto) establece: <<Fiel a su misión tradicional, Francia aspira a conducir a los pueblos a su cargo hacia la libertad administrativa, hacia gestión democrática de sus propios asuntos>>” (Ídem). Asimismo, “Se desea también que <<coordinen sus recursos y esfuerzos para el desarrollo de sus civilizaciones respectivas>>, lo que es una concepción autonomista clara” (Ídem).

Contrariamente a todo esto, el artículo VIII prioriza la opción unitaria (Ídem): “En efecto, la República francesa, que <<comprende la Francia metropolitana, los departamentos y los territorios de Ultramar, quedaba fijada como <<única e indivisible>>” (Ídem).

Finalmente, sin embargo, en 1958, cuando Charles de Gaulle llega al poder, como los británicos y los belgas, calcula que mantener por la fuerza los territorios en África es peligroso y más, todavía, lo es, marcharse lentamente y, en este sentido, considera que es más fácil transferir esos problemas crecientes del continente a sus sucesores africanos (Ilifee, 2013, p. 373). Entonces, los africanos se ven obligados a elegir entre la autonomía total o mantener su dependencia de Francia (Ídem). Ante esto, solo el sector radical del RDA de Guinea prefiere la autonomía, mientras que los demás eligen mantener su dependencia pero, esto, acaba siendo efímero y cada una de las colonias acaba alcanzando su independencia en 1960 (Ídem).

En cuanto a Senegal, debemos destacar que tiene 3 objetivos principales durante el proceso de descolonización (Heitz, 2008):

1. La mejora de las condiciones de vida.
2. La supresión del sistema colonial y de su estructura racista.
3. La reconquista de la dignidad y de la identidad cultural.

En definitiva, “Comme on peut le voir, l’indépendance nationale octroyée en 1960 n’est pas au centre des aspirations. Ces dernières étaient plutôt un ensemble diffus de revendications pour une vie meilleure, l’acquisition de « conditions d’existence modernes » dans un monde moderne” (Ídem).

3.3. La Federación de Mali, un primer intento de independencia

En enero de 1959 se crea la Federación de Mali, formada por el Sudan Francés y Senegal y, que, orienta su política bajo la dirección de Modibo Keita, su presidente, hacia la consecución rápida de la independencia (Ki-Zerbo, 2011, p. 769).

El 17 de enero, cuarenta y cuatro representantes de Senegal, Dahomey, Sudán Francés y Alto Volta habían pronunciado en Dakar el juramento de los federalistas, repetido dentro de una atmósfera de <<pactos de sangre>> por parte de sus participantes, tras Modibo Keita, presidente de la Asamblea Federal (Ibid., p. 933). Se había firmado la constitución de un nuevo grupo, que fue votada por unanimidad y, a su vez aclamada, y que, según Joseph Ki-Zerbo preveía las tres siguientes instancias estatales supremas:

- “Un poder ejecutivo federal con un jefe de Estado y de gobierno que elegiría a sus ministros a razón de dos por Estado miembro.
- Un poder legislativo que consistía en una asamblea legislativa elegida por cinco años, a razón de doce diputados por Estado, designados por la asamblea legislativa de cada país miembro.
- Y, finalmente, un poder judicial con un tribunal federal independiente de los poderes legislativo y ejecutivo” (Ídem)

Todo esto es ya una primera versión de la Federación de Mali, que genera un gran entusiasmo en todos los países del Sáhel (Ídem). Básicamente es una <<federación del cacahuete>>, que engloba al 70% de la población del África Occidental Francesa (Ídem). Sin embargo, la retirada de Alto Volta (donde las autoridades renuncian a su palabra) y de Dahomey (donde H. Maga sustituye a S.M. Apithy en el poder), reducen la Federación a la pareja formada por el Sudán Francés y Senegal (idem).

Como explica Joseph Ki-Zerbo, esta comunidad no puede satisfacer para nada políticamente a los nacionalistas, como habían creído en un principio al votar <<sí>> (Ibid., p. 769): “Los debates del Consejo ejecutivo, que agrupaba a los presidentes de los ejecutivos locales, no son sancionados por un voto. El presidente de la Comunidad es quien, teniendo en cuenta las diversas tendencias, iba a tomar decisiones que obligarían a todo el conjunto. Bandera, la francesa. Un único himno, la *Marsellesa*. Una sola nacionalidad, la de la República francesa y de la Comunidad –aunque esta última no se reconocía a nivel internacional, por lo que en los pasaportes figuraba únicamente la nacionalidad francesa-. Las decisiones del 9 de febrero de

1959 estipulan que la política extranjera de la República y de la Comunidad es una, que las embajadas son las de la República francesa, que el ejército encargado de la defensa de la Comunidad es uno solo y que se halla <<colocado bajo una única organización de mando>>. El servicio de seguridad interior se encuentra bajo la autoridad del Primer Ministro de la República francesa, y se encarga de la defensa de la Comunidad”. Esto demuestra que la Federación fracasa, al no obtener lo que se espera de ella.



Imagen de Modibo Keita

Fuente: Dejliba 24 (2019). Liste de 97 principales réalisations du président Modibo Keita. Bamako: maliJet. Disponible en: <https://malijet.com/actualite-politique-au-mali/flash-info/230156-liste-de-97-principales-realizations-du-president-modibo-keita.html>

Ya en diciembre de 1959 De Gaulle, en la sesión del Consejo ejecutivo de la Comunidad, celebrada en la ciudad de Saint-Louis, en Senegal, acelera la marcha general hacia la independencia, conociendo las aspiraciones de Mali (Ídem). Y, poco después de la proclamación de la independencia de Mali, la Federación se rompe, quedando dividida en dos Estados, Mali y Senegal (Ídem).

Otro de los factores que puede influir en la disolución de la Federación es el económico. Por ejemplo, como explica Joseph Ki-Zerbo, “En el seno de la Federación de Mali los establecimientos industriales –según la ley del menor costo de factores de producción (energía, mano de obra, red de infraestructuras, etc.) se concentraban en la península de Cabo verde” (Ibíd., p. 962) y, por este motivo, “El interlocutor maliano de Senegal no se sentía nada satisfecho ante tal situación” (Ídem).

Sin embargo, al día siguiente de disolverse la Federación de Mali Léopold Sédar Senghor destaca en una rueda de prensa el papel que posee el colonialismo en la fractura ideológica que enfrenta a los dos Estados (Dagenais, 2006, p. 22): “Les divergences entre Sénégalais et Soudanais proviennent, en réalité, plus profondément, de deux conceptions politiques différentes. Ces conceptions traduisent des réalités sociologiques différentes. La colonisation a été plus brutale, plus dure au Soudan qu’au Sénégal. D’où un certain radicalisme soudanais” (Ídem).

3.4. Senegal, su independencia total y los primeros años de gobierno de Léopold Sédar Senghor

3.4.1 La constitución política del nuevo Estado

De 1958 a 1961 “se desató una verdadera fronda anticolonial de norte a sur del mapa africano. Las figuras de Nasser, Nkrumah, Mohamed V y Sékou Touré dieron al llamado Grupo de Casablanca una audiencia muy amplia, pese a contar con la enemistad abierta de las potencias coloniales. Modibo Keita se convertía en el presidente de Malí, tras una fracasada unión con el Senegal del moderado Senghor. Lumumba constituía el primer gobierno independiente en el antiguo Congo belga y, tras su asesinato en 1961, una extensa rebelión popular triunfaba en el norte del país. Por las mismas fechas, los nacionalistas angoleños asaltaban la prisión de Luanda e iniciaban la larga guerra anticolonial que sólo terminaría con la caída del salazarismo en Portugal. Justo un año antes, la revuelta negra contra el *apartheid* había terminado en la matanza de Sharpeville, tras la cual fueron prohibidas las organizaciones del PAC y el ANC y encarcelados sus principales dirigentes, Robert Sobukwe y Nelson Mandela. Y desde la

clandestinidad argelina, la voz antillana del médico Franc Fanon alcanzaba predicamento con su llamada a la insurrección de los <<condenados de la tierra>>” (Iniesta, 2007, p. 210). Coincidiendo con esta coyuntura, Senegal accede a su independencia en 1960. Sin embargo, en el caso senegalés se produce un período de apertura que comienza con la Constitución de la IV República Francesa en 1946 que termina en 1963 con la victoria de la fuerza <<moderada>> de Senghor por encima de los <<radicales>> de Mamadou Dia (Heitz, 2008).

Debemos destacar que mientras el <<radical>> Nkrumah considera el neocolonialismo como el último estadio del imperialismo, el <<moderado>> Senghor reclama que se reconozca a nivel mundial la emotividad artística, que él considera esencialmente <<negroafricana>> (<<la emoción es negra, la razón helena>>) (Iniesta, 2007, p. 210). Ante esto, existen voces discordantes como la de Wole Soyinka, escritor nigeriano, que considera que la intelectualidad africana debe abandonar el discurso de las esencias históricas para pasar a la acción (<<el tigre no proclama su tigritud, se limita a atacar a su presa>>) (Ídem). Pero, a pesar de todo, “por lo general, la *intelligentsia* del África independiente sintió la imperiosa necesidad de cargar de positividad el pasado y el presente” (Ídem).

Cuando Senegal obtiene su independencia, el país ya se está transformando en un Estado de partido único fundado en los principios <<jacobinos>> (Gellar, 2002, p. 514). La propia Constitución del 26 de agosto de 1960 tiene puntos en común con la Constitución francesa de 1958 y refleja la voluntad de la UPS (Union Progressiste Sénégalaise, Unión Progresista Senegalesa), partido de Léopold Sédar Senghor, por establecer un Estado fuerte, unitario y centralizado, basado en el modelo francés (Ídem). Asimismo, aunque solo una parte de la población hable francés, el primer artículo de la Constitución de 1960 lo convierte en lengua oficial, haciendo difícil la plena participación de las tres cuartas partes de la población que no comprende el francés en las nuevas instituciones políticas (Ídem). Como explica Mamadou Cissé, “D’une réalité multilingue, Senghor voulait faire du Sénégal un pays unilingue sur la base de l’usage unique du français. Derrière le souci de bâtir un Etat-nation fort, il souhaitait tout simplement construire un Etat solide pour établir un puissant contrôle social” (Cissé, 2005).

El francés, según Ferran Iniesta, se convierte en la lengua del poder, en el arma con la que se inician los funcionarios y los sectores que se dedican al comercio exterior y, por ese motivo, a pesar de que en los ministerios se habla wolof, los escritos aún se redactan en francés, el <<nuevo hermetismo>> de la clase dirigente (Iniesta, 2007, p. 266). Aunque, más allá de este factor diferencial, de clase, el comportamiento del régimen de Senghor es durante veinte años

el de la administración indirecta, el del pactismo con los diferentes sectores sociales, práctica a la que preceden tanto la tradición del Estado precolonial como la del colonizador (Ídem).

En este sentido, más que con las fuerzas étnicas, la burguesía burocrática senegalesa ha pactado, de manera incansable, con los jefes sufíes del islam sudanés – muridas, qadiri, tidina, layens (Ídem): “Los gobernadores franceses ya lo habían hecho, a fin de controlar el sentimiento anticolonial” (Ídem). Según Ferran Iniesta, “Los califas de las hermandades sufíes reciben compensaciones económicas, pero a su vez impiden al gobierno adoptar medidas abiertamente impopulares. Al mismo tiempo, los sufíes forman verdaderas sociedades con sus propios recursos económicos: los muridas han colonizado parte del desierto de Ferlool plantando cacahuete (que está agotando ya su escasa fertilidad) y dominan el transporte urbano e interurbano” (Ídem).

Por otro lado, la Constitución prohíbe la propaganda regionalista, la discriminación racial, étnica y religiosa, cosa que impide que se creen partidos políticos de base religiosa, étnica o regional (Gellar, 2002, p. 514). Esto hace pensar que seguramente exista cierta oposición popular e intelectual hacia Léopold Sédar Senghor y su gobierno.

La Constitución de 1960, además, reparte el poder entre el Presidente, jefe del Estado y, el Presidente del Consejo de Ministros (Ídem). Asimismo, la Asamblea Nacional vota las leyes y puede, a través de una moción de censura, despedir al Primer Ministro y su Gobierno (Ídem). En relación a esto, Sheldon Gellar explica: “Au debut des années 1960, alors même que l’UPS contrôlait déjà tous les sièges, l’Assemblée nationale n’était pas encore devenue une chambre d’enregistrement au service de l’exécutif. Les débats étaient vifs et les députés se regroupaient pour défendre leurs intérêts régionaux. Lors des élections de mars 1959, le pays avait été redécoupé en circonscriptions régionales” (Ídem).

La configuración política y económica característica de la descolonización entra en una fase más estable a partir de 1963, cuando se introduce una nueva Constitución y se elimina la línea <<radical>> de Mamadou Dia (Heitz, 2008). Entonces, entre 1963 y 1966, Senghor introduce varias modificaciones institucionales que pretenden reforzar la tutela del Estado sobre las instituciones locales y la vía asociativa y su propio control sobre la vida política y cultural (Gellar, 2002, p. 515). Con esto, Senghor transforma de hecho el Senegal en un Estado de partido único, rechazando el pluralismo político, social y cultural como un obstáculo para la unidad y la construcción nacional (Ídem). Como señala Mamadou Diouf, “Les graves crises sociales de 1963 à 1968 ont amené le régime de Senghor à renforcer sa politique répressive et à lancer une politique de contrôle des syndicats par leur association au régime. La crise de

1968/69 en montrant l'échec de l'intégration des segments les plus contestataires de l'élite allait déboucher sur une crise" (Diouf, 1992, pp. 247-248).

Además, Senghor refuerza su posición dentro de su partido despidiendo a los partidarios de Mamadou Dia (Gellar, 2002, p. 515), después del *affaire*, del que hablaremos en el siguiente apartado, para reemplazarlos con hombres <<seguros>> (Ídem). Y, al mismo tiempo, intenta debilitar las unidades regionales del partido, que están dirigidas en la mayoría de las regiones por hombres que se benefician de una fuerte base local (Ídem).

A esto hay que sumarle el clientelismo (Beck, 2002, p. 535). Según Linda J. Beck, todas las instituciones políticas son penetradas por las relaciones de clientela, cosa que permite a Léopold Sédar Senghor crear un Estado clientelista muy personalizado (Ídem). A pesar de todo, esto no es un hecho aislado en los Estados-Nación africanos surgidos a raíz de la independencia de la metrópolis, tal y como vemos en las siguientes palabras de Ferran Iniesta: "Lo más frecuente, no obstante, han sido los regímenes pasivos, que han destacado más por su capacidad de tejer alianzas sociales y complicidades clientelistas que por su espíritu inconformista. Los Mobutu, Ahidjo, Kaunda, Kenyatta o Senghor lograron sus largas permanencias en el poder gracias a esa sabia inoperancia que, tras ellos, ha significado habitualmente el estallido de las tensiones acumuladas" (Iniesta, 2007, pp. 225-226).

Por otro lado, Senghor conserva su cargo como Secretario General de la UPS y crea en el seno del partido un sistema de decisión muy jerarquizado, que le permite limitar el debate interno (Gellar, 2002, p. 515). Y, en relación a esto, también pone fin al multipartidismo utilizando una mezcla de represión y de cooptación (Ídem): "En 1963, il a interdit le Bloc des masses sénégalaises (BMS) de Cheikh Anta Diop, quand celui-ci a refusé de rejoindre l'UPS. En 1964, le Front national sénégalais (FNS), une coalition hétéroclite rassemblant des partisans de Mamadou Dia, des militants de Cheikh Anta Diop et des partis de gauche, qui avait disputé les élections nationales du 1^{er} décembre 1963, fut elle aussi interdit. En fin, en 1966, le PARA-Sénégal, voyant qu'il n'avait aucune chance d'avoir une quelconque influence hors du système, a décidé de se rallier à l'UPS. À la fin de 1966, l'UPS était ainsi le seul parti légal actif au Sénégal" (Ídem). Con ello, Senghor se encuentra ya sin oposición política, aunque no intelectual, artística o popular, tal y como comprobaremos más adelante en otros capítulos de la tesis.

Además, según Gellar, "Toujours au nom de l'unité nationale, ce mouvement anti-pluraliste affecta les autres secteurs de la vie publique nationale" (Ídem). Un sindicato único, la *Union nationale des travailleurs sénégalais* (Unión nacional de trabajadores senegaleses) reemplaza a

todos los sindicatos autónomos que existen antes de la independencia (Gellar, 2002, pp. 515-516): “Une loi votée en 1965 donna au gouvernement le droit d’éliminer toute association séditeuse menaçant l’ordre public ; cette loi permit ainsi la dissolution des associations d’étudiants hostiles au régime. Jusqu’en 1966, selon la loi française de 1901, il était possible de constituer des associations sans autorisation préalable de l’État et il suffisait pour obtenir un statut légal, d’une simple déclaration auprès des autorités : le Code des obligations civiles et commerciales, établi en 1966, donna au gouvernement le droit de refuser d’agréer les associations soupçonnées de pouvoir porter atteinte à l’ordre public et celui d’interdire aux associations de mener des activités politiques” (Gellar, 2002, p. 516).

La Constitución de marzo de 1963 permite que el presidente de Senegal concentre todos los poderes en sus manos, al eliminar el cargo de Primer Ministro (Ídem). Según Gellar, “Senghor a utilisé ses larges pouvoirs présidentiels pour assurer la mainmise du gouvernement central sur les institutions politiques locales. Les assemblées regionales qui, durant le gouvernement Dia, avaient partagé le pouvoir avec les gouverneurs régionaux, ont été marginalisées. Senghor a resserré la tutelle du ministère de l’Intérieur sur l’administration des budgets communaux, en rendant obligatoire l’aval du ministre avant leur exécution. Il a aussi réduit le flux de ressources vers les communes. Le rôle des maires comme représentants de l’État a été renforcé, au détriment de leur fonction de responsables élus de leur circonscription. Senghor a aussi renforcé le pouvoir des gouverneurs de région et de l’administration territoriale. Les élus et les représentants des communautés locales n’eurent, dès lors, plus qu’un rôle secondaire dans l’élaboration des plans pour le développement local et régional” (Ídem).

En cuanto a la lucha por parte de Senghor y del <<partido-Estado>> UPS contra el pluralismo ideológico y cultural, el socialismo se convierte en la ideología oficial (Ídem). Existen entonces pocas personas dentro del partido que se atrevan a desafiar de forma abierta la filosofía senghoriana de la Negritud, su elección por hacer del francés la única lengua oficial y su compromiso hacia la francofonía (Ídem). Quizá es este uno de los motivos que hace que Iba N’Diaye no se oponga abiertamente a Senghor y a sus compañeros de la École de Dakar hasta que no abandone Senegal a mediados de la década de los sesenta decepcionado.

Como considera Ferran Iniesta, en los lugares donde sobrevive el parlamentarismo a los primeros tiempos, como Senegal o Kenia, por ejemplo, los partidos en el poder realizan enmiendas constitucionales que identifican al partido mayoritario con los intereses nacionales y que hagan que asuma en su seno la totalidad de la vida política (Iniesta, 2007, p. 211): “numerosos dirigentes de la oposición pasaron a ocupar cargos gubernamentales, a la vez que

los recalcitrantes fueron encarcelados o impulsados a exiliarse. Nkrumah o Kenyatta aprovecharon su innegable popularidad para represaliar a los disidentes, Senghor o Nyerere primaron la absorción de los adversarios por el partido gubernamental”.

Como explica Ferran Iniesta, los sucesivos gobiernos de Senghor intentan integrar a sus oponentes más irreductibles –Dia, M. Diop, C. A. Diop, Wade-, que, tienen como única virtud para el poder su incapacidad congénita para aliarse (Ibíd., p. 265). Asimismo, según Iniesta, el discurso de Senghor tiene un flanco fácil para los nacionalistas radicales que, es, que, solo el francés tiene rango oficial y la normalización del wolof, que es comprendido por el 95 % de la población, se realiza de forma anómala e, incluso con penas de cárcel para aquellos que no se atengan a las directrices oficiales. En este sentido, Ferran Iniesta considera que dicho aspecto junto a la brutalidad del presidente senegalés en considerar la colonización como un hecho histórico positivo provocan que el régimen sea analizado como una reproducción africana de la Francia jacobina. A pesar de todo, Ferran Iniesta cree que con un estudio más <<pormenorizado>> se demuestra que el jacobinismo se trata solamente de una obsesión lingüística del grupo occidentalizado que se <<apalanca>> en el Estado (Ibíd., p. 266).

Por otro lado, según Sheldon Gellar, “Tout en chantant les louanges de la sensibilité et des qualités affectives des Africains, Senghor mettait en place un style de gouvernance, qui insistait sur la planification rationnelle, la compétence technique et le rôle central de l’État dans le développement du pays” (Gellar, 2002, p. 516).

Sheldon Gellar considera que el Estado senghoriano no tolera bien los otros modelos ideológicos (Ibíd., p. 517). Por ejemplo, “Senghor n’autorisa pas Cheikh Anta Diop, défenseur du nationalisme culturel africain et du panafricanisme, partisan du remplacement du français comme nationale par le wolof, à former son propre parti. Diop fut contraint à rester dans son laboratoire, et ses travaux innovants sur l’histoire africaine ne reçurent de reconnaissance officielle qu’après sa mort” (Ídem).

Asimismo, según Gellar, “Senghor insistait jalousement sur les prérogatives de l’État à imposer des normes culturelles uniformes. Ainsi, il fit interdire le film *Ceddo*, non pas à cause de son contenu politique, mais parce que son réalisateur Ousmane Sèmbene, refusait de suivre l’orthographe officielle et de changer le titre du film en *Cedo*. Si Senghor permettait à des marxistes et à des marxistes-léninistes d’enseigner à l’université de Dakar et dans les lycées, il leur interdisait de publier leurs propres journaux, de former leurs propres partis ou d’occuper des postes dans la haute fonction publique”.

Todo esto cambia en los año setenta, cuando Senghor introduce algunas reformas que permiten cierto grado de democracia y de pluralismo institucional en Senegal, restablece el cargo de Primer Ministro, reconoce el Partido Democrático Senegalés de Abdoulaye Wade (1974), que es el primer partido político de oposición legal desde 1966, autoriza la constitución de sindicatos que no estén directamente afiliados al partido en el poder, reaparecen algunos medios de comunicación en papel –incluidos los de Cheikh Anta Diop y Mamadou Dia, quien es liberado en 1974-, y cuando en 1976 la revisión constitucional autoriza a tres partidos a poder representar las tres corrientes ideológicas principales (Ídem): “(1) le courant social-démocrate, appellation revendiquée par le parti de Senghor, qui avait adopté le nom de Parti Socialiste (PS) de lors de son adhésion à l’Internationale socialiste; (2) le courant libéral-démocrate, que le PDS acepta avec réticence afin de pouvoir mener ses activités; et (3) le courant marxiste-léniniste” (Ídem). Además, en 1979 una revisión constitucional legaliza a un cuarto partido con la etiqueta de <<conservador>>, aunque el retorno al multipartidismo está limitado y cuidadosamente controlado para evitar que Cheikh Anta Diop, Mamadou Dia y los líderes marxistas radicales formen sus propios partidos de forma legal (Ídem)”.

Asimismo, a partir de 1972, año de la reforma administrativa, Senghor llevará a cabo algunas medidas prudentes para una descentralización más grande, creando consejos rurales electivos (Ídem). A pesar de todo, según Gellar, esas nuevas instituciones solo conocen una autonomía muy limitada y están bajo el control de los funcionarios de la administración territorial, quiénes controlan siempre las instituciones de desarrollo rural dentro en las campañas y se oponen a la emergencia de asociaciones autónomas de campesinos (Ídem).

No hay que olvidar que en los años 1968-69 había habido tensiones causadas por la mala gestión del sector agrícola por parte del Estado que provocaron el descontento de muchos campesinos que, en respuesta, abandonaron el cultivo del cacahuete, que, en la época era la principal fuente de divisas, bajo la aprobación de sus jefes religiosos, que comenzaron a alejarse del régimen del Partido Socialista, cada vez más impopular (Beck, 2002, p. 536). Esto, había hecho que para mantener el control de la situación, Senghor, combinara la cooptación (reducción en los precios de los alimentos de primera necesidad y un alza en los precios al productor) y la represión (numerosos arrestos e imposición del estado de emergencia) y, que, a raíz de las tensiones de 1968-69, se viera obligado a admitir que la oposición política clandestina era una amenaza más importante para la legitimidad y estabilidad de su gobierno que un multipartidismo abierto pero controlado (Ídem).

Por último, debemos señalar que, como considera Gellar, toda esa visión política de Léopold Sédar Senghor y su apego al modelo de Estado jacobino, fundado en las tradiciones centralizadoras francesas permiten la formación de una nueva clase de tecnócratas liderada por Abdou Diouf, su Primer Ministro y protegido (Gellar, 2002, p. 518): “L’absence de débat politique à l’intérieur du parti au pouvoir, la subordination de l’Assemblée nationale, qui avait pourtant, à l’époque coloniale, permis l’expression des multiples intérêts régionaux, ethniques, culturels et économiques du Sénégal, et l’hégémonie exercée par l’Etat et l’administration territoriale sur la vie politique, culturelle et économique, ont renforcé le pouvoir des fonctionnaires qui, vers le milieu des années 1970, s’étaient emparés du gouvernement et étaient devenus très puissants à l’intérieur du parti au pouvoir. En 1975, vingt-deux des vingt-quatre ministres du gouvernement étaient des anciens agents de l’État, et deux seulement exerçaient une profession libérale”.

Ya a finales de 1970, existe una situación económica desastrosa que provoca que el gobierno de Senghor recurra a la asistencia económica del Fondo Monetario Internacional en 1979 para la refinanciación de la deuda, consiguiendo como respuesta la recomendación por parte de este organismo internacional de financiación la adopción de un Programa de Recuperación Económica y Financiera que consiste en implementar una política <<draconiana>> (Diouf, 1992, p. 249). A causa de esto se da una reducción de la capacidad del Estado para mantener sus redes de clientela y, aprovechando la situación, los partidos de la oposición, se dedican a denunciar la corrupción, mientras que el PDS (Partie Démocratique Sénégalais, Partido Democrático Senegalés), el principal partido de la oposición, busca crear sus propias redes de clientela, aprovechando los recursos potenciales que la elección eventual de sus candidatos le puede proporcionar (Beck, 2002, p. 537). Todo esto permite al PDS poder comenzar a penetrar en los feudos rurales del partido en el poder (Ídem), “où les changements socio-économiques –le déclin de l’agriculture et le rôle croissant des transferts opérés para les émigrés– commençaient à avoir des répercussions profondes sur l’autorité politique de l’aristocratie foncière et des chefs religieux et sur leur capacité –et leur volonté– à assurer un appui électoral au parti au pouvoir” (Ídem).

Conviene destacar que, como considera Ferran Iniesta, “La independencia evidenció la debilidad estructural de la nueva sociedad. A través de organismos burocráticos (ONCAD), el gobierno presidido por Senghor (1960-1980) controló la producción agraria y aprovechó el endeudamiento campesino para adelantar los pagos de las cosechas mientras las tierras se agotaban por la negatividad del cacahuete (devorador de nitratos). El bloqueo mundial de los precios agrarios, excelente arma neocolonial, endeudó al Estado como éste hacía con el

campesinado. Para completar la crisis, un numeroso sector de occidentalizados estaba excluido de los beneficios estatales por la simple razón de que la administración ya había desbordado toda capacidad razonable para la economía del país: y era y es una de las oposiciones más brillantes del continente” (Iniesta, 2007, p. 265).

A esto hay que sumar que, como opina Linda J, Beck, “Comme tous les médias étaient placés sous le contrôle de l’État, et le seul syndicat légal était associé au parti au pouvoir, Senghor semblait bien avoir monopolisé l’ensemble du jeu politique. Cependant, au début des années 1970, alors que l’économie sénégalaise subissait les effets des premiers chocs pétroliers, des fissures ont commencé à apparaître dans le pouvoir centralisé de Senghor. Ces évolutions ont abouti à une ouverture politique, qui a permis l’émergence d’une forme de multipartisme limité et la création d’une forme politique hybride – la << démocratie patrimoniale >> sénégalaise – qui n’a pas remis en cause la position privilégiée des dirigeants socialistes et de leurs clients” (Beck, 2002, p. 536).

Entonces, en 1980, después de gobernar Senegal a lo largo de veinte años, Senghor decide renunciar y transfiere el poder a Abdou Diouf, quién le ha servido de forma fiel desde 1964, primero como director de gabinete, después como ministro y, por último, como Primer Ministro (Gellar, 2002, p. 518).

Esta llegada al poder de Abdou Diouf junto a la crisis económica de los años ochenta, genera que la importancia otorgada por Senghor a la cultura deje de ser una prioridad (Murphy, 2006): “En 1983, l’Institut national est délocalisé pour céder la place à des bureaux ministériels, les artistes du Village des arts sont violemment expulsés et le Musée dynamique ferme en 1988. Les expérimentations du laboratoire et du Village des arts ne prennent pourtant pas fin dans ces années-là et ont marqué durablement les esprits des générations suivantes” (Ídem).

Por último, para entender tanto la desilusión y la decepción hacia el Estado senegalés y los diferentes Estados-Nación surgidos a raíz de la independencia como hacia el gobierno de Léopold Sédar Senghor, podemos terminar este apartado con el siguiente párrafo del libro *Kuma. Historia del África negra* de Ferran Iniesta: “<<Todo eso está muy bien>>, le dijo un anciano campesino a un responsable político del PS senegalés en la campaña electoral, <<pero, ¿Cuándo va a terminar esta historia de la independencia?>> La anécdota es sobradamente conocida en el África occidental, pero era algo más que una salida recurrente: expresaba la desilusión por una independencia que no había cumplido sus promesas, que no había justificado las esperanzas anticoloniales. Cuando el propagandista senghoriano hablaba

de los sacrificios que exigía el progreso, el campesino le recordaba que habían luchado contra la colonización precisamente para que esos sacrificios interminables desapareciesen, y por eso habían apoyado a poderes africanos, gobiernos propios, Estados distintos del colonial” (Iniesta, 2007, p. 290).

3.4.2. El *affaire* Mamadou Dia

Hacia mediados de diciembre de 1962, un grupo de 39 diputados de la UPS presenta una moción de censura contra el Primer Ministro Mamadou Dia, acusándolo de abuso de poder y de vulnerar el libre ejercicio de las prerrogativas de la Asamblea, a lo que él responde haciendo arrestar a cuatro diputados, argumentando que como es el partido quién lo ha llevado al poder, solo el partido puede cesarlo (Gellar, 2002, p. 514). Frente a esto, en una reunión con Lamine Guèye, Presidente de la Asamblea Nacional, la mayoría de los diputados vota despedir a Mamadou Dia (Ídem). Entonces, Léopold Sédar Senghor, se pone de parte de los diputados y, el ejército se une a este contra Mamadou Dia, que es arrestado, juzgado y condenado a cadena perpetua por un supuesto intento de golpe de Estado (Ídem).



Imagen donde se observa en el centro a Mamadou Dia, a la izquierda, junto a Léopold Sédar Senghor, a la derecha

Fuente: Naranjo, J. (2013). El lado oscuro de Léopold Senghor. Madrid: El País. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2013/10/18/africa_no_es_un_pais/1382076120_138207.html

Léopold Sédar Senghor y Mamadou Dia defienden puntos de vista diferentes sobre el Estado, ya que el primero es un gran defensor de la autoridad del gobierno central, mientras que el segundo es partidario de ampliar los poderes de las instituciones locales, habiendo apoyado la creación de un movimiento cooperativo que esperaba que se convirtiera en la base de comunidades rurales semiautonómicas (Gellar, 2002, pp. 514-515). Asimismo, como explica Gellar, “En Janvier 1960, le gouvernement Dia mit en place une réforme administrative qui créait des assemblées regionales et transformait les chefs-lieux des 28 cercles du Sénégal en communes de plein exercice, que qui permettait aux populations urbains d’élire leurs conseils municipaux et leurs maires, ceux-ci ayant la charge de contrôler le Budget et les investissements municipaux. La même année, Mamadou Dia lançait un mouvement coopératif à l’échelle nationale. Certes, ce mouvement était initié par l’État, mais Mamadou Dia prévoyait l’effacement progressif de la tutelle étatique, au fur et à mesure que les coopératives acquerraient les capacités financières et techniques pour gérer leurs propres affaires. Le Premier ministre prévoyait aussi que les coopératives villageoises se rassembleraient pour former des communautés rurales autonomes” (Gellar, 2002, p. 515). Esto, seguramente, también deba crear cierta división alrededor de la figura de Senghor, generando individuos partidarios de su política y otros partidarios de Mamadou Dia.

Este *affaire* de Mamadou Dia tiene sus consecuencias, ya que con la caída de Dia, se inicia un cuestionamiento en torno a esas reformas institucionales destinadas a extender el papel y los poderes de las instituciones locales y, al mismo tiempo, paradójicamente, se debilita la Asamblea Nacional, que es quién había conseguido su destitución (Ídem). Además, ya sin Mamadou Dia en la escena política, Senghor puede concentrar el poder en sus manos, centralizar la burocracia y ejercer un control estrecho sobre la vida política y cultural de Senegal (Ídem). Esto último es un hecho a destacar, ya que como veremos en algunos de los siguientes capítulos, toda la política cultural de Senegal durante el gobierno de Léopold Sédar Senghor girará alrededor de su idea de Negritud.

Además, con la caída y arresto de Mamadou Dia, el sistema parlamentario senegalés pasa a ser sustituido por un sistema excesivamente centralizado (Beck, 2002, p. 535): “Avec la mise à l’écart de Dia, le mouvement coopératif qui devait servir de catalyseur à des réformes agricoles et foncières radicales a été transformé par Senghor en source de patronage pour ses alliés politiques, en particulier pour les marabouts et les élites notabiliaires et propriétaires fonciers qui avaient été les plus menacés par ces reformes radicales” (Ídem). Esto debe permitir a Senghor tener un gobierno muy personalista, en el que sea él quien mande y todas las leyes y decisiones se hagan a su gusto.

Esto último parece verse reflejado en la siguiente cita de Linda J. Beck: “Avec Senghor à la tête de l’État et du parti, la prise de décision se trouvait extrêmement centralisée. Les ministres rendaient compte à Senghor pour tout ce qui sortait de la routine. Les membres de l’Assemblée nationale étant nommés par le parti dont Senghor était le secrétaire general, l’Assemblée –surnommée << chambre d’applaudissement >>- se contentait d’enregistrer les lois et les budgets proposés par le président; encore Senghor gouvernait-il souvent directement par décret. Le pouvoir judiciaire, designé par le président lui-même et soumis à son bon plaisir, n’était pas plus à l’abri de l’influence de Senghor. En conséquence, tous les responsables de l’État et du parti, élus ou designés, dépendaient, en dernière analyse, du patronage de Senghor qui perturbait profondément la distinction entre le parti et l’État ainsi que la séparation entre les fonctions législatives, judiciaires et exécutives.

Si Senghor avait reproché à Dia d’avoir fait de l’administration sénégalaise son << clan bureaucratique >>, il réclamait lui-même la loyauté sans équivoque des fonctionnaires à ses programmes”(Ibid., pp. 535-536). A pesar de todo, Senghor se niega a incluir en la Constitución la doctrina de la supremacía del partido (Ibid., p. 536).

CAPÍTULO 4: LA NEGRITUD Y LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

4.1. LAS RAÍCES DE LA NEGRITUD

Antes de abordar la Negritud senghoriana debemos hablar de las raíces de la Negritud, que algunos intelectuales como René Depestre sitúan su nacimiento en el cimarronaje (Depestre, 1986, pp. 11-12): “La negritud nace del hilo central del movimiento de la cimarronería conducido por las intelligentsias <<negras>>. La negritud, como anteriormente el vudú, sirvió de reserva de esperanza y rebelión para alimentar el poder de resistencia y de contestación de los oprimidos”. Así pues, en el siguiente apartado de este capítulo abordaremos las fuentes de las que bebe la Negritud de Léopold Sédar Senghor.

4.1.1. El marxismo y la Negritud

Uno de los elementos que influye en la ideología de la Negritud, aunque más a nivel político que identitario, es el marxismo. Esto se ve claramente en Césaire, quien combina marxismo y Negritud en su pensamiento (Ibíd., pp. 47-48). René Depestre lo explica así: “Además de Claudel, Rimbaud y Lautréamont, Freud y Marx han desempeñado un papel igualmente importante en la formación intelectual de Césaire. Se conoce la importancia de Freud en la génesis de las letras modernas en su nivel más fecundo. Césaire aplicó el psicoanálisis a su situación particular de antillano alienado. El psicoanálisis como el surrealismo le permitieron descender a sus profundidades subconscientes para encontrar con alegría el África que la colonización había repelido como una fuerza obscena y maldita. Gracias a esta exploración de los repliegues más recónditos de su conciencia, le fue posible destruir los estereotipos y las falsas imágenes que el Occidente blanco ha atribuido tradicionalmente a los negros. Desde su juventud, Césaire discernió la importancia histórica del pensamiento marxista. Pero no vio jamás en el marxismo un conjunto de recetas, de conceptos y de esquemas aplicables a todas las situaciones sociales. Sintió, al contrario, la necesidad de articular el marxismo a las singularidades concretas del pueblo negro de la Martinica. <<Marx, dijo Césaire, debe completarse con Freud>>” (Ídem).

Precisamente, Depestre critica a algunos marxistas europeos que se ven incapaces a la hora de analizar de manera correcta el concepto de Negritud por no haber comprendido esa simbiosis entre marxismo y psicoanálisis existente en Aimé Césaire. Según Depestre, esos <<marxistas sin alas>> ven en la noción de Negritud una simple mistificación ideológica reveladora del <<idealismo hegeliano>> de Césaire o de su racismo y no conciben que un hombre pueda estar alienado doblemente. Asimismo, Depestre señala que “Ellos no ven que el hombre negro colonizado no sólo vive, como todo proletario, la opresión en el hecho de vender su fuerza de trabajo en el mercado capitalista, sino que la vive al mismo tiempo, con igual intensidad, en su singularidad epidérmica. Él es explotado como proletario y como hombre de piel negra”. Por este motivo, considera Depestre, “para los oprimidos negros, la revolución implica no solamente una emancipación política y económica, sino, igualmente, la emancipación de su subjetividad profundamente herida por siglos durante los cuales se ha puesto entre paréntesis su propia humanidad”. Es aquí donde comenzamos a observar algunas diferencias entre la Negritud y el marxismo.

Depestre considera que la Negritud ha sido el mal siglo de los intelectuales negros que se concienciaron de la situación singular de su <<raza>> en la historia. Este mal, según Depestre, se remonta a la época de la trata esclavista, una “época en que centenares de millares de hombres y de mujeres encadenados como animales fueron obligados a atravesar el océano Atlántico para perder bajo los cielos de las Américas todos los prestigios humanos de su identidad”. Y, en este sentido, cree que recuperar esa identidad a través de la lucha no puede ser reducido a una simple liberación económica y política, sino que se trata de una <<operación de orden ontológico>> que conlleva la <<revalorización omnilateral>> del hombre negro; revalorización de su color, para demostrar que solamente hay hombres de color; revalorización de sus componentes culturales; revalorización de su ser. Y, en Césaire, es evidente el contenido revolucionario de la Negritud (Ídem).

En ese sentido, Aimé Césaire reconoce que la Negritud es un movimiento de izquierda y que nunca creyó que la emancipación llegara de la derecha, ya que, tanto él como Senghor, consideran que la emancipación les sitúa a la izquierda, aunque, rehusan ver en la cuestión negra únicamente una cuestión social (Ibíd., pp. 60-61). Esto hace pensar que la Negritud contiene elementos del marxismo pero no se puede ver como parte de este ni simplemente como un movimiento político.

Césaire considera que se deben descolonizar las conciencias, descolonizar la vida anterior de la gente, al mismo tiempo que se descoloniza la sociedad, debido a que las relaciones de

conciencia con el mundo existentes son extremadamente complejas (Ídem) . En este sentido, recuerda que les dijo a los comunistas de la Martinica que el hombre negro está doblemente alienado, por una parte, por ser proletario y, por otra, como negro, porque, según él, es, a pesar de todo, la única <<raza>> a la que se le niega hasta la noción de humanidad (Ídem).

Léopold Sédar Senghor también habla de la alienación y afirma que el <<materialismo histórico>> de Karl Marx y Friedrich Engels le hizo comprender el proceso de su alienación, aunque tal vez no el *porqué* (Senghor, 1995, p. 8): “Su dialéctica me había abierto la vía de mi liberación por caminos ásperos, pero a veces desembocaba en callejones sin salida”.

Senghor reconoce que durante años busca a Dios en vano en la obra de Marx y Engels (Ídem). Afirma, sin embargo, que, “llegaría a entreverlo o al menos a sentirlo, más tarde, en la obra póstuma de Jean Jaurès. Y en esta frase que me han citado de los *Cuadernos* de Lenin: “Dios es la cuestión siempre planteada”. A propósito de Dios, más exactamente de la religión, la dialéctica marxista no llegaba hasta sus consecuencias últimas. Porque si se pasa del Derecho burgués al derecho socialista, de la Moral burguesa a la moral socialista, del Arte burgués al arte socialista, ¿por qué no podría pasarse de la Religión burguesa a la religión socialista, como Jaurès daba a entender? El mismo Marx nos ha explicado, en *Manuscrito económico y Filosofía*, cómo el Derecho y la Religión, la Moral y el Arte han sido, históricamente, ideologías progresistas. En su momento desempeñaron la función de revelación y de interiorización. Tenían por objeto la apropiación, por parte de los hombres, de los productos sociales, de los objetos por los sujetos: en una palabra, la reunificación de la naturaleza”.

Senghor afirma que, en cuanto a la <<lucha de clases>>, que sitúa en el centro del materialismo dialéctico, pronto tuvo la impresión de que estaba mal situada, ya que, según él, esta lucha tiene lugar, más que entre las naciones, entre las <<razas>> y continentes (Ibíd., pp. 8-9): “En efecto, desde hace un siglo la realidad más importante del mundo contemporáneo no es el dominio del Proletariado por la Burguesía, sino el dominio de los pueblos de color por los europeos blancos, el dominio de los continentes por la península europea y su prolongación norteamericana”. En este sentido, Senghor reconoce que ha buscado y esperado durante mucho tiempo que Marx y Engels le hablaran de la trata de negros o de los valores de la Negritud y, frente a esto, su respuesta es, que, Marx cree que el camino de la liberación debe pasar por la colonización. En conclusión, para Senghor, “Estos eran los callejones sin salida a los que me llevaba mi búsqueda marxista. Entonces volvía atrás, hacia mi Negritud, que era, sin lugar a dudas, el fundamento mismo de mi ser: la base permanente en la que podría encontrar nuevos viáticos para nuevos viajes. En efecto, yo tenía una conciencia aguda de que

la Negritud era un refugio, una fortaleza: para decirlo una vez más, era un punto de partida, una causa, no un fin. Para ser más negro, era preciso que saliera de mí hacia los otros: hacia el Otro. Y también, en mi situación de negro-africano y de hombre del siglo XX, tenía que llegar el marxismo hasta sus últimas consecuencias, y no precisamente superarlo o incluso *repensarlo*".

Jean Paul Sartre es otro intelectual que reflexiona sobre la relación entre el marxismo y la Negritud, en especial en el prólogo de *Orfeo Negro* (Depestre, 1986, pp. 112-114). Para Sartre, la toma de conciencia racial "difiere en naturaleza de la que el marxismo intenta despertar en el obrero blanco...". La conciencia de raza está centrada, ante todo, en el alma negra, o más bien, en una cierta cualidad común a los pensamientos y a las conductas de los negros, que se conoce como <<negritud>> (Ídem).

René Depestre, sin embargo, se muestra en desacuerdo con Sartre, ya que cree que, en efecto, el hombre africano, deportado a las Américas o colonizado, se ha visto obligado por las circunstancias, con sus riesgos y peligros a formarse una conciencia racial, pero dicha conciencia se le ha producido, no porque tuviera, desde tiempos inmemoriales, un <<alma negra>> o una <<negritud>> consustancial a su <<naturaleza>>, sino más bien por las especificidades coloniales de la economía mercantil (Ibíd., pp. 60-61). Así, Depestre considera que la situación de los africanos esclavizados o colonizados se define por las circunstancias americanas, es decir, el sistema de plantación, de un modo preciso de producción y de distribución de los bienes. Y prosigue, "La conciencia racial fue impuesta a los trabajadores de las plantaciones por las estructuras estrictamente fechadas de la historia de la esclavitud y de la colonización". En pocas palabras, para Depestre esa forma de conciencia no ha estado jamás centrada en una categoría, metafísica, fantasmal, como es el <<alma negra>>. Ella ha surgido, más bien, según Depestre, a bordo del primer barco negro, como el carácter objetivo de la situación histórica concreta que el capitalismo comercial, en plena expansión, creó para los millones de subsaharianos que él compraba y vendía en sus mercados de ultramar.

Volviendo a la cuestión del marxismo, vemos que, a pesar de la relación de la Negritud con este, sobre todo en sus inicios, Aimé Césaire es crítico con el comunismo stalinista (Césaire, 2006, pp. 80-84). Césaire opina que, en Europa, la unidad de las fuerzas de izquierda está a la orden del día; los fragmentos del movimiento progresista tienden a soldarse de nuevo, y, sin duda, este movimiento de unidad se haría irresistible si por el lado de los partidos comunistas estalinistas éstos decidieran deshacerse, por sobre todas las cosas, del impedimento de sus prejuicios, de sus costumbres y de sus métodos heredados de Stalin (Ídem). No existe duda alguna, cree Césaire, de que en dicho caso se privaría de toda razón, o mejor aún, de todo

pretexto para oponerse a la unidad a aquellos que en el resto de los partidos de izquierda no la desean, y así sus rivales se encontrarían aislados y reducidos a la impotencia (Ídem).

Asimismo, Césaire, expresa su opinión sobre la pertenencia de los <<pueblos negros>> a las organizaciones políticas de izquierdas. En este sentido, cree que los pueblos negros están dotados de energía, de pasión: que no les falta vigor, ni imaginación; pero que esas fuerzas se marchitarían en organizaciones que no les serían propias; hechas para ellos; hechas por ellos y adaptadas a objetivos que tan solamente ellos pueden determinar. Vemos aquí otro distanciamiento entre la Negritud y el marxismo.

Todo esto, para Césaire, “no es voluntad de luchar solo ni desdén de toda alianza. Es voluntad de no confundir alianza y subordinación. Solidaridad y renuncia”. Sin embargo, Césaire considera que es precisamente ahí donde se ven amenazados por algunos de los defectos muy visibles que se constatan en los miembros del Partido Comunista Francés, como su asimilacionismo inveterado, su chovinismo inconsciente, su convicción apenas primaria – compartida con los burgueses europeos- de la superioridad de Occidente o su creencia en que la evolución tal y como se ha desarrollado en Europa es la única posible, la única deseable, aquella por la que el mundo entero deberá pasar; en definitiva, su creencia, raramente confesada pero real, en la Civilización con mayúscula, en el Progreso con mayúscula (como muestra su hostilidad hacia a lo que llaman con desdén el <<relativismo cultural>>, defectos todos ellos que, por supuesto, llegan hasta la comunidad literaria que dogmatiza en nombre del partido a propósito de todo y de nada)” (Ídem). Para Césaire, los comunistas franceses tuvieron una buena escuela, la de Stalin que, para él, es, indiscutiblemente, quién reintrodujo en el pensamiento socialista la noción de pueblos <<avanzados>> y de pueblos <<atrasados>>. Se puede comprobar pues que, para Césaire, tanto el Partido Comunista Francés como Stalin y la Unión Soviética actúan de forma colonial respecto a los pueblos del <<tercer mundo>> igual que hacen las potencias occidentales en la época.

Césaire considera que, si Stalin habla del deber del pueblo avanzado, en este caso los <<granrusos>>, de ayudar a los pueblos atrasados a colmar su retardo, el paternalismo colonialista proclama la misma pretensión (Ídem). Para Césaire, en el caso de Stalin y de sus sectarios seguidores, quizá no se trate de paternalismo, aunque seguramente se trata de algo que se le parece tanto que se confunde con él. Con relación a esto, Césaire se inventa una palabra para describirlo: <<fraternalismo>>. Porque, para Césaire, sin lugar a dudas, se trata de un hermano, de un hermano mayor que, imbuido de su superioridad y seguro de su experiencia, “os toma de la mano (¡por desgracia una mano a veces ruda!) para conducirlos al

camino en el cual él sabe que se encuentran la razón y el progreso”. Esto es otra muestra más que Césaire, en el sentido colonial, no ve diferencia alguna en la ideología y la forma de actuar entre las potencias occidentales y la URSS y los miembros del Partido Comunista Francés.

Césaire afirma que es exactamente lo que los africanos y afrodescendientes no quieren, lo que no quieren más. Lo que desean es que sus sociedades lleguen a un grado superior de desarrollo por ellas mismas, por crecimiento interno, por necesidad interior, por progreso orgánico, sin que ningún elemento externo venga a entorpecer dicho crecimiento, a alterarlo o a comprometerlo (Ídem). Es decir, se opone a toda forma de colonización.

El antillano no reniega ni del marxismo ni del comunismo, pero reprueba el uso que algunos han hecho de ellos (Ídem). Quiere que sean puestos al servicio de los pueblos negros y no los pueblos negros al servicio de éstos: “Que la doctrina y el movimiento estén hechos para los seres humanos, y no los seres humanos para la doctrina o para el movimiento” (Ídem). Y, para Césaire, esto no es válido exclusivamente para los comunistas y, si él fuera cristiano o musulmán, diría lo mismo (Ídem).

Césaire, a pesar de todo, tiene simpatía hacia el comunismo chino y espera que este no caiga en las gigantes equivocaciones que desfiguraron el comunismo europeo. Aunque, también interesaría a Césaire, todavía más, ver florecer y expandir la variedad africana del comunismo. Esto, para Césaire, propondría sin duda variantes útiles, insólitas, originales y, seguramente, las viejas sabidurías negroafricanas matizarían o perfeccionarían mucho de los puntos de la doctrina (Ídem).

Sin embargo, Césaire opina que no existirá jamás variante africana, malgache o antillana del comunismo, ya que el comunismo francés ve más cómodo imponerles su variante. Para Césaire no existirá jamás comunismo africano, malgache o antillano, debido a que el Partido Comunista Francés concibe sus deberes frente a los pueblos coloniales en términos de magisterio que ha de ejercer, y que el mismo anticolonialismo de los comunistas franceses porta todavía los estigmas de ese colonialismo al que combate. O lo que viene a ser casi lo mismo, según Césaire, que no habrá comunismo propio de cada uno de los países coloniales dependientes de Francia mientras las oficinas de la sección colonial del Partido Comunista Francés persistan en pensar en los países coloniales como tierras de misión o como países bajo mandato.

Césaire, cuando redacta su dimisión como miembro del Partido Comunista Francés en 1956, cree que en la época en que viven se encuentran bajo el signo de una doble derrota: la del capitalismo, evidente para él y, la que ve como sobrecogedora, la de lo que consideraron

socialismo durante mucho tiempo y que no resultaba ser para él más que estalinismo. El resultado, para Césaire, es que el mundo en ese momento está en un atolladero. Esto, cree Césaire, puede significar solamente una cosa: no que no exista un camino para salir del mismo, sino que llegó la hora de abandonar todos los viejos caminos, los que llevaron a la impostura, a la tiranía, al crimen. Podemos pensar, en este sentido, que Césaire ve necesaria una renovación en la política, tanto en la ideología como en la forma de llevar a cabo dicha política, que se debe alejar del colonialismo y de los defectos de la política tradicional europea, tanto de la del bloque occidental como de la del socialista.

Césaire considera que todo puede ser salvado todavía, incluso el <<pseudosocialismo>> que se había instalado aquí y allá en Europa por Stalin, a condición de que la iniciativa le sea devuelta a los pueblos que hasta el momento no han hecho nada sino padecerla; a condición de que el poder descienda y se arraigue en el pueblo (Ídem). Esto puede ser visto, además, como distanciamiento y crítica hacia el comunismo de la URSS, donde existe una élite que se enriquece y se queda con el poder mientras gran parte del pueblo vive en la pobreza y sin ningún tipo de decisión dentro de una dictadura muy estricta.

En este sentido, Césaire considera, desde el momento en adelante, como deber de los <<negroafricanos>>, conjugar sus esfuerzos con los de todos los hombres prendados de la justicia y la verdad para construir organizaciones que sean capaces de ayudar a los pueblos negros en su lucha presente y futura de manera proba y eficaz: lucha por la justicia, por la cultura, por la dignidad y la libertad; organizaciones capaces de prepararlos, en una palabra, en todos los ámbitos para asumir de forma autónoma las pesadas responsabilidades “que en este mismo momento la historia hace pesar tan fatigosamente sobre sus hombres” (Ídem).

Según Ramón Grosfoguel, lo que hace Césaire en su carta de renuncia al Partido Comunista Francés es atacar el universalismo abstracto del pensamiento eurocéntrico (Grosfoguel, 2006, p. 161). Aunque ante este proyecto de universalismo abstracto, afirma Grosfoguel, la descolonización para Césaire no pasa por la afirmación de un particularismo estrecho y cerrado que dirija a un provincialismo o a un fundamentalismo segregacionista que se amuralla en su particularidad, sino que pasa por la afirmación de un universalismo concreto de todos los particulares. El universalismo concreto es, pues, el resultado de un proceso horizontal de relaciones de igualdad que dialoga, negocia y profundiza en las relaciones entre los diferentes pueblos (Ídem). “El universalismo abstracto es inherentemente autoritario mientras que el universalismo concreto de Césaire es profundamente democrático” (Ídem). Grosfoguel cree que esta intuición filosófica del antillano “ha sido fuente de inspiración para

pensar en salidas prácticas a los dilemas contemporáneos de la explotación y dominación del sistema mundo-contemporáneo”.

En este sentido, según Nelson Maldonado-Torres, Césaire propone una visión universalista, aunque, esta se fundamenta más en la descolonización y el diálogo que en la perspectiva <<monológica>> y <<monotópica>> cartesiana (Maldonado-Torres, 2006, p. 190). De ahí, cree Maldonado, que Césaire considere muy fundamental el <<don>> del colonizado, quien, despojado ya de sus bienes, posee aún los recursos para ofrecer todavía algo al amo o colonizador: una perspectiva fundamental para poderse entender a sí mismo y para lograr evadir su crisis al establecer un mundo más humano (Ibíd., pp. 190-191). Sin embargo, afirma Maldonado-Torres, si existe algo a lo que el colonizador se resiste es precisamente al <<don>> del colonizado: “Reconocerlo sería aceptar cierta finitud y limitación como también la humanidad completa del colonizado” (Ibíd., p. 191).

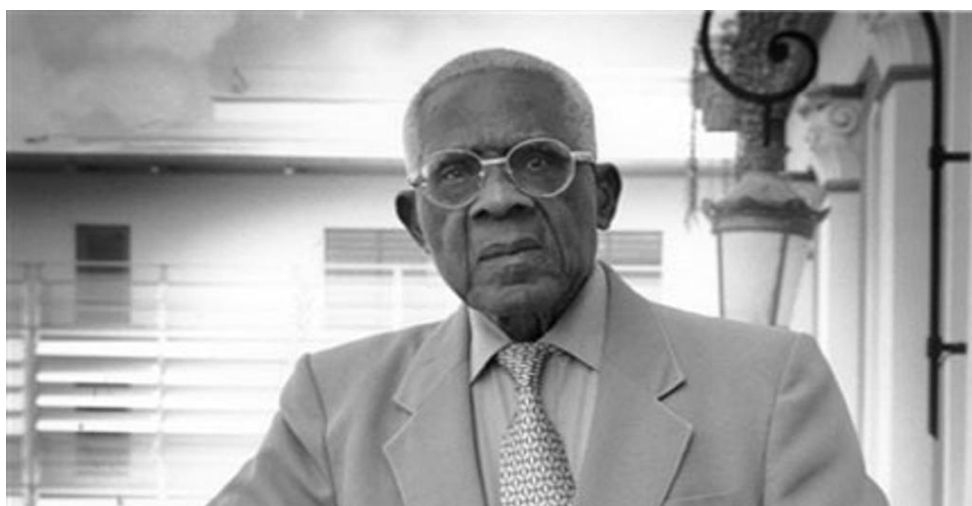


Imagen de Aimé Césaire.

Fuente: Atonal, E. (2011). La Negritud entra al Panteón con Aimé Césaire. París: RFI. Disponible en: <http://www.rfi.fr/es/americas/20110406-la-negritud-entra-al-panteon-con-aime-cesaire>

Volviendo a la visión de Léopold Sédar Senghor sobre el marxismo, este reconoce que su solidez descansa sobre la lógica dialéctica y, que, para ellos, será suficiente la mayoría de las veces, llevar esta lógica a sus últimas consecuencias para completar y rectificar la visión de Karl Marx y Friedrich Engels (Senghor, 1964). Y, en esta tarea, afirma que serán ayudados por ellos y por los estudiosos y filósofos coetáneos, incluyendo a Pierre Teilhard de Chardin y, además,

por los teóricos del socialismo árabe, cuya situación Senghor ve cercana a ellos. Así, de esta manera, volverán finalmente a las fuentes, a los valores de la Negritud (Ídem).

En esta línea, según Léopold Sédar Senghor, los senegaleses integrarán los aportes del socialismo europeo a su nacionalismo: “Donc, comme les socialistes arabes, nous intégrerons les apports du socialisme européen à notre nationalisme : aux valeurs de la Négritude, définie comme le dénominateur commun de tous les Négro-Africains, quelle que soit leur ethnie, leur religion ou leur pays”.

Leyendo a Senghor, parece ser que su mayor influencia en este sentido será Pierre Teilhard de Chardin: “Aussi socieux que Marx et Engels de l’avie internationale, plus soucieux qu’eux des problèmes de la race et de la nation, Teilhard nous montre que les conflits entre groupes humains – groupes technico-professionnels ou << classes >>, nations, races – sont des faits naturels. Qu’au demeurant, ils sont des temps nécessaires dans le processus de la socialisation. Que nous sommes actuellement, avec la guerre froide, avec les conflits de classes, de nations et de races, à une époque de divergens extrêmes; mais que déjà s’amorce, favorisée par la tension elle-même et la puissance de nos moyens techniques – pacifiques et militaires -, un mouvement de convergence panhumaine. C’est de ce mouvement que naîtra la Civilisation planétaire, symbiose de toutes les civilisations particulières. Et le savant de nous inviter, nous peuples sous-développés, à apporter notre contribution à l’édification de la Civilisation de l’Universel. Marx et Engels nous ignoraient. Teilhard nous restitue notre dignité et nous convie au Dialogue. Il écrit: << ... Avant les derniers ébranlements qui ont réveillé la terre, les peuples ne vivaient guère que par la surface d’eux-mêmes ; un monde d’énergies dormait encore en chacun d’eux. Eh bien, ce sont, j’imagine, ces puissances encore enveloppés qui, au fond de chaque unité naturelle humaine, en Europe, en Asie, partout, s’agitent et veulent venir au jour en ce moment ; non point, finalement, pour s’opposer et s’entre-dévorer, mais pour se rejoindre et s’interféconder. Il faut des nations pleinement conscientes pour une terre totale >> . Voilà qui justifie notre nationalisme et notre Négritude, d’autant que, selon le paléontologue, c’est d’Afrique Noire, qu’a surgi, il y a 30.000 ans environ, l’Homo sapiens”.

En medio del siglo XX, considera Senghor, los senegaleses se ven <<aspirados>> hacia ese <<centro de centros>>, hacia esa <<ultraconciencia>> de conciencias que es Dios. Pero eso, no es más que el objetivo último del progreso de los africanos (Ídem): “Nous ne sommes, actuellement, depuis Marx, je veux dire depuis le déclin du Capitalisme et l’émergence du Socialisme, nous ne sommes qu’au début de l’ère de l’ultra-réflexion, qui doit nous mener du *bien-être* au *plus-être* avant que nous nous consumions en Dieu. Il nous faut, d’abord,

construire la Terre – notre terre. C'est là, pour nous Africains, pour nous, Sénégalais, une nécessité d'autant plus urgente que nous n'avons même pas atteint le bien-être. Nos masses sont encore en proie, comme on le sait, à la *maladie*, à la *misère*, à l'*ignorance*. C'est ici que se pose le problème des *objectifs* de notre action. *Objectif politique* d'une part, objectif économique et *social* d'autre part. L'analyse de notre situation négro-africaine nous montrera que celle-ci n'est pas la situation de l'Europe occidentale au moment où Marx rédigeait *Le Capital*" (Ídem).

Senghor habla de una vía propia de desalienación y de adelantamiento, la Vía senegalesa del socialismo que, es, además, una versión de la Vía africana. Y, según este principio, dice Senghor, reclamó en 1946, para todos los territorios de ultramar, la independencia nacional e, inmediatamente, la autonomía interna. Esta era para Senghor, en efecto, la condición previa de todas las otras desalienaciones -económica, social, cultural-.

La libertad la obtuvieron de Francia, según Senghor, en 1960, aunque afirma que "nous sentions bien qu'elle n'était qu'une indépendance juridique, nominale. Et nous l'avons dit. Nous avons fait mieux en essayant de donner, à ce cadre vide, un contenu qui en fit une indépendance vraie. A y réfléchir, même l'indépendance juridique n'est pas, de soi, indépendance politique. Du moins pour le Peuple. Voilà que se pose le problème de la Dictature du Proletariat".

Según Senghor, "elle ne pouvait se poser à nous, Sénégalais, puisque, n'y ayant pas de bourgeoisie, il ne pouvait y avoir de prolétariat sénégalais. Très précisément, le Peuple sénégalais étant un peuple prolétaire par rapport au Peuple français, l'indépendance juridique, qui lui rendait sa souveraineté, permettait, du même coup, de résoudre le problème. A une condition : que l'État sénégalais affirmât – et pratiquât – une politique non pas de neutralisme, mais de non alignement, tout en coopérant, dans l'amitié, avec l'ancien Colonisateur. Ce que nous avons fait, où nous trouvons, de nouveau, la dialectique de la théorie et de la praxis. Au demeurant, c'est cette dialectique qu'exprime le couple liberté-indépendance". En este sentido, para Senghor, el verdadero problema no era, para los senegaleses, un problema de dictadura sino de democracia. Senghor cree que era necesario que la soberanía, entregada al pueblo senegalés, fuera ejercitada por ese pueblo y para ese pueblo y, es por ello, que el gobierno senegalés actuó de tres maneras, primero, suprimiendo la jefatura; segundamente instituyendo el pluralismo de partidos y; por último, haciendo del Partido dominante un partido de masas (Ídem). Esto refleja que Senghor establece en Senegal, tras su

independencia, un sistema más bien de tipo socialdemócrata que un modelo estrictamente socialista.

Senghor está en contra de la política de partido único de los regímenes llamados socialistas y prefiere para Senegal la fórmula del Partido dominante: “La formule du Parti dominant nous a semblé meilleure. Elle rejete la violence, qui est, ici, inutile. Elle fait appel au sentiment national – à la raison et au coeur -, non à la peur. C’est pourquoi le Parti dominant est Parti des masses : organisation politique de la Nation en devenir pour sa construction par la socialisation. C’est-à-dire par la planification, conçue comme développement intégral, comme promotion du pays sous-développé en pays développé, de chaque individu en personne”.

Por último, Senghor habla de la relación entre la política senegalesa y el amor, elemento de la Negritud: “Mais que l’on pense seulement la collectivité comme convergence humaine, cimentée par la Liberté, l’Egalité, la Fraternité – termes que Marx méprisait, - que l’on place, au-delà de cet amour humain, l’Amour de la Super-Personne, il y aura, naturellement, un attrait puissant, qui groupera les individus sans contrainte. Car, encore une fois, << l’union différencie >>, l’Amour personnalise. J’ai, souvent, parlé du rôle qui revient au Tiers-Monde, singulièrement à l’Afrique Noire, dans la construction internationale. Parce que les Négro-africains ont gardé le sens de la Fraternité et du Dialogue, qu’ils s’inspirent de religions qui prêchent l’Amour, par-dessus tout qu’ils vivent ces religions, ils peuvent proposer des solutions positives aussi bien pour la construction internationale que nationale. L’importance de l’Amour comme énergie essentielle, étoffe de la Vie, nous la trouvons au coeur de la Négritude, sous-tendant l’ontologie noire. Partout le couple – mâle femelle -, la gémelliparité traduit l’intégralité de l’être. Bien sûr, la procréation, comme moyen de perpétuer la famille et l’espèce, occupe une place importante dans la société négro-africaine. Mais ne nous y trompons pas au-delà de l’étreinte des corps, ce qui importe, c’est l’union complémentaire des âmes”.

4.1.2. La literatura antillana del siglo XIX e inicios del XX como movimiento de reafirmación de la identidad negra

La literatura antillana es parte importante en la historia de la literatura africana y negra en general y seguramente haya influido a los creadores de la Negritud. Como considera Claude Wauthier, sería un error “aislar la historia de la literatura africana actual del poderoso estimulante y de la aportación esencial que le ha suministrado la élite de las Antillas”

(Wauthier, 1966, pp. 30-31). Cabe recordar que “Uno de los inventores de la negritud, Aimé Césaire, nació en la Martinica; y el teórico del “panafricanismo”, George Padmore, en Trinidad” (Ídem).

Por otro lado, conviene destacar que Césaire, en su *Cuaderno de un retorno al país natal*, considera Haití como la cuna de la Negritud ya que, para él, representa las Antillas heroicas y, a su vez, las Antillas africanas (Depestre, 1986, pp. 57-58). Césaire realiza un enlace entre las Antillas y África y se da cuenta que Haití es la tierra más africana de todas las Antillas (Ídem). Asimismo, considera que Haití posee una historia prodigiosa y la primera epopeya negra del <<Nuevo Mundo>> (Ídem). Además, la primera independencia de Haití es para él <<la negritud en acción>> (Ídem). En sus propias palabras, “Haití es el país donde el hombre negro se puso de pie por primera vez, para afirmar su voluntad de formar un nuevo mundo, un mundo libre” (Ídem).

En 1915, Estados Unidos ocupa Haití, cosa que genera una oleada de nacionalismo y de patriotismo, una verdadera revolución literaria que continuará después de la Primera Guerra Mundial (Ídem). La poesía haitiana se inspira entonces en el pasado de Haití y se preocupa por mostrar su folclore y sus riquezas etnográficas (Ídem).

Jean Price-Mars, desde 1920, con un Haití recolonizado por los Estados Unidos, pide en sus conferencias, a sus compatriotas de la <<intelligentsia>> que asuman la herencia africana, trono de la <<haitianidad>>, que la oligarquía dominante ha renegado siempre (Ibid., p. 36). En este sentido, hace énfasis en la alienación dramática que se produce, consecuentemente, en todos los pueblos que menosprecian una parte de los componentes históricos que forman su conciencia social (Ibid., ppp. 97-98). Esta <<declaración de identidad>> de Price-Mars es respaldada inmediatamente por los poetas y escritores agrupados alrededor de *La Revue Indigène* (Emile Roumer, Jacques Roumain, Normil Sylvain, Antonio Vieux, Philippe Thoby-Marcelin, Carl Brouard, principalmente) (Ídem). Tanto los intelectuales que forman parte de la generación precedente, León Laleau y Stéphen Alexis padre, sobre todo, como los más jóvenes que surgen en el momento –Jean F. Brierre, Félix Morisseau-Leroy, Roussan Camille, Anthony Lespès- se adhieren a este <<movimiento indigenista>> de resistencia a la ocupación estadounidense (Ídem).

Dentro de ese vanguardismo haitiano, el concepto de Negritud es todavía totalmente desconocido según Depestre, ya que éste había de aparecer seis años más tarde con Aimé Césaire, en su contexto sociohistórico, que era un poco diferente (Ídem).

Un intelectual haitiano que puede haber influido en la Negritud es Jacques Roumain. Según Depestre, la Negritud de Jacques Roumain es un concepto de liberación nacional, un factor eminentemente identificante, especie de nueva cimarronería ideológica articulada con gracia al racionalismo más moderno, agregando a la riqueza de este la verdad de las especificidades antillanas (Ibíd., p. 141). Con Roumain, la Negritud toma en consideración el doble carácter de la alienación en los pueblos negros oprimidos, y se presenta con la respuesta del hombre negro explotado y humillado (Ídem).

Además, Depestre cree que la Negritud de Roumain invita a Haití a reflexionar para que la identidad que ha estado buscando con tanta pasión colectiva pueda llegar, verdaderamente, a tomar cuerpo un día, en la historia y en la vida (Ídem).

También es importante Anténor Firmin. Para Depestre, si leemos a Firmin, entenderemos mejor que quiere decir Aimé Césaire al hablar una vez de Haití como la tierra americana donde <<la negritud se pone de pie por primera vez y dice que ella creía en su humanidad>> (Ibíd., pp. 89-90).

De otra parte, Depestre cree que Aimé Césaire expresa la siguiente doble verdad (Ídem):

a) En el ámbito político-cultural, Toussaint, Dessalines, Pétion, Christophe, al disciplinar y al radicalizar las bandas armadas de los negros cimarrones, hicieron que sus rebeliones populares desembocaran en una *insurrección nacional* y en la formación de una *república libre e independiente*, ejecutando de repente una doble hazaña histórica: la primera insurrección de esclavos que triunfaba en la historia de los oprimidos, por un lado; y el primer Estado que nacía de una revolución social al sur del río Bravo, por el otro.

b) En el ámbito de la creación puramente intelectual, ocho décadas después de la victoria de Vertières (suceso eminentemente cultural), se constituyó en Haití, a pesar de las aparatosas dificultades internas y externas de la nación, la primera intelligentsia <<negra>> del tercer mundo americano y africano que, de forma autónoma –teniendo a su cabeza hombres eminentes como Janvier, E. Paul, H. Price, Firmin, Emeric Bergeaud, Oswald Durand, Emmanuel Edouard, Tertulien Guibaud, Isnardin Vieux, Solon Ménos- empezó a cimarronear magníficamente las ideologías coloniales y a preparar las sirmientes y los fermentos de la descolonización espiritual y socioafectiva del pueblo haitiano.

Ya a partir de la Segunda Guerra Mundial se produce en las Antillas lo que Frantz Fanon llama <<révolution survenue dans les relations Antille-Africaines>> (Lastel, 1955) y que define como “la transformación de ces rapports, la découverte par l’Antillais, sous le choc du racisme, de la

négritude comme réaction de défense; découverte catalysée et admirablement orchestrée par la poésie de CÉSAIRE” (Ídem). Siguiendo esta afirmación de Fanon se puede ver la Negritud de Césaire, Damas y Senghor como un redescubrimiento más que como una pura invención de estos tres.

Frantz Fanon señala la existencia de dos realidades (Jahn, 1970, p. 29): los blancos se tienen por más que los negros y, a su vez, los negros quieren demostrar a los blancos que su pensamiento es también rico y su espíritu igualmente poderoso (Ídem). Son precisamente esos prejuicios por parte de los blancos hacia los negros los que para Fanon empujan a gran cantidad de afroamericanos, que según él son culturalmente euroamericanos, hacia la cultura neoafricana (Ídem).

Existe también un manifiesto en esa época, el *Manifiesto de Legítima defensa*, firmado por ocho jóvenes de La Martinica que influye en el colectivo de *L'Étudiant Noir* (Depestre, 1986, pp. 100-103), revista dirigida por Césaire y Senghor en la que aparece por primera vez el concepto de Negritud tal y como lo entiende Césaire. Se trata de un documento en el que toman posición abiertamente en el plano político y cultural, declarando su filiación con el materialismo dialectico de Karl Marx, aceptando sin reserva el surrealismo y reconociendo la influencia de Sigmund Freud (Ídem). Según René Depestre, este manifiesto de identificación del Caribe colonizado (francófono) que, fue ahogado rápidamente por la policía, encontraría ecos, dos años después, en *L'Étudiant Noir* (Ídem).

Para Depestre es el contexto de <<realidad africana>> en La Martinica, ese de denigración sistemática de todo rasgo cultural que recuerde, en su manifestación, los orígenes africanos, esa visión de África como sinónimo de barbarie, símbolo de un pasado esclavista vergonzoso y esa representación del negro como imagen del vicio, de la holgazanería, la ignorancia y la propia decadencia, entremezclado todo con <<las tres hipotecas>> (etnología, freudismo, surrealismo), donde la Negritud se enreda con las nociones acopladas confusamente allí de amo/esclavo, blanco/negro, razón/emoción, clase/raza, cultura/civilización, /Próspero/Calibán, donde se articula un vanguardismo antillano y africano que gira alrededor de la <<brillante troika>> formada por Aimé Césaire, León-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor.

Dentro de la poesía de las Antillas se produce un movimiento a inicios del siglo XX conocido como negrismo. Dicho movimiento tiene una gran influencia en Europa sobre el <<savoir-vivre>> de la gente y un papel importante en las artes plásticas (Ibíd., pp. 28-31). En definitiva, “El negrismo se reveló en la prueba como capaz de rebasar ampliamente lo que hay de

superficial y efímero en una simple <<crisis>>” (Ídem). Por este motivo, resulta muy lógico imaginar que Senghor, que reside en París en los años treinta del siglo pasado, tenga acceso a ese <<negrismo>> y ese arte europeo influido por este y, pueda absorber parte de sus elementos que después pueden llegar a formar parte de su construcción mental de la Negritud.

En Latinoamérica el negrismo encuentra en la poesía sus principales líneas de fuerza y de expresión (Ídem). Para René Depestre, el negrismo en la poesía no es “solamente una caza pintoresca, llena de fuertes emociones, de los ritmos, los colores, los factores sensoriales propios de las artes populares de la plantación americana” (Ídem), a la vez que ve superficial “ver en el negrismo, del Caribe al Brasil, la simple aventura, repetida una vez más, de un ismo importado de Europa”.

Por otro lado, resulta también importante el haitiano Jean Price-Mars, al que hemos citado anteriormente. Este es en la Sorbona el presidente de los trabajos del Primer Congreso de los Escritores y Artistas Negros y, además, presidente del Segundo Congreso, celebrado en Roma del 26 de marzo al 1 de abril de 1959 (Ibíd., p. 36). También es presidente de la Sociedad Africana de Cultura (Ídem). Lo destacable para nuestra investigación es que “fue considerado por sus admiradores como <<uno de los padres de la negritud en el mundo negro>>” (Ídem).

Jean Price-Mars reúne en 1928 los textos de sus conferencias pronunciadas a partir de 1920 con el título *Así habló el Tío* mientras su país está ocupado militarmente por las tropas de infantería de marina de EEUU (Ídem). Este libro tiene una gran repercusión entre las generaciones de intelectuales que van surgiendo en el momento (Ídem), ya que los invita “<<a desembarazarse de los prejuicios que tan fuertemente los atan y restringen a las imitaciones planas del extranjero>>” (Ídem). Depestre afirma que “De este libro hormigueante de observaciones frecuentemente justas, de análisis prudentes y sinceros, de señalamientos pertinentes en lo tocante a la sicología del pueblo haitiano, ellos dedujeron precipitadamente que es el factor genérico racial el que funda el carácter nacional de la cultura, y no las condiciones de desarrollo histórico propias de cada país. Ese es el carácter mistificador del concepto de la Negritud, cuando niega la evidencia de la lucha de clase y de la diversidad de condiciones materiales de la evolución, y considera la sensibilidad creadora de los pueblos negros como un bloque cultural homogéneo e intercambiable en sus manifestaciones expresivas” (Ídem).

4.1.3. El Panafricanismo

El panafricanismo nace en los Estados Unidos como reacción en contra de la política norteamericana, las actividades norteamericanas, y no deja de ser más que un sentimiento más profundo y antiguo que éstas: <<el descontento>> (Saller, sin fecha). Para R. Saller, la causa real del panafricanismo es el descontento del indígena, primero esporádico, prácticamente individual “y hoy generalizado” (Ídem).

Saller considera que el deseo del indígena no es cambiar de nacionalidad o adquirir una independencia que él siente que no puede ser real, sino tan solamente obtener los derechos políticos que lo posicionarán en situación de igualdad con el blanco, o sea, la seguridad jurídica que le asegurará que dichos derechos no se verán vulnerados, es decir, la condición económica y social que le permitirá ejercer plenamente sus derechos. En este sentido, el panafricanismo pide la igualdad absoluta de las <<razas>>, tanto en el punto de vista físico como en el político y social (Dépeche Coloniale et Maritime, 1921).

A inicios del siglo XX se dan diversas corrientes dentro del movimiento panafricanista. La más militante de ese nacionalismo africano sería el sionismo negro de Marcus Aurelius Garvey (Padmore, 1960, p. 22). Esta corriente, el garveyismo y, el Panafricanismo, nacidos en la misma época, según Padmore, influirán a las generaciones posteriores de nacionalistas (antillanos y africanos), aunque no tendrán inspiración ni apoyo en el comunismo (Ídem).

Además del garveyismo, la otra corriente principal es la de la National Association of the coloured people que, según el Departamento Ministerial de las Colonias francés, “est placée sous la haute direction du docteur BURGHARD du BOIS, mulâtre américain, professeur à l’Université de Tuskegee et directeur de la revue “THE CRISIS”. La National Association qu’on appelle habituellement en Amérique <<le Groupe de du Bois>> et son allié <<le Groupe Motton>> réunissent, sous l’égide de la majorité du clergé noir, les nègres ennemis de l’<<Universal Negro Improvement Association>> société des noirs extrémistes soumis à l’influence de Marcus GARVEY” (Département Ministériel des Colonies, 1928).

Se puede pensar que el panafricanismo tiene influencia del marxismo. En palabras del panafricanista George Padmore, “Le Panafricanisme reconnaît beaucoup de vrai dans l’interprétation marxiste de l’histoire, puisque cette interprétation fournit une explication rationnelle de beaucoup de choses qui seraient autrement incompréhensibles” (Padmore, 1960, pp. 24-25). Sin embargo, se niega a aceptar las pretenciosas reivindicaciones del comunismo dogmático que desea ser el único poseedor de la solución de todos los complejos

problemas de orden racial, tribal y socioeconómico a los que se enfrenta África (Ídem). Asimismo, el panafricanismo rechaza la intolerancia de los comunistas hacia aquellos que no aprueban el cambio perpetuo de la línea del partido, intolerancia que, para Padmore, llegará incluso a liquidar a estos últimos como <<enemigos del pueblo >> (Ídem). Esto, como hemos visto anteriormente en el punto donde abordamos la relación entre el marxismo y la Negritud, coincide con parte del pensamiento de Césaire, cosa que hace pensar que, en este sentido, este debe tomar influencia del panafricanismo.

Padmore considera que en su lucha por conquistar la autonomía y la autodeterminación, los jóvenes líderes del Panafricanismo tienen la tarea de construir sobre los fundamentos ideológicos establecidos por el Doctor du Bois, a quién considera el padre del Panafricanismo (Ibíd., p. 25).

Para George Padmore la próxima lucha por África, el reto, será entre el Panafricanismo y el Comunismo (Ibíd., pp. 26-27). Según él, el Imperialismo es un sistema desacreditado, rechazado totalmente por los africanos y, la colonización blanca, solo la puede mantener un apoyo militar exterior.

En cuanto al punto de vista económico y social, George Padmore considera que el Panafricanismo comparte los objetivos fundamentales del Socialismo Democrático, con un control estatal de los medios fundamentales de producción y de distribución (Ibíd., p. 27).

Una de las ideas pilares del panafricanismo es la unión de todos los pueblos africanos y afrodescendientes. En este sentido, para el Panafricanismo la autodeterminación de los territorios dependientes es el requisito previo para una federación de Estados autónomos sobre una base regional que, finalmente, llevará a la creación de un conjunto de Estados Unidos de África (Ídem).

Para George Padmore el sionismo entre los negros americanos está inspirado por la Asociación Universal para el progreso de los Negros y por la Liga Imperial de comunidades africanas, fundada por Marcus Aurelius Garvey, según él, el mayor profeta y visionario negro desde la emancipación del negro (Ibíd., p. 97).

Según Padmore, Garvey se ve a sí mismo como el Moisés de la raza negra y “comme un peuple choisi ne peut être sans tache, Marcus Garvey declara naturellement en pontife que seuls ceux qui étaient cent pour cent négroïdes pouvaient occuper des postes de responsabilité dans l’organisation” (Ibíd., p. 99). Y, de esta manera, cree Padmore, “il mena son monde pan-nègre

à sa conclusion logique – la purité raciale –”. Consecuentemente, Garvey advierte a los blancos y los negros que la pureza de las razas está en peligro” (Ídem).

Padmore considera a Garvey racista y cree que, en consecuencia, su racismo le crea enfrentamientos. En sus propias palabras, “Le racisme fanatique de Garvey l’amena à un conflit direct avec des leaders politiques negro-américains des milieux religieux et de relèvement social, surtout avec leur doyen et principal propagandiste, le docteur W.E.B. Du Bois”. Para Padmore, este último, Du Bois, como hemos mencionado anteriormente, es el padre del panafricanismo, su ideólogo político y, además, a su vez, rival del Sionismo Negro de Garvey.

George Padmore explica que Marcus Garvey funda su imperio negro en Nueva York en 1920, un imperio sin territorio alguno, pero con millones de súbditos repartidos y esparcidos por todo el mundo (Ibíd., p. 102). Esto hace comprender la fuerza de Garvey y su influencia en movimientos posteriores como el rastafarismo o la Negritud.

Además de estas dos corrientes principales existen otros grupos panafricanistas como la Ligue Universelle pour la Défense de la Race Noire (Sin autor, 1926). Esta tiene como objetivo desarrollar los vínculos de solidaridad entre los individuos de raza negra; reagruparlos para reconstituir su tierra de origen; protegerlos de cualquier tipo de violencia, abuso o exacción; combatir el dogma de inferioridad de las <<razas de color>> y; socorrer a sus miembros moral y materialmente (Ídem).

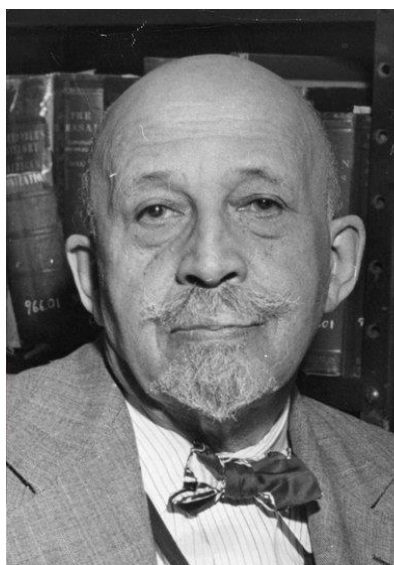
Marcus Garvey funda el *Negro World* para hacer llegar sus mandamientos e instrucciones a sus millones de simpatizantes de todas las partes del mundo negro (Padmore, p. 104). De semana en semana, “Sa Grandeur le Potentat”, envía mensajes con la <<infalibilidad de las encíclicas papales>>, estimulando así a sus fieles a la acción (Ídem).

George Padmore diferencia el Panafricanismo del Garveyismo (Ibíd., p. 117). Para él el Panafricanismo difiere del garveyismo en que no ha sido concebido como un movimiento para el retorno a África, sino mas bien como una dinámica filosófica política y como una guía para la acción de los africanos en África que sienta las bases de las organizaciones de liberación nacional.

Marcus Garvey tiene como teoría que la civilización comenzó con la raza negra (los cusitas) y los egipcios, fenicios y griegos habían adquirido de ella su cultura (Bureau Français de Renseignements, 1923). Los primeros etíopes fueron los primeros artesanos de la civilización y su religión “celle de la Chrétienté actuelle: Le Christ était de race noire” (Ídem). Por eso,

Garvey, a través de esta teoría, se pregunta por qué la raza negra debe ser sometida a la esclavitud por los blancos y, en este sentido, lleva su plan a ejecución: “D’abord organisation pour la cause, ensuite formation d’une ligne triangulaire de navigation, puis création d’un Gouvernement suprême pour contrôler et guider les destinées de la race (...) jusqu’à ce que chaque administration provisoire soit en possibilité de proclamer la libération du continent africain et la création d’un Parlement nègre prenant sa place dans l’ensemble des nations”.

Du Bois, en cambio, es un arduo rival de la repatriación de los negros americanos a África y un fiel defensor de una autonomía completa para los africanos organizada sobre la base del socialismo y la economía cooperativa que no dejará lugar alguno a los millonarios, independientemente de si son blancos o negros (Padmore, 1960, p. 118). La autodeterminación nacional, la libertad individual y el socialismo democrático son los elementos esenciales del Panafricanismo expuesto por William Edward Burghardt Du Bois (Ídem). En este sentido, Léopold Sédar Senghor coincide con Du Bois, al ser socialdemócrata, tal y como vimos en el apartado sobre marxismo y Negritud. Por otro lado, Du Bois, al contrario que Marcus Garvey, combate la arrogancia racial y el chovinismo social (Ibíd., p. 119).



W.E.B. du Bois (izquierda) y Marcus Garvey (derecha)

Fuente: Grigsby, K. (2015). *A History Of Beef Between Black Writers, Artists, and Intellectuals*. Los Ángeles: NPR. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2015/04/22/401021823/a-history-of-beef-between-black-writers-artists-and-intellectuals?t=1568657565451>

Du Bois se opone a la utopía de Marcus Garvey (Ibíd., p. 139). Según Padmore, al igual que la mayoría de los negros americanos, él ve América como su verdadero país natal (Ídem). Pero, a diferencia de sus colegas de la *N.A.A.C.P.* (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas

de Color), de la que hablaremos más adelante, está también interesado en ayudar a la emancipación africana (Ídem). El punto en el que Du Bois se diferencia de Garvey, según George Padmore, es su concepción sobre el movimiento panafricano como una ayuda para la promoción de la autodeterminación nacional entre los africanos bajo el liderazgo de los africanos, por el bien de los propios africanos; mientras que, Marcus Garvey considera África como un lugar donde los negros occidentales serán colonizados bajo su dominio personal (Ídem).

George Padmore considera que los años de la Segunda Guerra Mundial pueden ser calificados como periodo de la mayoría panafricanista y, 1945 y los años posteriores, representan el inicio de su triunfo y de su realización (Ibíd., p. 161). Para Padmore, las ideas del Panafricanismo atraen la atención de la joven generación de negros políticamente conscientes que buscan un medio para adquirir la independencia nacional y la emancipación económica sin aliarse con los comunistas que se esfuerzan por apoderarse del liderazgo y explotar los movimientos políticos de los negros.

El Quinto Congreso Panafricano formula para cada una de las principales regiones geográficas del África Negra – Este, Oeste, Sur y Centro- programas concretos susceptibles de recoger el apoyo unánime del pueblo (Ibíd., p. 181), il combattait désormais aux nationalistes de donner un leadership positif aux mouvements politiques naissants d'émancipation" (Ídem). Con esto, el Panafricanismo entra en una nueva fase – aquella de la <<acción positiva>> (Ídem). Según Padmore, la eficacia de ello dependería del grado de organización que tengan los africanos, ya que, para él, la organización es la llave que abre el camino de la libertad (Ídem) . Además, para Padmore, sin el apoyo activo de la gente del pueblo, los intelectuales permanecen aislados y sin ninguna eficacia (Ídem). Es por este motivo que el Quinto Congreso, dentro de su <<Déclaration aux Coloniaux>>, señala la importancia de crear un frente unido entre intelectuales, obreros y campesinos en la lucha contra el colonialismo (Ídem): "Le congrès proclama sa foi dans le droit de tous de se gouverner eux-mêmes" (Ídem).

En Estados Unidos, en esos años, las dos organizaciones de negros más grandes son la *Negro Improvement Association* (U.N.I.A.), conocida también como el Movimiento Garvey y, la *National Association for the Advancement of Coloured People* (N.A.A.C.P.) (Ibíd., p. 316). La primera está formada por miembros proletarios, la mayoría de los cuales son sobre todo inmigrantes que provienen de los Estados del Sur y de las Antillas (Ídem). Estos habían sido atraídos a las ciudades industriales de los Estados del Norte y del Este durante y después de la Primera Guerra Mundial (Ídem). Es sobre esa época, según Padmore, que, Marcus Garvey,

aparece como portavoz de los negros en situación de desventaja (Ídem). En cuanto a la otra organización, la N.A.A.C.P., George Padmore afirma que pertenece más a la clase media tanto por su composición como por sus líderes y, por lo tanto, es más moderada que la U.N.I.A. (Ídem). Sin embargo, también tiene como objetivo acabar con el linchamiento y obtener las libertades cívicas de los negros, sobre todo en los Estados del Sur (Ídem).

Para George Padmore la única fuerza que puede contener al comunismo en Asia y en África es un nacionalismo dinámico basado en un programa socialista de industrialización y en métodos cooperativos de producción agrícola (Ibíd., p. 350). Esto significa situar inmediatamente a las colonias en el camino de la autonomía, ya que solo los líderes elegidos por el pueblo son capaces de movilizar las emociones y la lealtad de la gente de la ciudad y del campo y, de canalizar su entusiasmo en la vía de una pacífica reconstrucción económica y social (Ídem). En esto Senghor, al pedir la autonomía de los pueblos africanos, coincide ideológicamente con Padmore. En este sentido, sin embargo, según Padmore, ningún gobernante extranjero, por benevolente que sea, puede desempeñar ese papel (Ídem).

George Padmore afirma que, en la lucha de los negros por la libertad nacional, la dignidad humana y la redención social, el Panafricanismo ofrece una alternativa ideológica al comunismo, por un lado y, a la organización tribal, por el otro (Ibíd., p. 387). Este rechaza al mismo tiempo el racismo y el chovinismo negro y desea la convivencia entre razas sobre una base de igualdad absoluta y de respeto por la persona humana. Y en, esto, coinciden los ideólogos de la Negritud, que se ven para los pueblos <<negros>> como alternativa al comunismo, están en contra de todo racismo y apuestan por el humanismo y esa convivencia entre las diferentes culturas del mundo. En definitiva, a través de las ideas y afirmaciones de los creadores de la Negritud, podemos ver que coinciden más con la línea panafricanista moderada de Padmore y Du Bois que con la línea estricta y <<racial>> de Marcus Garvey.

4.1.4. Langston Hughes y la Harlem Renaissance

Léopold Sédar Senghor menciona como influencia al movimiento de la *Harlem Renaissance* y a autores de este como Langston Hughes o Countee Cullen (Senghor, 1980, p. 59). En este sentido, Lamine Diakhaté, político y hombre de letras senegalés contemporáneo a Senghor, afirma que, “Si l’on se réfère au premier ouvrage du genre, consacré par Langston HUGHES aux poètes d’Afrique (African Treasury), l’on voit le processus de cheminement du concept de la

Négritude” (Diakhaté, sin fecha). Asimismo, “Como ha señalado Lilyan Kesteloot, los escritores negros americanos que residían en París entre 1930 y 1940: Claude McKay, Langston Hughes, Countee Cullen y otros, ejercieron también una profunda influencia sobre el movimiento de la negritud” (Ídem).

También Aimé Césaire habla de los autores de la Harlem Renaissance (Depestre, 1986, pp. 55-56). El poeta antillano afirma saber quién era Claude McKay, debido a que allá por los años 1929-1930 apareció en Francia una antología de la poesía negra americana (Ídem). Asimismo, Césaire menciona la aparición en 1930 de la novela de McKay *Banjo*, que hacía una descripción de la vida de los estibadores de Marsella y, a la que Césaire, considera verdaderamente una de las primeras obras en las que se ve a un autor hablar del negro y dar al negro una especie de dignidad literaria (Ídem).

La Negritud posee un vínculo importante con la Harlem Renaissance, donde la poeta martiniqueña Paulette Nardal, que tiene contacto en París en 1930 con Damas, juega un rol destacable como elemento de conexión entre ambos movimientos (Rabaka, 2015, pp. 99-1000). Según Reiland Rabaka, “it was Nardal’s cousin, the Martiniquan Louis Thomas Achille, who provided Damas with English lessons, but it was Nardal who, even if virtually eclipsed as this point in the intellectual history of, and scholarship on Negritude, provided Damas with a deeper understanding of the New Negro Movement and Harlem Renaissance, as well as the black internationalism and Pan-Africanism that are currently considered the hallmarks of the Negritude Movement. In the summer of 1931 Nardal and a Haitian dentist named Léo Sajous founded a French-English bilingual literary journal that, during its six-issue run through the spring of 1932, became a pivotal focal point for African diasporic aesthetics, literature, culture and the emerging movement of African and Caribbean intellectuals in Paris. The journal was called *La Revue du monde noir (The Review of the Black World)* and it provided Damas, Césaire, and Senghor with an introduction to many of the New Negro Movement and Harlem Renaissance figures that they would eventually meet in the respective weekly salons hosted by Nardal and her sisters, Louis-Thomas Achille, and René Maran” (Ídem). En este sentido, conviene destacar que es Damas quién profundiza y desarrolla más el vínculo entre la Negritud y la Harlem Renaissance (Ibíd., p. 31).

Césaire considera al respecto que, sin haber sufrido la influencia de los autores negros norteamericanos, debió sentir, al menos que, el movimiento afroamericano creaba la atmósfera indispensable para una toma de conciencia muy clara entre los negros (Depestre, 1986, pp. 55-56). Las tres influencias principales de Césaire en la época son la influencia

literaria francesa, a través de Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont y Claudel; África, que, aunque no la conoce realmente bien, aprende a conocerla a través de la etnografía y, en este sentido, siguiendo a René Dépestre, opina que los etnólogos europeos debieron contribuir seguramente a la elaboración del concepto de la Negritud y; por último, el Movimiento del Renacimiento Negro en Estados Unidos que, sino le influye de manera literal, crea la atmósfera que le permite tomar conciencia de la solidaridad de los pueblos negros (Ídem). Esto es otra prueba de que la Negritud bebe de la Harlem Renaissance.

En este sentido, la importancia de la Harlem Renaissance en relación con Aimé Césaire y la Negritud radica en que para el antillano es con ese movimiento entre los negros estadounidenses donde nace la Negritud (Césaire, 2006, p. 89). Según él, “La primera negritud fue la negritud estadounidense” (Ídem). Y siente que tienen una deuda de reconocimiento que ve necesario recordar y proclamar (Ídem). Aquí, vemos nuevamente como la Negritud de Senghor, Césaire y Damas es más esa especie de redescubrimiento que una total creación e innovación por parte de estos.

El movimiento Harlem Renaissance se inicia después de la Primera Guerra Mundial, cuando surge eso que Janheinz Jahn, autor de *MUNTU: LAS CULTURAS DE LA NEGRITUD*, llama <<la moda negra>> (Jahn, 1970, p. 234). Según él, “Después de los grandes maestros Paul Laurence Dunbar y James Weldon Johnson, que hacia fines de siglo habían creado una lírica popular y cumplida en arte a partir del folklore afroamericano, en los años veinte surgió la segunda generación con Lagston Hughes, Countee Cullen y el jamaicano Claude McKay. Dunbar y Johnson, con sus versos sonoros, habían empalmado directamente con los cantos religiosos, los spirituals, penetrados por una embriaguez de sufrimiento y esperanza”. A ese estilo de finales del siglo XIX Jahn lo llama <<spiritual>>.

Esa segunda generación, la de la Harlem Renaissance, según Jahn, pierde el gran aliento de los *spirituals*: “conecta no con los spirituals, sino con los blues. Su forma es de menor grado, más refinada y europea”. Uno de los miembros destacados de esa segunda generación es Claude McKay que, “escribe preferentemente sonetos, con giros paradójicos y fina insolencia, que hacen cosquillas al público, pero sin llegar a herirlo” (Ídem). Esto es debido según Jahn a que “El público blanco, que en sus tardes de reunión aplaude a los poetas negros como a perros danzarines o a caballos de carrera, quiere escuchar insolencias que no lo sean tanto”.

Para Janheinz Jahn, “El estilo blues (estilo Harlem) tomó del spiritual las comparaciones bíblicas, y del blues, su tono <<triste y la tragicomedia; por lo general es melancólico, dolido y pide compasión” (Ibíd., p. 236). En este sentido, considera que “El estilo Harlem fue el llanto

de los oprimidos en un tiempo en que se reía, el pesar de la criatura humana para la que no hay certeza de victoria, no hay esperanza, pero en la que se mantiene un anhelo de salvación”.

Sin embargo, Jahn considera que “La lírica del estilo Harlem no es de ningún modo <<un renacimiento negro>>”; sino que “es el gemido que quedó de un gran tumulto, el resto de un tiempo revuelto que en 1929 se hundió para siempre en una gran bancarrota”. En pocas palabras, según Jahn, “En los años treinta, la lírica afroamericana en Norteamérica se hace más americana en su estilo”.

En definitiva, según Jahn, “la <<literatura de alumno>>, de una parte, y los sucesivos grupos literarios norteamericanos, <<el estilo espiritual>>, el <<estilo blues>> y el <<estilo agitación>>, de la otra, muestran una tendencia a irse alejando de las tradiciones africanas. En cada uno de esos grupos, cuya denominación de ningún modo encierra un juicio de valor, van decreciendo los elementos <<vétero-africanos>>, conforme el tiempo va avanzando. Mofolo, Hughes y Wright son autores de rango mundial, y los tres son <<negros>>. Las obras de Mofolo pertenecen totalmente a la cultura africana; las de Wright, a la occidental. En Mofolo se encuentran solamente elementos vétero-africanos; en Wright ninguno. En el <<estilo espiritual>> pesa más el componente africano; en el <<estilo agitación>>, el occidental. En el <<estilo blues>> de Langston Hughes ambos elementos se equilibran” (Ibíd., pp. 237-238).

Por último, René Depestre considera que la mayoría de los autores de la Harlem Renaissance, sobre todo Du Bois, Langston Hughes y Claude McKay, surgen directamente del pueblo, como las manifestaciones de cimarronería cultural que fueron el jazz, los blues y los negro-spirituals (Depestre, 1986, pp. 95-96). Cree que esta <<intelligentsia negra>> extrae del pueblo la belleza y la vitalidad innovadoras de sus producciones. El vanguardismo de esos intelectuales, según Depestre, no tiene nada de burgués, elitista o aristocrático. Y, este proceso de identificación es, según Depestre, tan valioso como lo es la revolución aportada, en las letras y las artes de los Estados Unidos <<blancos>>, por los hombres brillantes de la <<generación perdida>>, o sea, Hemingway, Faulkner, Fitzgerald Tom Wolfe, Dos Passos....

En definitiva, después de consultar bibliografía sobre la Harlem Renaissance hemos comprobado que influye en la Negritud y también en Senghor. La prueba de ello es que el presidente senegalés reconoce a Claude McKay como <<el verdadero inventor de la Negritud>> y, en particular, cuando considera los valores de <<dignidad, fuerza y resistencia negra>> defendidos por el jamaiquino (Campbell, 2006, pp. 28-41).

4.1.5. Otros escritores e intelectuales negros

Existen otros escritores e intelectuales negros que no se pueden clasificar en las corrientes anteriores que buscan su identidad con África y su cultura a través de la investigación (Banks Henries, 1977) y que, como tal, también ejercen influencia en la Negritud de Léopold Sédar Senghor. Un ejemplo, es Alex Haley, escritor estadounidense, aunque, en este caso si influencia a Senghor, esta influencia debe de ser tardía, ya que publica sus obras en los años sesenta y setenta. Haley trabaja mucho en recopilar una gran cantidad de información recogida de sus experiencias de infancia con su madre y abuela, quiénes hablaban sobre la historia familiar que había transcurrido a través de muchas generaciones (Ídem) . En palabras de A. Doris Banks Henries, “The furthest back person mentioned in these reminiscences was identified as <<The African>>. He came from Africa to America in a ship and was sold into slavery. The stories about this ancestral figure formed the basis of research which carried Halley to the National Archives in Washington, to the U. N. in New York and, finally, over to the Gambia in Africa where his efforts were crowned with success in finding a storyteller who traced his lineage to direct descendants of <<The African>>, the member of the family so often named in accounts by his grandmother” (Ídem).

También parece importante para la Negritud el francés de origen guyanés René Maran, que es leído por Léopold Sédar Senghor. Precisamente, Senghor escribe un artículo titulado *René Maran, précurseur de la Négritude* (Mouralis, 2005). Como explica Zéribi Souraya, “Il est chantée par Aimé Césaire et Léopold Cédar Senghor comme le précurseur de la négritude, parce que son roman *Batouala* considéré comme le premier roman noir qui annonce la naissance de la littérature négro africaine d’expression française. De ce fait, il est le premier homme de couleur noir a osé dire la vérité sur certaines méthodes de colonisation. Pour lui rendre hommage, Senghor le décrit comme un homme doté : « *d’une forte culture et d’une probité sans faille*».

Il ajoute aussi : « *Après Batouala, on ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, pleurer, rire, parler les Noirs comme auparavant. Il ne s’agira même plus de leur faire parler “petit nègre”, mais wolof, malinké, éwondo en français. Car c’est René Maran qui le premier a exprimé l’âme noire avec le style nègre en français.* » De ce fait, Maran est un homme de deux mondes, français et négro-africain” (Zeribi, 2016, pp. 12-13).

Según Janheinz Jahn, “Poco después de la primera guerra mundial, un empleado francés de la Administración Colonial en Ubangi-Schari había escrito una novela, que prendió entre el

partido oprimido de los africanos. Al conseguir el Premio Goncourt en 1921, el autor, un afroamericano oriundo de la Martinica, que había estudiado en Burdeos, tuvo que abandonar su puesto en la Administración Colonial. Desde entonces René Maran vive en París, donde después de su obra premiada *Batuala* ha escrito varias más. *Batuala* es el primer libro en que un no-africano escribe conscientemente al modo africano. Durante páginas enteras sus medios estilísticos son plenamente europeos, sobre todo cuando argumenta políticamente, pero después vuelve a lograr, por ejemplo en la descripción de la caza, hechizar con palabras al modo africano” (Jahn, 1970, pp. 238-240). Todo esto para Jahn convierte a René Maran en un precursor de la Negritud.

Por otro lado, no hay que obviar que, como africano, Léopold Sédar Senghor seguramente debe absorber en su obra elementos de autores africanos. Conviene destacar que Senghor lee la obra *de la littérature des Nègres* del abad Gregorio, afirmando al respecto que “« Au début du siècle suivant, en 1808, l'abbé Grégoire publiait *De la littérature des Nègres* qui fût, alors, une « Défense et illustration » de la Négritude, non plus au nom des « immortels principes », mais plus positivement, des valeurs de civilisation de l'Afrique noire »” (Dieng, 2000).

En esta línea, los autores de la Negritud también se ven influidos por los cuentos tradicionales africanos, en especial Senghor que, junto a Abdoulaye Sadjí, escribe en 1953 el cuento titulado *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre* (Henky, 2009) que, según Danièle Henky, “offre un exemple intéressant de mise en texte littéraire du conte traditionnel africain” (Ídem). Asimismo, Senghor considera que el cuento tradicional africano “est un récit dont les héros sont des génies et des hommes, et qui est sans portée morale. Il nous introduit dans le monde surréel du merveilleux, où l'âme vit d'émotions essentielles ; il participe du mythe” (Roméo, 2013, p. 4) y, lo ve como un género gnómico que asegura la educación (Ídem).

Debemos recordar, además, que se produce en la época del surgimiento de la Negritud un renacimiento del folklore africano por parte de los intelectuales del continente (Wauthier, 1966, p. 81). Este renacimiento folklórico, según Claude Wauthier, “tan deseado por los intelectuales africanos, no tiene sólo por objeto hacerles tomar conciencia de un patrimonio cultural que les enorgullece, sino demostrarles también que su cultura es semejante a la de los demás pueblos. En este sentido la investigación del folklore africano presenta dos aspectos: uno referido al africano en particular, y el otro al hombre en general. Lo que será también una prueba de que la universalidad del hombre está por encima de las diferencias raciales” (Ídem). En este sentido, los ideólogos de la Negritud deben inspirarse para su idea universalista en James Emman Kwegyir Aggrey, a quién “se debe el invento de una curiosa comparación

encaminada a demostrar la necesidad de colaboración entre las dos razas: blancos y negros deben armonizarse entre sí –escribe-, al igual que en música se complementan entre sí las notas blancas y las negras” (Ibíd., p. 198). No hay que olvidar que esa fórmula ya fecundó e inspiró en el período de entreguerras a la primera generación de nacionalistas africanos del África Occidental Británica (Ídem).

Para Wauthier ““La “vena” regionalista de los escritores negros no se limita a los cuentos sacados directamente del folklore. Muchas novelas africanas han extraído los temas de su propio territorio, como *La leyenda de M’pfumu Ma Mazono*, de Malonga; *El niño negro* y *La mirada del rey*, de Camara Laye; *Ngandu* de Tchibamba; *El crepúsculo de los tiempos pasados*, de Nazi Boni, y los cuentos fantásticos de Amos Tutuola”” (Ibíd., p. 82).

Asimismo, Wauthier considera importante el teatro en esa recuperación del folklore por parte de los intelectuales, afirmando que “El teatro parece haber sido el género preferido por los africanos para actualizar la memoria de sus héroes” (Ibíd., p. 115). Según Wauthier, “Los poetas han querido actualizar la figura de los héroes legendarios como un ejemplo a seguir y una incitación para la acción”. Al mismo tiempo, “las grandes figuras contemporáneas del nacionalismo africano no tardarán mucho en inspirar a su vez a los poetas” (ibíd., p. 116). En este sentido, Wauthier considera que, como respuesta al desprecio sufrido por el negro, muchos autores negros sienten la necesidad de mencionar a los hombres ilustres que pertenecen a la civilización negra.

Claude Wauthier, al analizar la literatura africana de inspiración regionalista, lo que para él son colecciones de proverbios, cuentos, leyendas y novelas rurales, llega a conclusiones similares a las que había obtenido con el estudio de los trabajos de etnología africana (Ibíd., p. 89): “el mismo deseo de rehabilitación de los valores ancestrales africanos, que no deben perderse so pena de convertir al africano actual en un ser despersonalizado y al África en un continente sin cultura propia”.

Por otro lado, Wauthier encuentra otro aspecto en la peregrinación a los orígenes de los intelectuales africanos que, “es una nueva expresión de sus reacciones de defensa frente a la política de asimilación”. En este sentido cita a Mamby Sidibé en su presentación de los Cuentos de la sabana, publicados en el número especial de *Présence africaine*, *Le monde noir* (Ídem): “En una sociedad sin alfabeto, y, por consiguiente, sin literatura escrita, el tesoro del folklore oral ha recibido el depósito de lo que otros países confían a los libros, es decir, toda una tradición exuberante, compuesta de historia, religión, fábulas, consejos morales, sátiras y observación psicológica. Vasto conjunto cuya transmisión secular asegura para África la

permanencia de sus instituciones y la indestructible solidez de sus raíces dentro de una poderosa originalidad que las aportaciones extrañas pueden a veces ocultar, pero no destruir”.

Por otro lado, la Historia nacionalista africana debe influenciar también a los creadores de la Negritud. Claude Wauthier destaca que “Otro de los pioneros de la historia africana, enfocada desde las perspectivas del movimiento nacionalista, cuya obra ha tenido una influencia decisiva sobre la intelectualidad negra, es el periodista y escritor inglés Basil Davidson, autor de *African Awakening* y *Old Africa rediscovered*” (Ibíd., p. 315). Así pues, si ejerce influencia sobre la intelectualidad negra, no es extraño pensar que, como parte de ella, también lo hace sobre Senghor y sus colegas.

4.1.6. Los escritores surrealistas y artistas de la Escuela de París

En el período de entreguerras existe en París un grupo de artistas europeos que se ven fuertemente influidos por el arte negro. Este grupo es considerado como la Escuela de París y según Depestre, es el colectivo artístico “que reflexionó más profundamente acerca de <<la convergencia entre el arte africano y el arte occidental>> sobre un plano formal, y sobre la ayuda que el primero aportaría al segundo, dentro del cuadro de las apasionadas inquietudes de renovación de los modos tradicionales de construcción y de figuración que en la plástica caracterizó a cubistas, fauvistas, expresionistas y demás artistas de vanguardia de aquellos años” (Depestre, 1986, pp. 28-31).

Leopold Sédar Senghor afirma que aprende a descubrir a los escritores surrealistas y los pintores de la Escuela de París, como Picasso, Matisse o Chagall que, según él, deben mucho al arte negro (Senghor, 1980, p. 59). Todo el movimiento surrealista, el cubismo y el expresionismo, “le triomphe de Claudel, pour qui l’émotion sous-tendait tout grand art, le souvenir vivace de Péguy et le charme créole du << mulatre du Quai d’Orsay > - dixit Léon Daudet -” (Senghor, 1980, p. 63), toda esa revolución dentro del arte de pintar y esculpir, de pensar y escribir y, sobre todo de sentir, les otorgará, según Senghor las armas que habían estado buscando. Asimismo, los propios estudiantes blancos de la época se sienten cercanos a los estudiantes negros y los aceptan como negros (Ídem). En este contexto donde se mezclan estudiantes blancos europeos con estudiantes negros de África y las Antillas es fácil imaginar que ambos se influyen mutuamente.

En *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Senghor afirma que la esencia fundamental de la civilización negro-africana es ser <<sensual>> (Petroni, 1992), conservando en dicho término, según Liano Petroni, su sentido original de sensible, o sea, capaz de implicar todos los sentidos y de adquirir todo conocimiento a través de las sensaciones, hasta exaltar, en consecuencia, <<las cualidades sensibles o, cómo diría Petroni, sensuales, de las palabras>> (Ídem), continuando así el pensamiento de André Breton, sobre todo aquel en relación a su preocupación por la armonía verbal, pero teniendo en cuenta también el problema del valor cognitivo/creativo de la palabra (Ídem).

De hecho, los autores de la Negritud, según Janheinz Jahn serán unos célebres renovadores del surrealismo (Jahn, 1970, p. 165). En resumen, “los poemas de Senghor, Damas, Roumain, Birago Diop, Rabéarivelo y muchos otros, toda la poesía de la <<négritude>>, fue celebrada como culmen del surrealismo y, así, subordinada a una época literaria europea de corta vida”.

Sin embargo, Léopold Sédar Senghor considera que el surrealismo negro-africano es fundamentalmente diferente al surrealismo europeo (Ibíd., pp. 166-167). Asimismo, Jahn cree que, en la poesía africana, “Las imágenes no son arrancadas de su contexto y transportadas arbitrariamente a otro para sufrir el cambio -como intentaban los surrealistas-, sino que para el poeta africano las cosas por sí solas no forman ningún contexto” (Ídem). A pesar de todo, se seguirá usando la expresión surrealismo en relación con la poesía africana debido a que, según Hubert Juin, el poema *Les armes miraculeuses* de Aimé Césaire hace ineficaz al surrealismo al perfeccionarlo, destruyéndolo al enriquecerlo y absorberlo y, a, que, la tragedia *Et les chiens se taisaient*, también de Césaire, confirma al surrealismo en sus artículos y, a su vez, lo reduce, lo aniquila y lo abandona a su <<tartamudez>> (Ibíd., p. 178).

Además, para André Breton, el surrealismo se confirma en Césaire en primer lugar en la lucha contra la razón (Ibíd., pp. 166-167). En este sentido, “Breton había declarado la guerra a la lógica del entendimiento. Y encontró en Césaire versos que declaraban la guerra a la razón” (Ídem). Se trata “de ir contra una determinada razón, contra la seudorazón de algunos europeos que juzgan falsamente las costumbres y mentalidad africanas. Es la razón del látigo la que Césaire odia” (Ibíd., p. 168).

En resumen, Césaire interpreta el surrealismo como una operación de desalienación, como un esfuerzo por recuperar su personalidad auténtica, o sea, en cierto sentido, como un esfuerzo por recuperar la herencia africana (Depestre, 1986, p. 53). Asimismo, el surrealismo se expresa en Césaire como una cura radical de desintoxicación (Ídem). Para él, la inmersión en las profundidades no deja de ser la inmersión en África (Ídem). En este sentido, René Depestre

considera que en la obra de Césaire, encontramos, más allá del ser social, un ser profundo sobre el cual se han depositado todo tipo de capas ancestrales (ídem).

En palabras de Janheinz Jahn, “después de la guerra, Césaire se hizo célebre como renovador del surrealismo. No solamente sus versos; también los poemas de Senghor, Damas, Roumain, Birago Diop, Rabéarivelo y muchos otros, toda la poesía de la <<négritude>>, fue celebrada como culmen del surrealismo y, así, subordinada a una época literaria europea de corta vida” (Jahn, 1970, p. 165).

Asimismo, se puede comparar la Negritud de Césaire y compañía con el expresionismo (Ibíd., p. 171). Según Janheinz Jahn, los neo-africanos están más en relación con el expresionismo que con el surrealismo, aunque, si los comparamos detenidamente, son más las diferencias entre el primero y la Negritud que las coincidencias (Ibíd., pp. 172-175): “El expresionismo tiene en común con el surrealismo que cumplió menos de lo que quiso cumplir; sus resultados, comparados con sus manifiestos, dan prueba de ello. En él hay mucho tumulto y empuje, mucho entusiasmo, muchas ganas de experimentar, rupturas provechosas y búsqueda valiente de nuevos caminos. Ya todo esto no es aplicable a la lírica neoafricana. Ella no experimenta, sino que, como hemos mostrado, utiliza procedimientos tradicionales. No busca caminos; los conoce. No es tumultuosa y apremiante, sino fomentadora de lo recibido”.

Asimismo, J. Jahn considera que “La cultura africana no conoce ningún absoluto y ninguna nueva realidad en el sentido europeo; ellos creen en la configuración de la realidad por medio de viejas, casi podríamos decir, eternas reglas. También ellos luchan contra un mundo condenado a la ruina, el del colonialismo, que, por cierto, es muy parecido a aquel contra el que arremetieron los expresionistas. Pero su finalidad revolucionaria es más concreta”.

Además, Jahn afirma “El poeta europeo es individuo y expresa lo que él siente, piensa, vive o quiere. El africano es persona y esto significa hechicero, mensajero, maestro. Expresa lo que ha de ser. Por tanto, su yo no es colectivo en el sentido europeo, no es impersonal; él habla a la comunidad y en nombre de ella. Tiene una tarea social que lo coloca por encima de la comunidad: de hecho los poetas más significativos, Césaire, Senghor, Rabemananjara, Guillén, Ortiz y otros muchos son políticos o ejercen una función oficial. Su funcionalidad no excluye que estos poetas digan yo; pero este yo es siempre un nosotros, y cada extensión de su yo encierra un imperativo exigente. De ahí se sigue que la poesía africana, tanto la vieja como la nueva, la prosa como el verso, se define por su responsabilidad. La poesía no describe, sino que engarza imágenes que cambian la realidad con vistas al futuro, que crean, engendran, llaman, realizan futuro; a este futuro somete el presente que ella interpreta. Su gozo no está

en pintar el presente por amor a él mismo o a su configuración; el presente es material para el cambio, es *kintu*. Se le resuelve en imágenes individuales, que el poeta ordena sobre la base de su fuerza de expresión paradigmática ora para estrecharlo. ora para ensancharlo. Enumera lo que considera verdad y lo que falso; pero no hace la agrupación según la escala de valores inherentes a las cosas, sino según la medida de la fuerza inherente a las imágenes. Esto no está reñido con un contexto racional; por el contrario, como todas las imágenes tiene una finalidad, cada una posee una relación llena de sentido. Pero la razón -como en toda poesía- está sometida a la fuerza de las palabras. La poesía no intenta convencer por lógica, sino por fascinación. El pasado tiene una doble función. Por una parte, también es *kintu*, material de fuerzas que despierta en las imágenes y es ordenado y transformado con vistas al futuro. Por otra parte, es modelo con respecto al futuro, pues contiene la sabiduría de los antepasados, los conocimientos sobre el orden que debe configurar el presente. Es *magara*, fuerza espiritual de los *bazimu*, de los muertos; hablando concretamente: es poesía transmitida que por su ejemplaridad hay que conservar fielmente. La obra del poeta que cumple su función de enseñanza como responsable para con la comunidad, después de su muerte se convierte en una fuerza *magara* que dará ejemplo a la posteridad. Por eso, en el Africa tradicional las obras poéticas y la filosofía práctica fueron transmitidas de generación en generación oralmente”.

Sin embargo, Jahn cree que, a pesar de todo, "La lírica africana no se acomoda al surrealismo ni al expresionismo, no cuadra con ninguno de los grupos estilísticos europeos. Tampoco es en el sentido europeo <<lírica moderna>> que respondería a una determinada situación, como opina Sartre, y que otra situación desbancaría; pues no se ajusta a la cronología europea. Y ella misma, naturalmente, encierra sus propias diferencias de estilo: sus épocas, su temporalidad” (Ibid., p. 178).

Asimismo, no solo algunos intelectuales africanos se influyen del trabajo de la escuela de París, sino que estos últimos beben también del arte africano. En palabras de Alain Deroy: “Pour les artistes européens du debut de ce siècle, à la recherche de formes autonomes, qui ne soient pas sous la dépendance de l’histoire ou de quelque forme de discours qui puisse faire autorité, les Arts de l’Afrique semblaient Prophétiques. Braque, Picasso, Matisse, Derain et leur porte-parole Apollinaire saisirent tout l’interêt que pouvait représenter la sculpture africaine traditionnelle et surent l’utiliser pour lutter contre la tradition académique” (N’Diaye, 1994).

4.1.7. El Jazz y el Blues

El Jazz y el Blues pueden considerarse tanto raíces directas de la Negritud como de movimientos que influirán en la Negritud. En este sentido, René Depestre afirma que, “Además de Haití, donde este despertar de los espíritus se remontaba a los años 1875-1910 (con los Firmin, Janvier, O. Durand, Massillon, Coicou, Frédéric Marcelin, Fernand Hibbert, Justin Lhérisson, y otros), en Estados Unidos, Dubois, James Weldon Johnson, Alain Locke, después de Paul Laurence Dunbar, íntimamente ligados a la gente del jazz y de los blues, prepararon el clima del renacimiento, donde debía abrirse, unos años más tarde, la generación de los Langston Hughes, Countee Cullen, Sterling Brown, Claude McKay, Richard Wright, entre otros” (Depestre, 1986, p. 23).

Asimismo, estudiosos como Timothy R. Mangin consideran que la Negritud es una creación de negros de habla francesa en un París cosmopolita donde <<afroamericanos>> y negros de las colonias francesas interactuaban en los clubes de jazz, en clubes de música del Caribe francés y en salones (Mangin, 2004, p. 228). Es en ese ambiente que Iba N’Diaye y Senghor y los demás padres de la Negritud deben empaparse del Jazz y el Blues y toda la <<música negra>> estadounidense e, influenciarse de ella, ya que, como explica Mangin, “in Paris, Senegalese cosmopolitans such as Senghor were broadening their cultural horizons and began to identify with an African diaspora (i.e., blacks from the U.S. and French West Indies) and develop strategies for asserting agency against racism and colonialism”. Además, el Jazz forma parte de la vida social y cultural de los estudiantes senegaleses en París, llegando al punto de jugar un papel importante, tanto dicha música como las actividades políticas relacionadas con ellas, en la afectación del carácter urbano del Senegal con el regreso de estos (Ibíd., pp. 228-229). Este hecho, lo puede comprobar el propio Timothy al dirigirse a Senegal en los años cuarenta, donde ve que los habitantes de Dakar y de Saint-Louis se han apoderado del Jazz. También se puede comprobar en las obras de Iba N’Diaye, donde encontramos algunas pinturas de temática Jazz como *Jazz à Manhattan* (1984) o *Big Band* (1986). No hay que olvidar que Iba N’Diaye es de Saint-Louis y, por lo tanto, debió empaparse allí, además de en Francia, de esa música de origen norteamericano que le acompañó toda su vida.



Imagen clásica de una calle de Saint-Louis

Fuente: Fecha y autor desconocido. Archivo personal de Anne Catherine Beye.

En este sentido, Mangin afirma que Senghor promueve su concepción de la Negritud a través del arte y de su carrera política, usando, por ejemplo, la instrucción de algunos de sus poemas que requieren el uso de instrumentos tradicionales y modernos como el clarinete y el balafón o, de la <<jazz orchestra>> (Ibíd, p. 231). Igualmente, los senegaleses que vivían en París como los políticos Blaise Diagne y Tiémoko Garan Kouyaté (quiénes habían colaborado con el panafricanista Georges Padmore) habían sido expuestos al Jazz y a otros negros intelectuales partícipes de los movimientos panafricanistas y nacionalistas y, cuando regresen a Senegal, llevarán esas emergentes ideologías del Atlántico negro y experiencias con el Jazz que compartirán con sus amigos y familiares (Ídem).

En esta línea, el artículo *Excerpt from Jazz Diasporas: Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris* explica como Senghor basa su ideología de la Negritud también en el Jazz (Briggs, 2016): “Jeremy Lane discusses how white French intellectuals, artists, and performance critics perceived jazz as offering a primitive alternative to the modern world. In *Jazz and Machine-Age Imperialism* Lane puts poet and politician Léopold Senghor (who would become the first president of Senegal in 1960) in dialogue with Hugues Panassié, the renowned jazz critic and president of Hot Club of France. Lane argues that, in contrast to other French writers of African descent, Senghor’s views of jazz absorbed Panassié’s purist, primitivist perception of the music and drew on it to support his own connotations of negritude; for Senghor jazz was a tool for racial solidarity that created divisions between the modern, rational West and the primitive, authentic Africa. Lane adds that “for Senghor, as for Panassié, jazz’s ability to play this role of antidote to the machine age rested on certain

ethnocentric and primitivist assumptions rooted in the ideology and practice of French imperialism””.

Se puede decir que para Senghor es tan importante el Jazz que bajo su liderazgo el gobierno senegalés participa en el patrocinio de músicos como Phil Woods, Frank Foster, Irene Reid y la All-Star Big Band dirigida por Billy Taylor que cuenta con miembros como Frank Foster, Jimmy Owens, Kenny Rodgers y Slide Hampton y tocan música de Count Basie y Duke Ellington (Mangin, 2004, p. 232). Asimismo, el patrocinio adicional de organizaciones afroamericanas como la Fundación Jackie Robinson demuestran una vez más ese vínculo político y económico entre las instituciones africanas y <<afroamericanas>> (Ibíd., p. 233).

No solamente la Negritud bebe del Jazz y el Blues, sino que estos últimos también se ven influidos por la primera. Aunque, como considera Sigmund Ro, "The dimension of *Négritude* which has informed so much recent black writing is less the political implications of Pan-Africanism than the highly effective mystique of blackness as a special moral and spiritual sensibility which has evolved out of the writings of such theoreticians as Aime Césaire, Alioune Diop, and Léopold Senghor. Here *Négritude* is thought of as a distinct ethos; that is, a body of traits, habits, and values crystallized into a peculiar life style and producing a psychology common not only to black Africans, but to blacks living in the American diaspora as well. It involves a sense of self and community which derives from an exclusive group identity forged by a unique historical experience or even, as intimated by Senghor, having its origin in biological-genetic facts. It is a condition as well as a fate, preceding and transcending the vicissitudes of economics, politics, and history. Thus, at the 1956 Conference of Negro African Writers and Artists in Paris, Senghor could appeal to American blacks to reinterpret their literatura in terms of their common heritage of Ne'gritude, taking himself the first step by discussing Richard Wright's poetry and *Black Boy* as African Works" (Ro, 1975).

Además, en América, el concepto correspondiente a la Negritud, que para Sigmund Ro sería el de <<alma>> y, sino, la palabra en sí misma, existe mucho antes que el movimiento de la Negritud (Ídem). Y, según él, aunque no sean conceptos intercambiables, ambos comparten una visión sobre una <<Fuerza del Alma>>, una fuente única de energía moral y espiritual que es peculiar a los negros en todas partes. Sin embargo, Ro considera que el verdadero impulso del <<espíritu del alma>> y de su ideologización para usos políticos y literarios, "occurred with the coinciding emergence of the latest phase of the civil rights movement in the U.S. and the African liberation from European colonialism in the late 1950's. The impact of soul was soon felt in black writing, especially as LeRoi Jones's seminal influence made itself felt after 1964,

and led, in its extreme form, to a de-emphasizing of the mimetic principle of the Western conception of art and its traditional distinction between 'art' and 'life,' stressing instead the oral, utilitarian, and communal nature of African art as an ideal for black Americans to emulate”.

En definitiva, la música <<afroamericana>> y, en especial el Jazz, influirán en Senghor en la formulación de su idea sobre el <<alma negra>> y en la construcción de su Negritud (Jaji, 2014, p. 66). La profesora Tsitsi Ella Jaji lo explica así: “The *idea* of popular black Atlantic music, and most specifically jazz and the blues, is remarkably central to his formulation of the essential characteristics of *l’âme noire*, the black soul. However, for Senghor, writings *about* music held more sway than live performance, and secondary musical texts, including music criticism, reportage, journalism, and imaginative literature most clearly shaped his ideas about diasporic music, and most especially, jazz. These interlocking textual apparatuses encompassed multiple forms of cultural criticism in an instance of stereomodernism that I call *Négritude musicology*. Senghor draws most heavily on early French musicological texts about jazz (including Goffin, Hodeir, and Vian) and African American literary celebrations (particularly the Works of Claude McKay and James Weldon Johnson). Where the Dubes, Manye Maxeke, and Plaatje used music instrumentally to enact a unifying national identity, Senghor saw jazz in a broader context as an example par excellence of Négritude, his theory of black political aesthetics. Négritude, however, was not a uniformly embraced philosophy and while Senghor’s wide readings about jazz as an African American popular music inflected his Négritude writings and state policy, there were those among his contemporaries in Senegal and beyond who challenged his views sharply” (Ídem).

4.2. L’ÉTUDIANT NOIR Y EL NACIMIENTO DE LA NEGRITUD

Es en 1929 en París con el poema de Césaire *Cahiers d’un retour au pays natal* que se inicia la <<négritude>> (Jahn, 1970, pp. 238-240). Janheinz Jahn explica que, “Aunque en Europa no se le hizo caso, debió de ejercer una enorme influencia en Africa y en las Antillas; pues cuando, al ser reeditado en 1947 con un prólogo de André Breton, se convirtió en sensación, ya habían aparecido con sus versos impregnados de espíritu africanos los poetas de la <<négritude>>: Damas, de las Guayanas; Tirolien y Níger, de Guadalupe; Laleau, Roumain, Camille y Brière, de Haití; los africanos Senghor, Birago Diop y David Diop, y los tres de Madagascar, Rabéarivelo,

Rabémananjara y Ranaivo. ¿Había redescubierto Africa todos al mismo tiempo? ¿Había Césaire abierto brecha? Una cosa es segura: para todos ellos la forma africana de hacer versos fue al mismo tiempo punto de partida, liberación y confesión” (Ídem).

En los años treinta del siglo XX, Léopold Sedar Senghor, junto a Aimé Césaire, Louis Achille y Léon-Gontran Damas, “intentan tomar las armas de las manos del colonizador para la defensa e ilustración de la Negritud”³ (Senghor, 1980, p. 59).

Senghor explica qué, en esa década, en la escuela secundaria Louis-le-Grand y, posteriormente, en la Sorbonna, comienzan a elaborar, entre estudiantes negros, el concepto de la *Négritude* dentro de debates interminables, pero, sobre todo, entre él, Damas y Césaire (Ibíd., pp. 87-88).

Conviene destacar, sin embargo, que Damas, a pesar de haber influido en Césaire y Senghor, ha sido el más marginado e irrespetado en los estudios en torno a la Negritud (Rabaka, 2015, pp. 95-96), cosa que hemos podido comprobar al consultar bibliografía al respecto, donde hemos encontrado mucho sobre Senghor y Césaire y prácticamente nada sobre Damas. En este sentido, Reiland Rabaka, profesor de estudios caribeños, afroamericanos y africanos, citando a otros intelectuales, explica: “Dama’s intellectual eclipse in Negritude studies undoubtedly has to do with the fact that if, indeed, as he said above “the best readers of [Senghor,] Cesaire and myself are white French people,” most of these “white French people” have steered clear of the man Appiah and Gates called “the poet of black anger’s direct expression”; the man Femi Ojo-Ade referred to as “the human volcano” in one text, and in other asserted that “[w]hile Cesaire, Damas and Senghor are all recognized as a kind of triumvirate, there is no consensus as to each one’s place. Cesaire and Senghor have been more studied than Damas,” who for all intents and purposes is “considered a kind of *enfant terrible* whose fault seems to have been his biting poetic language, his anti-racist, anti-establishment position, and his lack of success in the political arena”” (Ibíd., p. 96). Esto, para Rabaka, demuestra la creciente colonización intelectual, aquello a lo que él llama <<the *Frenchification* of History, interpretation and criticism of the Negritude Movement>>

Regresando a la cuestión del concepto de la Negritud, para Césaire este es un poco una creación colectiva ya que, aunque él usó la palabra por primera vez, es probable que todos en su círculo hablaran de ese término (Depestre, 1986, pp. 56-57). En este sentido, Césaire

³ Traducción propia.

considera que la Negritud era verdaderamente la resistencia a la política de asimilación por parte de las potencias europeas hacia los pueblos colonizados (Ídem). Hasta esa época, los ingleses y los franceses y, más particularmente los últimos, habían seguido una política desenfrenada de asimilación (Ídem).

Césaire considera que los antillanos como él desconocían que es África (Ídem). Asimismo, afirma que los europeos despreciaban totalmente a África y, en Francia, se consideraba, de una parte, al <<mundo civilizado>> y, de la otra, al <<mundo bárbaro>> (Ídem). Así, el mundo bárbaro era África y el mundo civilizado era Europa y, por consiguiente, según Césaire, lo mejor que podía hacer un africano era asimilarlo (Ídem). El ideal, considera, era hacer un francés de piel negra (Ídem).

En ese contexto, Aime Césaire concibe la Negritud como una toma de conciencia concreta y no abstracta (Ibíd., pp. 59-60). El negro vivía en esa atmósfera de asimilación donde se avergonzaba de su condición, una atmósfera de rechazo, de complejo de inferioridad (Ídem). Por ello, Césaire considera que el hombre negro estaba buscando una identificación y, en ese sentido, piensa que lo primero que se debía hacer si se quería afirmar esa identificación, esa identidad, era tomar conciencia concretamente de lo que se es, es decir, del hecho primero que se es negro, que ellos eran negros, que tenían un pasado y, este pasado traía consigo una serie de elementos culturales que habían sido muy valiosos y, que los negros, no habían caído con la última lluvia, que habían existido civilizaciones negras que fueron muy importantes y bellas (Ídem). Se puede ver entonces, la Negritud, también como esa toma de conciencia.

Según Ferran Iniesta, “Como señalaron Price Mars y Césaire, clase, raza y cultura formaban la triple barrera de la humillación. Fanon, otro antillano, denunciaría el mismo proceso de aculturación salvaje entre los grupos occidentalizados (*Piel negra, máscaras blancas*). Como en el caso del panafricanismo, iniciado por los negros americanos, la teoría de la negritud pasó de las Antillas A europa, en la que los estudiantes africanos se reagruparon en revistas y sindicatos (*L'étudiant noir, FEANF*). Siguiendo a Césaire aparecieron Senghor, David Diop, Rabemananjara y el joven Cheikh Anta Diop” (Iniesta, 2007, p. 193).

Asimismo, como considera Ferran Iniesta, mientras Aimé Césaire da muestras de un anticolonialismo total, expresado poéticamente de forma <<visceral>>, Léopold Sédar Senghor teoriza la complementariedad entre la razón helena y la emoción negra, aceptando, de esta manera, la teorización racista de Gobineau en un intento por reclamar el derecho a la existencia diferenciada. Para Iniesta Léon-Gontran Damas y Jacques Rabemananjara, político de Madagascar, son más radicales en cuanto a su reclamación de igualdad. “Pero Cheikh Anta

Diop, entonces secretario de la Federación de estudiantes africanos, sorprendió a los defensores de la negritud con una extraordinaria afirmación del valor de África en la historia universal (1955). Con Diop, el ala independentista de la negritud tomaba un sesgo claramente político”.

Por último, Ferran Iniesta afirma que “Ha sido fácil descalificar a la negritud como simple movimiento de escritores (Soyinka contra Senghor), pues con ello se ha ocultado quizás inconscientemente que tanto la negritud como el panafricanismo son dos variantes nacionalistas, surgidas de la diversidad colonial. Un análisis estricto del panafricanismo antes y después de la colonización no le deja en mucho mejor lugar que la negritud”.

En la época en que nace la Negritud se podía escribir una historia universal de la civilización sin dedicar un capítulo a África, como si África no hubiera aportado nada al mundo (Depestre, 1986, pp. 59-60). En contra de esto, Césaire y sus colegas afirman que son negros y están orgullosos de serlo y, consideran que África no es una especie de página en blanco en la historia de la humanidad (Ídem). En definitiva, su idea es que ese pasado negro es digno de respeto, que ese pasado negro no es solamente un pasado, que los valores negros siguen siendo valores que podían dotar al mundo de cosas importantes (Ídem). En resumen, los ideólogos de la Negritud pretenden mostrar al mundo que la historia, cultura y civilización <<negroafricana>> tienen el mismo valor e importancia que el resto de culturas y civilizaciones, que también pueden aportar grandes cosas al mundo y que ser negro y/o africano es algo de lo que enorgullecerse. Es decir, tienen una idea antagónica a la del racismo colonial europeo de la época, que ve a África y su diáspora como todo lo contrario, como un lugar sin historia, atrasado, incivilizado, sin nada valioso que aportar al resto del mundo y a los negros como la <<raza>> inferior de todas. En pocas palabras, se puede considerar la Negritud como polo opuesto del racismo europeo.

En este sentido, Césaire cree que esos valores negros son todavía <<universalizantes>>, vivientes y no han sido agotados en absoluto (Ídem). Existe el hecho de que aún tienen cosas que decir al mundo (Ídem). Césaire cree que no habían sido deslumbrados, de ningún modo, por la civilización europea, sino que habían sido marcados por la civilización europea y, creían que África podía aportar su contribución a Europa (Ídem). Esto es, para Césaire, además, la afirmación de una solidaridad (Ídem).

Césaire había creído siempre que lo que pasaba en Argelia y entre los negros de Estados Unidos repercutía en él y, que, no podía ser indiferente ni a Haití ni a África (Ídem). De este modo es como considera Césaire que se llega a la idea de una especie de civilización negra

extendida por todo el mundo (Ídem). Al mismo tiempo, piensa que así fue como llegó a la idea de que existía una situación negra que se manifestaba en diferentes áreas geográficas y que su patria era también África (Ídem): “Había el continente africano, las Antillas, Haití. Había los martiniqueños, los negros de Brasil, etc” (Ídem). Eso, para Césaire, según René Depestre, es la Negritud (Ídem).

Es en París donde Césaire se topa con sus raíces africanas y su africanidad (Louis, 2004, pp. 25-26): “le jour même de mon inscription au lycée Louis-le-Grand, je découvre un autre monde, et c’est l’Afrique. Et ça, ça m’a fait un choc. Pourquoi? Parce que tout se tient, en réalité. En parlant, avec Senghor, de l’histoire de la Martinique, je me suis aperçu que beaucoup de choses qui me surprenaient à la Martinique s’éclairaient à la lumière de ce qu’il me disait. Vous comprenez? Mon africanité inconsciente se révélait quand Senghor m’expliquait les choses”.

Césaire reconoce que la Negritud nace como una lucha contra la alienación (Depestre, 1986, p. 57). En este sentido explica que los antillanos buscaban toda suerte de perífrasis para designar al negro, porque se avergonzaban de ser negros y, por este motivo, se decían cosas como <<un noir>> o un hombre de piel morena (Ídem). Fue entonces cuando tomaron la palabra <<negro>> (nègre) como una palabra de desafío (Ídem).

En esa línea, Césaire explica que la Negritud es un nombre de desafío, un poco la reacción de un joven encolerizado (Ídem). Como existía cierta vergüenza de la palabra negro, Césaire y sus colegas la retomaron (Ídem). Césaire, al fundar la revista *L’Etudiant Noir*, él realmente quiere llamarla *L’Etudiant Nègre*, pero el círculo antillano pone una gran resistencia, ya que algunos piensan que la palabra negro (nègre) es demasiado ofensiva y agresiva (Ídem). Césaire se toma entonces la libertad de hablar de Negritud (Ídem). Existe entre ellos una voluntad de desafío, una afirmación violenta de la palabra negro y en la palabra Negritud (Ídem).

Para Césaire, la Negritud no es una filosofía, ni tampoco una metafísica ni un <<pretencioso>> concepto del universo, sino una manera de vivir la historia dentro de la historia (Césaire, 2006, p. 86): “la historia de una comunidad cuya experiencia se manifiesta, a decir verdad, singular con sus deportaciones, sus transferencias de hombres de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas”. Asimismo, la Negritud puede, en un primer grado, definirse en primer lugar como toma de conciencia de la diferencia, como memoria, como fidelidad y como solidaridad (Ibíd., p. 87). “Pero la negritud no es únicamente pasiva. No pertenece al orden de padecer y sufrir. No es ni un patetismo ni un dolorismo. La negritud resulta de una actitud activa y ofensiva del espíritu. Es sobresalto, y sobresalto de dignidad. Es rechazo, quiero decir rechazo de la opresión. Es combate, es decir, combate

contra la desigualdad. Es también revuelta” (Ídem), revuelta contra el reduccionismo europeo (Ídem).

“El movimiento intelectual de la negritud” (Wauthier, 1966, pp. 120-122), considera Claude Wauthier, “puede esquematizarse en forma de progresión dialéctica, cuyo primer tiempo consistiría en la afirmación de la equivalencia de valores entre la civilización africana y la civilización europea; el segundo, en la determinación de la diferencia esencial entre las dos civilizaciones; y el tercero, en el rechazo de la asimilación”. Es decir, “Comienzan mostrando que la sociedad africana, al igual que en Europa, era democrática; que la religión africana está dominada por la creencia en un Dios creador omnipotente; que los cuentos folklóricos africanos son la expresión de una rica literatura oral; que los imperios africanos de la Edad Media no han cedido en importancia a los europeos de la misma época. Prosiguen diciendo que la sociedad africana es comunitaria, en oposición al individualismo europeo; que la tradición literaria de África se halla en las antípodas de la tragedia griega, que el sistema de castas africano no ha producido la lucha de clases como en la Ciudad Antigua y en la India. Y concluyen que toda política de asimilación se basa en postulados falsos”.

Claude Wauthier afirma que, “Este rechazo de la asimilación no quiere decir, sin embargo, que los intelectuales africanos se dispongan a atrincherarse en el reducto de un aislamiento que consideran empobrecedor. Senghor en especial, por convencido que está de la necesidad de una vuelta a la negritud, se convierte en el ardiente defensor del mestizaje de las culturas”. Con esto vemos que la Negritud no es racista ni aislacionista, al oponerse al racismo colonial europeo, sino que afirma la igualdad de las diferentes civilizaciones existentes y pretende todo lo contrario, el contacto e intercambio cultural entre estas.

Para Jahn la La <<negritud>> es punto de partida (Jahn, 1970, pp. 238-240), ya que, “todos los autores se entregaron a un camino, iniciaron algo que ni debía ni podía tener fin”. En resumen, “La <<negritud>> supuso liberación: estos autores se liberaron del prototipo europeo”. Cómo explica Jahn, “Hasta entonces casi todo lo que se había escrito en el ámbito colonizado se había sometido a la medida europea, Europa con sus escritos había ofrecido el patrón según el cual había que pensar y escribir: ahora los cánones y tipos europeos se dejan a un lado. La <<negritud>> fue confesión: confesión de África. Estaba permitido pensar y escribir de forma africana; África fue redescubierta, volvió a despertarse; a partir de entonces, la cultura africana debía imponer sus cánones y, de hecho, los imponía. Con entusiasmo se asumieron las tradiciones africanas y, a todas luces, se devolvió su dignidad a una cultura calumniada y menospreciada. Se consiguió la libertad. Una vez emprendido este camino, no

cabía vuelta a atrás ni otra opción posible. Quien continuara ateniéndose a los modelos europeos, sería un siervo, un reverencioso capaz de servir al menosprecio”.

Para Janheinz Jahn la Negritud no podía ser un fantasma momentáneo (Ibíd., pp. 240-242) ya que “De una vez para siempre había quitado a Africa su mancha, había demostrado que, siguiendo las formas africanas y su talante espiritual, la poesía y la literatura no sólo eran posibles, sino que únicamente una tal poesía era legítima y la única capaz de encontrar verdadera audiencia, incluso en Europa”. Por lo tanto, según Jahn, “en su base, la <<négritude>> no es un <<estilo>>, sino una postura: la consumación práctica de una confesión tan banal como es que todo artista da de sí lo mejor cuando empalma con sus propias tradiciones”. En definitiva, “La <<négritude>> no es más que el comienzo consciente de la literatura neoafricana”.

La importancia de la Negritud radica en que rompe “el entredicho que pesaba sobre los africanos, y desde entonces ya ningún autor africano o afroamericano se avergüenza de que su obra creadora dependa directamente de la tradición africana” (Ídem). Es decir, “La <<négritude>> ha restablecido la legitimidad de pertenecer a la cultura africana” (Ídem). Es por este motivo que a los autores aparecidos posteriormente no se les designa como autores de la <<négritude>> sino como <<neoafricanos>> (Ídem).

Se produce un proceso de reafricanización muy amplio (Ídem): “africanos como Tutuola (Nigeria), Dei-Anang (Ghana), Okara (Nigeria), Mbiti (Kenya) o Mopeli-Paulus (de Basutolandia, hoy Lesotho) probablemente no hayan leído ni una línea de los poetas de la negritud y se inspiran directamente en la tradición africana. Depestre (Haití), Calixte, Corbin y Glissant (Martinica), Bolamba (Congo), Tchicaya U Tam’si (Congo Medio), Dadié (Costa de Marfil), pueden estar influidos o inspirarse en la negritud, o haber llegado a la herencia cultural africana por caminos propios, como Vesey y Mason (Estados Unidos), McFarlane (Jamaica), Telemaque (Trinidad), Carew, Carter y Seymour (Guayanas Británicas)”.

No todas las obras de esos autores, según Janheinz Jahn, “son de igual intensidad, del mismo grado de consecuencia y seguridad en la reasunción de la tradición africana. Pero si se las ordena según fecha de aparición, se comprueba que los elementos africanos van en aumento, y mientras más aumentan, mayor es su valía”. En resumen, se produce una revalorización de los elementos africanos por parte de los autores negros. En palabras de Janheinz Jahn, “Después de un recorrido por los cincuenta años de la literatura moderna africana podemos decir que comenzó con el rechazo de la tradición africana y la ponderación del cristianismo,

pero más tarde se fue apartando del cristianismo y se volvió a la forma de pensar africana” (Ibíd., p. 251).

Volviendo al nacimiento del concepto de Negritud, según Senghor, “Le mot de << négritude >> a fait scandale. Ce n’était pas pour nous déplaire” (Senghor, 1980, pp. 87-88). Habían desarrollado su propia teoría en oposición a aquella de antillanos como Étienne Léro o René Ménil (Ídem). Estos últimos quieren subordinar la acción cultural a la acción política y se declaran políticamente <<marxistas-leninistas>>, mientras que Senghor y los suyos se declaran <<socialistas>, “sans préciser le mot par une épithète”, pero otorgándole primacía a la cultura (Ídem).

Leopold Sédar Senghor considera que la acción convergente de tres factores -la extensión de la colonización europea; la intensificación de las relaciones intercontinentales y; la independencia de las antiguas colonias- (Senghor, 1963), “a jeté les peuples dans les bras les uns des autres, en leur révélant les visages neufs de leurs frères: les valeurs complémentaires de leurs civilisations différentes”. Es dentro de ese contexto, según Segnhor, que la Negritud debe ser estudiada por tal de comprender sus valores y medir su fuerza de renovación.

Una de las influencias de la Negritud y, principalmente, para Aimé Césaire, es el escritor abolicionista Victor Schoelcher (Surena, 2010): “Aimé Césaire “fut sans contestation possible le plus grand scholchériste de toute la période post-esclavagiste de 1848 à aujourd’hui. C’est lui qui reconnut la place de Schoelcher dans la conscience collective des descendants d’esclaves de la Martinique et de la Guadeloupe. C’est lui qui admit, contre l’imposture et la lâcheté ambiante, le droit des Martiniquais à vénérer l’homme Victor Schoelcher”.

Césaire busca en Schoelcher el << antídoto >> contra todo aquello que tiene el valor de menospreciar a los negros (Ídem) . Este, comprende, asimismo, el sentido de la devoción de los hombres negros, no solamente en las Antillas, hacia Schoelcher (Ídem). Desde entonces, según Guillaume Surena, toda la historia de los negros se ha convertido en un combate para integrar dentro de ellos ese ideal,el << Ideal del Yo >> (Ídem).

Existen en la época del nacimiento de la Negritud otras revistas en Francia publicadas por jóvenes negros como *LA VOIX DES NÈGRES* (Comité du revue LA VOIX DES NÈGRES, sin fecha) o la *Race Nègre* (La Race Nègre, 1929) que seguramente influyen en los intelectuales de *L’Étudiant Noir* a la hora de crear la revista y en el movimiento de la Negritud y, al mismo tiempo, deben beber también de estos últimos. Estas revistas, además, se inspiran en los negros americanos (Ídem).

Dichas revistas también están formadas por grupos que luchan por los derechos de los negros y su igualdad respecto al resto de pueblos. La Ligue de Défense de la Race Nègre, organización que publica la revista *Race Nègre*, por ejemplo, desea reencontrar la independencia política de los negros y resucitar, a su favor, la antigua civilización negra, considerando, además, el regreso a las costumbres de sus ancestros, a sus filosofías y a sus organizaciones sociales como una necesidad vital (L. D. R. N., 1935). Por otro lado, resumen la política de su revista de la siguiente manera: “Charbonnier doit avoir maître chez lui. Nous voulons rester Africains, sauve garder nos traditions nationales et nos mœurs, reconquérir les droits qu’on nous a usurpés” (S.G.B.C.M.C, 1929). En esto, como hemos podido comprobar anteriormente, la Negritud coincide con ellos.

Otra publicación del mismo estilo en la época a destacar es *Le Cri des Nègres* (LE CRI DES NÈGRES, 1934). Afirman que es la revista de los trabajadores negros que sufren la doble explotación del capitalismo y del imperialismo y, que, estos, pueden escribir de forma libre en ella (Ídem) para “crier leurs souffrances et leur misères, pour dénoncer les abus et iniquités dont ils sont, chaque jour, les victimes”. Es decir, dicha revista se considera como “le lien unissant dans un désir commun de libération des nègres opprimés d’Afrique, des Antilles, d’Amérique et de partout”. Será en esta publicación que Césaire leerá poemas de Langston Hughes y de Claude McKay (Depestre, 1986, pp. 55-56)

También existe en esta línea la revista *Courrier des Noirs* (Pérrier, 1927), que tiene como objetivo ser un “intermédiaire permanent entre tous les peuples noirs du monde” (Ídem). En este sentido, afirman que, “il poursuivra les crimes des impérialismes et de leurs agents et renseignera le peuple des Etats impérialistes; il travaillera à relever chez les noirs l’opinion qu’ils ont d’eux-mêmes; il luttera contre les maux qui frappent la race”.

Además, aparece a finales de 1928 la revista *la Dépeche Africaine* (Pérrier, 1928) que se presenta como una revista sin partido que tiene como destino establecer la conexión entre los negros africanos, los malgaches, los antillanos y los americanos (Ídem). Asimismo, se dice que llevará a cabo estudios y realizará una <<crítica imparcial>> de los métodos coloniales franceses y extranjeros; estudiará los deberes de las naciones civilizadas con los nativos; buscará <<la colaboración intelectual de los negros>> y será parte importante dentro del movimiento intelectual y artístico de <<los hombres de color>>; además de buscar soluciones para el problema de acercamiento de las <<razas>> (Ídem). Probablemente la Negritud se viera influida por esta revista, ya que coincide con ella en lo de <<acercamiento de las razas>>.

al crear en una cultura universal y la convivencia entre las distintas civilizaciones, tal y como explicamos anteriormente.

Los ideólogos de la Negritud no solo beben de publicaciones de otros autores e intelectuales negros. Según Penda Mbow, el libro *Histoire de la civilisation africaine* del alemán Leo Frobenius se convierte en libro de cabecera de los militantes de la Negritud (Mbow, 1999).

Hay que comprender qué significa la *Négritude* para sus ideólogos y, sobre todo, para su creador. Aimé Césaire afirma: “Comme Senghor. Ce qui nous est commun, c’est le refus obstiné de nous aliéner, de perdre nos attaches avec nos pays, nos peuples, nos langues. D’ailleurs, moi, ce qui m’a en grande partie préservé culturellement, c’est la fréquentation assidue des Africains. Ce contact a servi de contrepoids à l’influence de la culture européenne” (Decraene, 1987).

Aimé Césaire considera que la Negritud no es complicada (Louis, 2004, p. 28): “Dans le monde où je vivais, dans ce pays qui n’était pas le mien, pays que je ne détestais pas, d’ailleurs, mais qui n’était pas le mien, je le sentais bien, où les gens avaient des mœurs particulières, j’ai senti très vite que je n’étais pas un Européen, que je n’étais pas non plus un Français, mais que j’étais un Nègre. C’est tout. Ce n’est pas plus compliqué que ça. Beaucoup de gens ne veulent pas se l’avouer. Nous sommes des Africains, nous sommes particuliers. J’en prends acte. Moi, je n’ai jamais détesté les blancs”.

Para Lamine Diakhaté, “Plus qu’un concept, la Négritude est un ensemble de valeurs de la civilisation. Elle est fille de l’Histoire, de la géographie, du contexte social, politique et économique” (Diakhaté, sin fecha, p. 4). O sea, “qu’elle n’est pas surgie un matin de soleil pour disparaître comme ces éphémères que l’on trouve sur les berges des fleuves d’Afrique”. Por otro lado, Diakhaté considera que el término <<Négritude>> en sí mismo ha servido de “point de ralliement à des intellectuels sénégalais et antillais dans un moment d’extrême tension, où ils se sentaient néantisés par l’Europe”.

En la época del nacimiento de la Negritud, cuando Césaire, Senghor y Damas colaboran en París en *L’Étudiant Noir*, existen dos grupos de poetas -el de los comunistas, formado por individuos como Jules Monnerot, Étienne Léro y René Ménéil y; el de la Negritud (Depestre, 1986, p. 54). Los poetas de la Negritud sienten simpatía hacia los poetas comunistas, sin embargo, pronto, Césaire les reprocha, quizá debido a Senghor, que son comunistas franceses, es decir, nada los distingue de los surrealistas franceses y los comunistas (Ídem). Asimismo, considera que sus poemas son incoloros (Ídem). Vemos, una vez más, como los ideólogos de la Negritud, a pesar de considerarse socialistas, se distancian del comunismo.

Para Césaire los estudiantes martiniqueños en París aún llevan encima la marca de la asimilación, al asimilarse a los franceses de derecha o a los de izquierdas (Ídem). Depestre considera que lo que separa, en el fondo, en la primera etapa de la Negritud, a Césaire de los estudiantes comunistas martiniqueños, es la << cuestión negra >> (Ídem). Césaire afirma que lo que él reprocha a los comunistas, entonces, es el hecho de olvidar sus particularidades negras (Ídem). Se comportan como comunistas, cosa que para Césaire está bien, pero como comunistas abstractos, según él (Ídem). Césaire cree que ellos son negros con muchas singularidades históricas (Ídem).

En este sentido, Césaire cree que en todo esto ha debido sufrir la influencia de Senghor, porque él no conocía en ese momento nada de África (Ídem). Césaire conoció muy pronto al senegalés, que le habló mucho de África, cosa que le causó una gran impresión (Ídem). En definitiva, Césaire debe a Senghor la revelación de África y de la singularidad africana, por ello intentó concebir una teoría que tomará en cuenta todas esas realidades (Ídem). Esto demuestra que, a pesar de que la idea de la Negritud sea de Césaire, sin Senghor no hubiera habido jamás Negritud y, que, al mismo tiempo, Césaire bebe absolutamente de este a la hora de elaborar el concepto.

Algunos políticos como Mamadou Dia, Primer Ministro de Senegal de 1957 a 1962, se verán influidos por la Negritud (Dia, 2001, p. 49): “Nous n’employions pas les mots “Négritude”, “Authenticité”, mais notre combat était identique. Nous pratiquions la Négritude par notre comportement personnel, en refusant les schémas occidentaux de l’époque marqués par le racisme, et également par le choix de nos lectures et par les articles que nous écrivions. Nous nous posions, en quelque sorte, comme les défenseurs de l’authenticité africaine avant la lettre, et nous commençons à réhabiliter des hommes comme Samory, en disant qu’il n’était pas le tyran, l’esclavagiste qu’on nous avait décrit. C’était un patriote, un Africain qui défendait son pays contre l’envahisseur. Nous avons été les premiers à défendre de pareilles thèses. Nous étions déjà des nationalistes en herbe”.

Por otro lado, Mamadou Dia, considera a Abdoulaye Sadjí, escritor senegalés, como uno de los padres de la Negritud (Ibíd., pp. 51-52). Además, explica sobre él que, “Toutes ses qualités vont le pousser, plus tôt que moi, sur le terrain de l’action politique, à la faveur peut-être d’une circonstance particulière: celle de se trouver affecté à Dakar et à Rufisque avant moi, ce qui lui permettra de se mêler davantage à la politique, dès le lendemain de la Libération. Il écrivait, avant moi, dans le journal de Lamine Guèye, l’A.O.F., et était, des cette époque, un des principaux collaborateurs du leader de la section sénégalaise de la S.F.I.O. Sadjí allait aussi

faire partie de ceux qui iraient au fameux congrès constitutif du R.D.A (Rassemblement Démocratique Africain) à Bamako, en décembre 1946”.

La Negritud no solamente da importancia al arte y la literatura, sino que redescubre también la filosofía africana (Jahn, 1970, pp. 139-140). En palabras de Janheinz Jahn, “Los jefes espirituales del Africa futura, poetas y políticos como el profesor Léopold Sédar Senghor, que en 1955 era ministro en Francia y representó a su país, el Senegal, en la Asamblea Nacional, y como Aimé Césaire que, diputado igualmente en 1957, venció contra todos los partidos en las elecciones en Martinica, y todos los poetas de la <<négritude>> reconocen que el ímpetu de sus argumentos y la fuerza de la conciencia que han adquirido de su propio valor, lo deben al redescubrimiento de la filosofía africana” (Ídem). En este sentido, “Senghor celebra en sus versos <<la unidad reencontrada>>. <<Aquí se hacen presentes los tiempos primitivos, se reencuentra la unidad, se reconcilian el león, el toro y el árbol, el pensamiento se enlaza con la realidad, el oído con el corazón, el signo con el significado>>” (Ídem). Esto demuestra, una vez más, que a pesar de que el concepto sea una novedad, la Negritud no deja de ser un redescubrimiento y revalorización de toda la historia, filosofía y cultura negra.

Sin embargo, a pesar del auge y expansión de la Negritud que se produce desde el período de entreguerras hasta la primera década posterior de las independencias africanas, existen intelectuales críticos y contrarios al movimiento. Un ejemplo de ello es Frantz Fanon que, considera que, en realidad, la etapa de la Negritud resulta necesaria para el intelectual colonizado, ya que de lo contrario corre el peligro de volverse un apátrida y un desarraigado para siempre, pero, a pesar de ello, como sustitutivo de la Negritud, aunque le vea algunas virtudes en el plano de la descolonización intelectual, sugiere una literatura comprometida directamente con la lucha revolucionaria (Wauthier, 1966, p. 209). Se puede afirmar que mientras la Negritud traslada la revolución primordialmente a terrenos del ámbito cultural como la literatura o el arte, ya que para ellos lo principal y más esencial es la cultura, sobre para todo Senghor, Frantz Fanon es más partidario de trasladar la revolución al ámbito político.

Para Frantz Fanon, como expresa poco antes de morir a los noventa y un años, la única Negritud que tiene sentido en su país, Haití, es la que otorga razón a la indignación y a la contestación organizada del pueblo haitiano, por una radical descolonización de los fundamentos históricos de su identidad (Depestre, 1986, p. 44).

Otro intelectual crítico con la Negritud es el escritor sudafricano Ezekiel Mphahlele(Wauthier, 1966, pp. 209-210) que, “expresa también sus dudas sobre la eficacia de un renacimiento

cultural africano encaminado a resolver la totalidad de los problemas planteados en Africa” (Ídem). En este sentido, “Mphahlele comienza por señalar la inexistencia de una única circunstancia política africana: para él, conviene hacer una distinción esencial entre las regiones de Africa donde viven en gran número colonos blancos y comerciantes indios, y aquellas donde la población blanca no representa más que una capa mínima; o mejor aún, entre las partes de Africa donde se ha formado una sociedad multirracial y aquellas que han seguido casi exclusivamente habitadas por negros: es decir, concretamente, entre Kenya, Rhodesia del Sur y la Unión Sudafricana por una parte, y el resto del continente negro por la otra. Para Mphahlele, la situación del escritor y del artista en estas dos Africas es fundamentalmente diferente” (Ídem).

Ezekiel Mphahlele dice también de la Negritud que “La mayor parte de su poesía es puro romanticismo, se halla frecuentemente pasada y huele a falsa... *Présence Africaine* ha estado demasiado preocupada por los recuerdos etnográficos, para prestar suficiente atención a los problemas de la situación concreta del artista. Lo más inquietante era que una institución tan útil pareciese tener conciencia de las corrientes y contracorrientes que caracterizan la expresión artística en las sociedades multirraciales. Parecían creer que la única cultura que debía ser exaltada era la tradicional e indígena. Por este motivo, centraban su atención en aquellos países donde la interacción de corrientes culturales entre blancos y negros no se había hecho sentir de manera significativa y evidente, o ni siquiera había pasado de las fundaciones culturales. Muchos de estos entusiastas llegaban hasta pedir perdón por los elementos occidentales que se encontraban en sus propias obras” (Ídem).

Según Claude Wauthier, tanto Mphahlele como Fanon, denuncian el exotismo en el que la Negritud corre el riesgo de caer frecuentemente (Ibíd., p. 210). Por otro lado, “Mphahlele señala también que no es ninguna casualidad que la negritud haya nacido entre los escritores de las colonias francesas, donde la asimilación cultural era forzosa, y no entre los de las colonias inglesas, donde se practicaba la administración indirecta” (Ibíd., p. 211). Sin embargo, como afirma Wauthier, el juicio de Mphahlele sobre la Negritud no es del todo negativo, ya que cree que algunos valores de la antigua civilización africana han de ser salvados y, aunque niega la importancia como consigna política de una búsqueda de la personalidad africana, la admite en el ámbito artístico, con la condición de no hacer de ella una especie de <<mística>>.

En resumen, “Las críticas que Fanon y Mphahlele dirigen a los escritores de la negritud se refieren especialmente a la articulación de la lucha que llevan a cabo los intelectuales negros por la independencia de Africa y se basan en la distinción que hacen entre la llamada a la

rebelión y la exaltación de los valores negros” (Ibíd., pp. 212-213). Así, “Fanon, en cierto sentido, afirma sus preferencias por una literatura que lleva directamente a la acción, porque, para este escritor, el problema inmediato ha de resolverse en el compromiso político al lado del pueblo en armas. La rehabilitación del Africa ancestral es un asunto que interesa sobre todo a los intelectuales colonizados, y no puede ser más que un aspecto secundario y parcial de la lucha. Para Mphahlele, el peregrinaje a las fuentes del Africa ancestral corre el riesgo de resultar estéril desde varios puntos de vista: no tiene sentido en el Africa Austral destribilizada, donde ha sido forjado ya un arte proletario que responde a una mezcla original de influencias culturales; resulta negativo, porque cierra el camino a cualquier enriquecimiento procedente del exterior; y es ineficaz, porque busca refugio en el pasado, cuando la principal tarea de los escritores africanos debe ser la denuncia de las condiciones del colonizado” (Ídem).

A Claude Wauthier esas críticas de Fanon y Mphahlele hacia la Negritud le parece que pueden ser injustas (Ídem), “en primer lugar, porque es artificial separar la literatura de denuncia, de la exaltación de los valores negros de un modo tan categórico como hacen el escritor antillano y su colega sudafricano; ya que, a menudo, el mismo autor ha sido a la vez cantor de la negritud y escritor revolucionario; y, consecuentemente, la rehabilitación de los valores negros ha sido concebida por sus protagonistas como uno de los aspectos de la lucha contra el colonialismo. Por otra parte, el peligro de un repliegue sobre sí mismos, no ha pasado desapercibido a los intelectuales de la negritud, que han proclamado, por el contrario, la necesidad del mestizaje de culturas”.

Otros autores como Jean-Paul Sartre consideran la Negritud tan solo como una etapa (Ibíd., p. 328). Según Claude Wauthier, Sartre, “Al estudiar las concepciones marxistas de algunos poetas negros y su deseo de rebasar los límites raciales para identificar su lucha con la del proletariado el autor de *Orfeo Negro* veía en la poesía negra una fase transitoria” (Ídem).

La Negritud al nacer tendrá un tono agresivo, aunque con el tiempo se irá suavizando (Ibíd., pp. 336-337). Claude Wauthier lo explica así: “En lo más fuerte de la lucha, cuando la exaltación de los valores negros era sólo un aspecto de la protesta de un pueblo oprimido, la negritud se vio obligada a adoptar un carácter frecuentemente agresivo. Pero, ahora que casi todo Africa ha alcanzado su independencia —o se ha visto libre de la colonización directa—, este carácter ha perdido un tanto su razón de ser. La generación africana que no ha conocido la colonización podrá adoptar, en adelante, una actitud más serena frente al mundo blanco” (Ídem).

Este tono agresivo adquirido por la Negritud en sus inicios se ve en el libro de Aimé Césaire *Discurso sobre el colonialismo* (1950) (Césaire, 2006, p. 13). En él, Césaire dice que una civilización que hace trampas a sus principios es una civilización moribunda y, por ello, considera que, la civilización llamada <<europea>>, la civilización occidental, tal como ha sido moldeada por dos siglos de régimen burgués, se ve incapaz de resolver los dos problemas principales originados por su existencia: el problema del proletariado y el problema colonial. Esta Europa, citada ante el tribunal de la <<razón>> y el de la <<conciencia>>, según Césaire, no puede justificarse; y se refugia cada vez más en una hipocresía aún más odiosa porque cada vez tiene menos probabilidades de engañar. En definitiva, para Césaire “Europa es indefendible”.

Además, Césaire llega a advertir: “La verdad, es que en esta política está inscrita la pérdida de Europa misma, y Europa, si no toma precauciones, perecerá por el vacío que creó alrededor de ella” (Ibíd., p. 41). Para Césaire Europa se ha creído que solo se abatían indios, hindúes, melanesios o africanos, pero, se derribaron, de hecho, una tras otra, las murallas más allá de las cuales se podía desarrollar de forma libre la civilización europea.

En esta línea, René Depestre considera que es en cierto momento de la historia de la descolonización cuando se da la respuesta efectiva del hombre negro explotado y humillado contra el desprecio global del colono blanco (Depestre, 1986, pp. 39-42). Es decir, “Como el colono blanco, partiendo de su situación privilegiada dentro de la sociedad esclavista y colonial, había <<epidermisado>> su pretendida superioridad biológica, de igual modo el negro, en función de su condición de oprimido y de paria, en su condición de hombre alienado por su propia piel, fue llevado, de acuerdo con una perspectiva total diferente, a la epidermización de su lamentable situación histórica”. En este sentido, según Depestre, la Negritud, en su mejor acepción, es la operación cultural a través de la cual los intelectuales africanos y americanos toman conciencia de la validez y originalidad de las culturas negro-africanas, del valor estético de la <<raza>> negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica suprimido completamente por la colonización. Esto es otra muestra más de que la Negritud es redescubrimiento y revalorización de la cultura y civilización negra más que invención.

René Depestre, además, cree que la Negritud, en su sentido más aceptable y, hasta legítimo, es, en su origen, la toma de conciencia del hecho de que el proletario negro es doblemente alienado; por un lado, alienado, al igual que el proletario blanco, por poseer una fuerza de trabajo que es vendida en el mercado capitalista y; por otro lado, alienado por su

pigmentación negra, por su singularidad epidérmica. Así pues, Depestre señala que no debemos olvidar “que a partir del hecho del dogma racista, a los ojos de la gran mayoría de los blancos, el crimen permanente del negro (además de su estado proletario) era el de su lesa color”.

Depestre coincide con Fanon al señalar que la Negritud es la antítesis afectiva, si no lógica, de ese insulto del hombre blanco hacia la humanidad y señala que, “Esta negritud precipitada sobre el desprecio blanco se reveló dentro de ciertos sectores sólo capaces de prohibir y maldecir”. Y, “Como los intelectuales negros se encontraban enfrentados, ante todo, al ostracismo global, al desprecio sincrético del dominador, la reacción fue la de admirarse y cantarse...”.

Depestre cree que los <<negrólogos>> de la Negritud la presentan bajo una forma de concepción del mundo que, en las sociedades americanas o africanas, sería exclusiva de los negros, independientemente del rol que ocupen en la producción, la propiedad, la distribución de bienes materiales y espirituales (Ibíd., p. 62). De hecho, Depestre considera que se trata de una visión del mundo de origen antirracista que, recuperada por el neocolonialismo, intenta, a su sombra, con un gran refuerzo de sofismas, desviar a los negros oprimidos de las determinaciones que deben fecundar su lucha de liberación. Sin embargo, Depestre afirma que la transformación de la Negritud de movimiento de contestación literario y artístico que fue en un principio a ideología de Estado no es un fenómeno de generación espontánea.

Para Depestre la Negritud tiene un pasado: ella es estrechamente tributaria de la historia y de las estructuras sociales creadas con los escándalos americanos de la trata negrera y del régimen de plantación. Por ello, Depestre considera que debemos remontarnos a las raíces de la Negritud, a los diversos caminos que dirigen hacia ella, a sus fiadores de la sociedad colonial, para demostrar que, en vida, ella fue, en literatura y en arte, el equivalente moderno de la cimarronería cultural que las masas de esclavos y sus descendientes opusieron al proyecto de desculturación y de asimilación del Occidente colonial. Se puede afirmar, entonces, que las primeras raíces de la Negritud se sitúan en la época de la trata.

Por otro lado, Depestre cree que la Negritud tanto en la literatura como en el arte, la etnología y la historia es “en sus inicios una forma de rebelión legítima, un movimiento de ideas, una corriente de la sensibilidad noblemente opuesta a las manifestaciones detestables del dogma racista en el mundo” (Ibíd., pp. 39-42). En este sentido, considera que es la colonización quien, a través del hierro, el fuego y la sangre, abre “en los propios flancos de la historia universal la sangrante contradicción blanco/negro, para disimular y justificar las relaciones de explotación

económica”. Frente a esto, la Negritud plantea la necesidad de superar dicha contradicción, pero no mediante una nueva operación mítica sino a través de una acción, una praxis revolucionaria colectiva (Ídem).

A pesar de todo, René Depestre es también crítico con la Negritud, porque, considera que, casi siempre se usa el concepto como un mito que sirve para disimular la presencia de los burgueses negros sobre la escena de la historia, esos que se han convertido en clase dominante y, que, como toda clase que oprime a otra, necesitan una mistificación ideológica para camuflar la naturaleza real de las relaciones que han sido establecidas en la sociedad (Ídem). Así, destaca que “El concepto de negritud que encubre frecuentemente una operación mistificadora se emplea con fines opuestos a los que han legitimado la aparición de este movimiento del espíritu y de la sensibilidad de los intelectuales negros de dos continentes”. En pocas palabras, la Negritud perpetuaría las diferencias sociales y el dominio de una clase negra burguesa sobre el resto de la población negra, manteniendo así en los países ya independendizados de la metrópolis la misma estructuración jerárquica que existe con la colonización.

Por otro lado, René Depestre afirma que “En algunos autores, tanto blancos como negros, la Negritud implica la idea absurda de que el negro es un hombre dotado de una naturaleza humana particular, de una esencia que sólo le pertenece a él y en calidad de lo cual ha sido llamado a aportar a Europa y al Occidente en general un no sé cuál suplemento espiritual que necesitaría ahora la civilización occidental”. Para Depestre la emoción no es solo negra ni la razón exclusivamente helénica. “De lo contrario, habría que oponer la espiritualidad africana, considerada como un privilegio emocional de los negros, a la racionalidad blanca, tenida igualmente como un hecho eminentemente <<racial>>”. De esta manera, según Depestre, todas las contradicciones de clase se ahogarían en la abstracción de la Negritud y, los burgueses negros, podrían seguramente, bajo la bendición del neocolonialismo, explotar a los trabajadores negros, en nombre de una espiritualidad común.

Esta concepción de la Negritud de la que habla René Depestre se puede ver, según él, en la ensayista belga Lilyan Kesteloot, que hizo una tesis doctoral que tenía como objetivo demostrar que la Negritud es <<en sí, una esencia particular, un estado permanente que no es necesario rebasar>>. Para Depestre, Lilyan Kesteloot, experta en literatura africana, “como otros especialistas europeos de la negritud, encierra al negro en su negrura y al blanco en su blancura”: <<El alma negra, escribe ella, así comprendida, es de todos los tiempos y no ha sido rebasada, como lo han pretendido Sartre y otros que fueron influidos por él. No más que el

alma esclava, el alma árabe o el espíritu francés.>>”. Sin embargo, conviene destacar que Kesteloot es amiga de Senghor y es invitada por él a trabajar en la Universidad Cheikh Anta Diop, así que es fácil imaginar que ambos pudieran compartir pensamientos respecto a la Negritud.

Lilian Kesteloot ve la Negritud como algo irreductible (idem). Para ella, “Es <<una sicología característica debida a una civilización original, elemento al cual se agregan las cicatrices de la pasión de la raza, que permanecerán, incuestionablemente, impresas durante mucho tiempo en la memoria colectiva>>” (ídem). Además, “Para diferenciar aún más al negro, Lilian Kesteloot ha tenido cuidado de anunciar al mundo que África es espontáneamente poco sensible al espíritu cartesiano” (Ídem).

Por otro lado, René Depestre critica a quiénes han estudiado el papel de la Negritud en la historia nacional de Haití, de quiénes afirma que han considerado el concepto por lo general desde un punto de vista metafísico en lugar de analizarlo dentro de sus vínculos con la historia real de las relaciones sociales” (Ídem). En este sentido, considera que al separar el tema racial del desarrollo económico y social de Haití y, otorgarle un carácter absolutamente mítico, han reducido la historia de Haití a una sucesión caótica de conflictos únicamente <<raciales>> entre los mulatos y los negros que, desde los inicios de la primera independencia, han formado la oligarquía dominante en el país. Esto, cree Depestre, es lo que sucede también cuando, en un plano más general, se separa el dogma racial del desarrollo real de las diversas sociedades coloniales.

Además, René Depestre cree que el pecado original de la Negritud –y las aventuras que desnaturalizaron su proyecto inicial- vienen de la antropología, que fue el “hada que la llevó a las fuentes bautismales” (Ibíd., p. 63). Así, Depestre cree que la crisis que sufrió la Negritud “coincide con los vientos violentos que soplan sobre los célebres terrenos adonde la antropología –independientemente de que se reconozca como cultural, social, aplicada estructural-, con sus máscaras negras o blancas, tiene el hábito de llevar sus sabias conquistas”. Depestre ve como primer reproche formulable contra las diversas escuelas de antropología el considerar, en el análisis de los elementos culturales que especifican el metabolismo de las sociedades, al aporte europeo en lugar privilegiado. Este ha sido para la antropología, según Depestre, el modelo ideal de referencia y la medida por excelencia de todo fermento de cultura y de civilización.

Ese <<europeocentrismo>> de todo, para Depestre, llevó incluso a postular una identidad de derecho divino entre el concepto típicamente colonial de <<blanco>> y el del ser humano

universal. Así, se aislaron las expresiones de creatividad de los africanos y de sus descendientes (Ídem): “un amontonamiento heteróclito de africanismos, mórbidamente enquistados en el organismo inmaculado de las Américas”. Depestre considera que, desde esa óptica racista, las rebeliones de esclavos, los hechos de la cimarronería política y cultural, la participación de los negros en las guerras de la primera independencia y, su presencia futura en las luchas de obreros y campesinos, son vistos muy infrecuentemente como contribuciones decisivas a la formación de las sociedades y las culturas nacionales de Latinoamérica.

René Ménil también es crítico en cierto modo con la Negritud (Ibíd., pp. 104-106). Ménil destaca que existe entre el sentimiento racial y la Negritud toda la distancia que separa al hecho dado en la experiencia concreta, de la teoría elaborada según las conveniencias del teórico (Ídem). En este sentido, afirma que “Nosotros retenemos el hecho (el sentimiento racial), teniendo cuidado de no hipotecar el porvenir de nuestras sociedades mediante concepciones teóricas elaboradas (la negritud) que dependen de opciones filosóficas y políticas implícitas” (Ídem).

Por otro lado, para entender la Negritud es imprescindible tener en cuenta el prólogo de *Orfeo Negro*, escrito por Jean Sartre en 1948, del que habla René Depestre (Ibíd., pp. 110-111). Según Depestre, Sartre articula el discurso en tres postulados fundamentales que aclaran la significación histórica de la noción de Negritud:

1) “El negro, como el trabajador blanco, es víctima de la estructura capitalista de nuestra sociedad; esta situación le revela su estrecha solidaridad, más allá de los matices de la piel, con ciertas clases de europeos oprimidos como él; ella incita a proyectar una sociedad sin privilegios, donde la pigmentación de la piel será considerada como un simple accidente. Pero, si la opresión es una, ella se hace circunstancial de acuerdo con la historia y las condiciones geográficas: el negro es la víctima de esto, en calidad de negro, a título de indígena colonizado o de africano deportado. Y puesto que se le oprime en su raza y a causa de ella, es primeramente de su raza que él debe tomar conciencia (...). Insultado, avasallado, él se yergue, recoge el nombre <<negro>> que le han tirado como una piedra, se reivindica como negro, frente al blanco, en su orgullo.

2) En efecto, la negritud aparece como el tiempo débil de una progresión dialéctica: la afirmación teórica y práctica de la supremacía del blanco es la tesis; la posición de la negritud como valor antitético es el momento de la negatividad. Pero este momento no es suficiente por sí mismo, y los negros que se sirven de él lo saben muy bien; ellos saben que él tiende a

preparar la síntesis o la realización de lo humano en una sociedad sin razas. De modo que la negritud deberá destruirse; ella es paso y no resultado, medio y no fin último.

3) ¿Qué sucederá si el negro, despojándose de su negritud en beneficio de la revolución, quisiera ser considerado en lo sucesivo solamente como proletario? ¿Qué sucederá si no se deja más que de acuerdo con su condición objetiva? [...]. ¿Se agotará la fuente de la poesía? ¿O colorerará el gran río negro, a pesar de todo, al mar completo en el que desemboca?"

Depestre considera que la verdad de este texto de Sartre está construida alrededor de esos tres ejes principales. Al plantearlos, afirma Depestre, en el año 1948, en medio de un Occidente cristiano, que se veía entonces infectado por el racismo, Sartre analiza correctamente el drama histórico de los pueblos del África Occidental y de sus descendientes dispersos en las Américas. Así, Depestre cree que Sartre tiene razón al manifestar que la toma de conciencia de los negros colonizados había sido preparada, entre la década de 1920 y la de 1940, por movimientos de identidad paralelos, que otorgaron en sus manifiestos un lugar considerable a la noción de raza.

Según Depestre, "Sartre demostró cómo el proletariado negro estaba doblemente alienado, como ser de cuya fuerza de trabajo se apropian y como ser a cuyo pigmento se da un sentido peyorativo, haciendo de su color de hombre (azar objetivo de la historia) un fetiche social, una esencia maléfica". Depestre afirma que Sartre ve en las producciones líricas de los poetas negros que se expresan en francés, una preocupación común por rebasar esta doble alienación, bajo sus aspectos acoplados de clase/raza.

Asimismo, Depestre considera que, de la lectura de dieciséis poetas escogidos por Senghor, Sartre deduce que "la negritud estaba llamada, tarde o temprano, a hacer causa común como movimiento de liberación de los pueblos colonizados" (Ibid, pp. 112-114). Además, Depestre cree que Sartre ofrece en su estudio un análisis muy exhaustivo sobre la diferencia entre el dolor cristiano que convida a los oprimidos a la resignación morosa y masoquista y el sufrimiento de los esclavos de América que se manifiesta en la historia, de forma saludable, dinámica, motriz, a través de la música, la danza, la religión, en todo un lirismo redentor del cuerpo y del espíritu, para cambiar la angustia existencial de la <<condición negra>> en un prodigioso factor de creatividad social y cultural.

Por último, conviene destacar la visión de Depestre sobre Sartre, ya que para él es el primer intelectual europeo en comprender la importancia que tiene, para las <<intelligentsias>> negras, la preocupación por la rehabilitación de la piel negra, de la belleza física de los negros, por la racionalización del concepto socioeconómico de <<raza>>. Y, esa preocupación, afirma

Depestre, se manifiesta en las obras de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Jacques Roumain, Nicolás Guillén, Léon-Gontran Damas, Langston Hughes, Frantz Fanon, Claude McKay, Paul Nizer, Jean F. Brierre, Guy Tirolien y Regino Pedroso, entre otros. Así pues, se puede considerar a Sartre como influencia de la Negritud.

Finalmente, otras de las influencias de la Negritud a destacar son Leo Frobenius y Wolfgang Goethe (Senghor, 1970, pp. 92-94). Como afirma Senghor, “En esta aventurada búsqueda del Graal-Negritud, nos hacíamos aliados de todos aquellos en quienes descubríamos alguna afinidad. ¿Y por qué no los alemanes, a pesar de Hitler? Nos dejábamos seducir por la brillante tesis de LEO FROBENIUS, según la cual, el alma negra y el alma alemana eran hermanas. ¿No eran las dos hijas de la *Civilización etiópica*, lo que significa <<abandono a una esencia paidemática>>, don de la emoción, y sentido de lo real, mientras que *la Civilización hambítica*, con la cual está emparentado el racionalismo occidental, significa voluntad de dominio, don de la invención y sentido del acto? LEO FROBENIUS nos había alistado en un nuevo *Sturm un Drang*, nos había conducido a WOLFGANG GOETHE, un GOETHE hermoso como Ganimedes, más brillante que Alcibiades, y de una temeraria audacia. En seguimiento del Rebelde, nos sublevábamos contra el orden y los valores de Occidente, especialmente contra su *razón*. Con *Goetz von Berlichingen y Ehmont*, subíamos al asalto del imperialismo capitalista, reivindicando para los pueblos negros antes que la independencia política, la autonomía de la Negritud. Como nuevos Prometeos, como Faustos con rostro de ébano, oponíamos los elevados fustes de nuestras selvas a la vulgaridad de la razón y a la sonriente prudencia del <<pálido Dios de orjeas rosadas>>, oponíamos el incendio selvático de nuestra cabeza, sobre todo el incoercible impulso de nuestra sangre en nuestro pecho”.

En este sentido, Senghor considera que la obra de Goethe “nos interesa sobre todo por su valor ejemplar. Para nosotros, esta obra significa que no podemos edificar la Ciudad nueva de la Negritud solamente sobre los valores literarios y artísticos, ya que ésta debe reflejar también nuestra evolución económica y social, sabiendo integrar, en una activa asimilación, los progresos científicos de Europa, haciéndose dinámica y movida para humanizar la naturaleza, transformándola y poniéndola al servicio del Hombre”.

Asimismo, Senghor considera: “<<Cada uno debe ser griego a su forma, pero debe serlo>>, es lo que aconseja GOETHE a los Negros Nuevos. Lo cual no quiere decir que deben renunciar a la afirmación orgullosa de su resentimiento, ni que deben apagar los oscuros geisers de su sangre, ni que corran un tupido velo sobre los tam-tams de la noche. Nada de eso, sino, por el contrario, que serán los magníficos dueños de las fuerzas telúricas, por medio de las cuales se

expresa la Negritud; que en ellos, desde ahora, la imagen no vivirá de una fuerza autónoma arruinando a la idea, sino que el espíritu contendrá la forma. <<Romanticismo dominado>>”.

4.3. ALIOUNE DIOP Y LA REVISTA PRÉSENCE AFRICAINE

Alioune Diop y su revista *Présence Africaine* resultan importantes para Léopold Sédar Senghor y el movimiento de la Negritud y para la política cultural senegalesa. La muestra de ello es que la Asamblea de Senegal aprueba en 1962 una financiación de 30 millones de francos (Diop, 1962) para la Maison de *Présence Africaine* (Lobe, 1962).

Para Claude Wauthier, “La revista más importante de la intelectualidad negra es, sin duda alguna, *Présence africaine*, fundada en París en 1947 por el senegalés Alioune Diop” (Wauthier, 1966, pp. 19-20). Esto se puede comprobar al “recordar la existencia efímera de las revistas intelectuales negras fundadas en París durante el período de entreguerras. *Legitime défense*, creada en 1932 por tres jóvenes antillanos, Jules Monnerot, Etienne Leroi y René Menil, no pasó de su primer número. Césaire, Senghor, Damas y otros varios fundaron en 1934 *L’Etudiant noir*, cuyo comité de redacción reunía por primera vez a antillanos y africanos. Pero *L’Etudiant Noir* tampoco habría de disfrutar de una larga existencia. La *Revue du monde noir*, en la que colaboraban, entre otros, el haitiano Price-Mars, el americano Claude Mackay y el antillano René Maran, sólo alcanzó seis números. La revista de inspiración comunista *Cri des nègres* fue prohibida por el gobierno” (Ídem).

Con el tiempo *Présence Africaine* se convierte también en una editorial: “como números especiales, y más tarde en diversas colecciones, Alioune Diop y sus colaboradores han publicado un importante número de autores africanos, y a veces también europeos” (Ibid., pp. 20-21). Según Wauthier, “Este segundo aspecto editorial ha sido tan eficaz como el primero; los intelectuales negros, anteriormente reducidos con frecuencia a publicar sus obras pagándose los gastos de edición, tienen ahora un editor que se ha propuesto precisamente como tarea la de darlos a conocer” (Ídem). Además, *Présence Africaine* resulta importante por ser quien reúne a escritores y artistas negros en el primer congreso de africanos celebrado en la Sorbona de París en 1956 y en el segundo, celebrado en Roma en 1959 (Ídem).

Al igual que hacen sus antecesores del período de entreguerras, *Présence Africaine*, se compromete al máximo con la lucha cultural y política por la emancipación de África (Ibid., pp.

21-22). En este sentido, “El tono de los congresos de París y Roma no fueron menos anticolonialista. Anunciado por un cartel dibujado por Picasso, el congreso de París revistió la importancia de un gran acontecimiento” (Ídem). De este congreso, según un editorial de *Présence Africaine* se desprenden tres conclusiones (Ídem): “1) No hay pueblo sin cultura; 2) no hay cultura sin tradición; 3) No hay liberación cultural auténtica sin liberación política previa” (Ídem).

Asimismo, el congreso de Roma adopta una resolución muy clara (Ídem): proclama, entre otras cosas que (Ídem), “la independencia política y la liberación económica son las condiciones indispensables para el progreso cultural de los países subdesarrollados en general, y para los países negro-africanos en particular” (Ídem).

Présence Africaine incluye también textos de geografía y sociología que participan en el movimiento nacionalista africano (Ibíd., p. 316). Claude Wauthier lo explica de la siguiente manera: “*Présence africaine* ha publicado regularmente textos de Georges Balandier, actual profesor de sociología africana en la Sorbona, que no ha regateado sus críticas contra el poder colonial, y ha consagrado un número especial a la obra de Richard Mollard, cuyas encuestas de geografía humana han llamado la atención sobre la miseria de los pueblos africanos. Como fruto de todos estos esfuerzos ha hecho su aparición en el vocabulario de los etnólogos una nueva fórmula: la del “relativismo cultural”, por la que se defiende la tesis de que no existe esencialmente ninguna cultura superior a otra” (Ídem).

4.4. LA NEGRITUD SENGHORIANA

Para hablar de la Negritud senghoriana antes es necesario hablar de Léopold Sédar Senghor y su vida para saber quién era y poder entender su pensamiento. Senghor nace el 9 de octubre de 1906 en Joal, Senegal, hijo de un exitoso comerciante de maní que hace de intermediario entre los agricultores senegaleses del interior y los exportadores franceses de la costa, y de una mujer católica, la cuarta esposa de su padre, siendo el más joven de los veinte hijos que tiene con sus diferentes esposas y formando parte del grupo étnico serer (Harris & Abbey, 1997). Senghor empieza su educación en 1913 en una escuela regentada por misioneros en Joal y es trasladado al año siguiente a un internado católico en Ngazobil, situado a unos

cuantos kilómetros al norte de Joal, recibiendo una educación diseñada para apreciar la cultura francesa y formar parte de esta (Ídem).

Posteriormente, en 1923, cuando Senghor tiene solo 17 años, es uno de los únicos tres estudiantes negros admitidos en el Seminario Libermman de Dakar, donde demuestra que es un gran estudiante pero, su sueño, que es convertirse en sacerdote, termina debido a que el director, el Padre La louse, considera a los estudiantes africanos como <<salvajes>> y entra en un fuerte conflicto con Senghor, llegando a declarar finalmente que el joven senegalés no está hecho para el sacerdocio, ante lo que Senghor se ve totalmente devastado y pasa algunos meses aislado (Ídem). Con el tiempo, sin embargo, se recupera y vuelve a Dakar, donde asiste a un Instituto francés o una escuela preparatoria para la universidad, en la que se convierte en el único estudiante negro en una clase compuesta por hijos de empresarios franceses y de funcionarios del gobierno (Ídem). De nuevo Senghor vuelve a destacar como un estudiante sobresaliente, recibiendo un premio académico en todas las asignaturas cuando se gradúa en 1928, demostrando con ello que un chico africano puede igualar e incluso superar las habilidades de los estudiantes franceses y, convirtiéndose así, en una leyenda en Senegal (Ídem).

Gracias a lo anterior, Senghor recibe una beca para estudiar en Francia, convirtiéndose en el primer estudiante africano que recibe una beca para estudiar literatura (Ídem). Entonces, a pesar de que su padre se opone, se va a París a seguir los estudios gracias a que recibe el apoyo de su tía Helène, que había estudiado la cultura francesa, había leído literatura francesa y se había sumergido en el pensamiento francés a lo largo de cuatro años y, consideraba que París era todo lo que Senghor tenía entonces (Ídem).

Será en París precisamente donde Senghor conozca a estudiantes negros de Estados Unidos, las Antillas, Europa y África desarrollando, a través del contacto con estos, sus ideas sobre <<raza>> y cultura>> (Ídem), dando pie junto a Léon-Gontran Damas y Aimé Césaire a la creación de la revista *L'Étudiant Noir* y al nacimiento, alrededor de esta, del concepto de Negritud encunado por Césaire.

Ya enfocándonos en la Negritud, Léopold Sédar Senghor considera que esta no es “ni racisme ni négation de soi” (Senghor, 1966). “Elle est enracinement en soi et confirmation de soi: de son être. La Négritude n’est rien autre que l’ <<african personality >> des Négro-africains de langue anglaise. Rien autre que cette << personnalité noire >> decouvert et proclamée par le mouvement américain du *New Negro*”. Es decir, vendría a ser algo similar pero llamado de otra manera.

Senghor no utiliza como pretexto la naturaleza de la civilización negra para afirmar su primacía; sus esplendores son magnificados para dominar, para aplastar a otras civilizaciones, sino, únicamente, para tomar un lugar al lado de ellas con la misma dignidad, los mismos derechos y deberes, en una identidad recobrada, reconocida y respetada (Petroni, 1992)

Senghor afirma, “Je n’aurais que l’apparence de développer un paradoxe en essayant de montrer que la *Négritude*, pas son ontologie, sa morale et son esthétique, répond à l’humanisme contemporain, tel que l’ont préparé les philosophes et savants européens depuis la fin du XIX^e siècle, tel que le présente Teilhard de Chardin avec les écrivains et artistes de ce milieu du XX^e siècle” (Senghor, 1966).

Para Senghor, la contribución de la Negritud a la civilización de lo Universal no es cosa del presente, sino que en el dominio de las Letras y de las Artes, ella es contemporánea a la Revolución filosófica de 1889: “Arthur Rimbaud s’était déjà réclamé de la Négritude”. Aunque Senghor no desea evocar a la << *Révolution nègre* >> - expresión de Emmanuel Berl, que, según él, ayuda a “l’ébranlement de l’art plastique européen au debut du siècle”.



Imagen de Léopold Sédar Senghor en Estados Unidos en 1980

Fuente: Holloway, B. (2018). The Life of Senegal's 'Poet-Politician': Léopold Sedar Senghor. Sin ubicación: Culture Trip. Disponible en: <https://theculturetrip.com/africa/senegal/articles/the-life-of-senegals-poet-politician-leopold-sedar-senghor/>

Existen políticos e intelectuales críticos con la Negritud de Senghor. Es el caso de Wole Soyinka, escritor nigeriano, que es considerado un crítico virulento de la Negritud por Kwame Anthony Appiah (al-Maghrib al-Ifrîqi, 2004, pp. 23-25). Sin embargo, Appiah cree que se deja dominar por la misma trampa del esencialismo en la que descansa la Negritud de Senghor (Ídem). La “raza” como categoría constitutiva de la identidad africana deja de ser válida en Soyinka como lo es en el caso de los defensores de la Negritud, pero él la reemplaza paradójicamente por una concepción no menos esencialista, la representación de África en términos metafísicos que se definen por oposición a la metafísica occidental (Ídem).

Para Léopold Sedar Senghor, “Dialectique, la raison negro-africaine l’est, qui repose sur la communion, sur la connaissance par sympathie. Si l’Européen est oiseau de proie, le Nègro-Africain, lui, demeure, terrien, c’est-à-dire tout sens” (Senghor, 1961, p.2). En este sentido, cita a Aimé Césaire, quien dijo: “poreux à tous les soufflés du monde” (Ídem). Senghor cree que estas dos actitudes no son opuestas, sino que son << complementarias >> y, será de esa complementariedad que surgirá la Civilización del mañana, aquella del << Hombre nuevo >>”.

Dentro de la concepción senghoriana de la Negritud también resulta importante lo que él define como africanidad (Senghor, 1972, pp. 7-8). Según Leopold Sédar Senghor, el futuro africano “sólo puede reposar en valores que sean comunes a todos los africanos y que sean, al mismo tiempo, permanentes. Es precisamente el conjunto de estos valores al que yo llamo <<africanidad>>” (Ídem).

Para Senghor, los valores de la africanidad “Son, esencialmente, los valores culturales”. Aunque, “éstos no están condicionados por la geografía, la historia y la etnografía o el etnos, si no por la raza”. En este sentido, Senghor afirma que “Siempre he definido la africanidad como la <<simbiosis complementaria de los valores del arabismo y de los valores de la negritud>>”.

Así pues, Senghor considera que los árabes y bereberes han ejercido una gran influencia sobre los negro-africanos (Ibíd., pp. 86-88): “No insistiré en esto, porque es evidente. Sobre nuestra vida religiosa, porque más de una tercera parte de Africa negra es musulmana. Sobre las lenguas de los cauchíticos y de los alto-sudaneses, donde el vocabulario religioso, incluso entre los cristianos, es con frecuencia de origen semítico o bereber. Sobre nuestras costumbres y, lo que es más importante, sobre nuestros modos de pensar. Siempre lo he subrayado, el comentario del Corán, antes de la penetración europea, nos había ya arrastrado a la abstracción”.

Por otro lado, para Senghor la literatura africana es comprometida, como declara en el primer Congreso internacional de escritores y artistas negros, celebrado en 1956 en la Sorbona

(Wauthier, 1966, p. 175). La poesía y la novela africana nacen en general <<determinadas>> por la situación colonial (Ídem). Y, en este sentido, los poetas y novelistas africanos han solido ver en ella, coincidiendo con Césaire, <<un arma milagrosa>> para derribar a sus <<vencedores omniscientes e ingenuos>>” (Ídem).

Otro de los elementos importantes en la Negritud para Senghor es la emoción negra. En este sentido, Claude Wauthier señala que “Los intelectuales negros deberán aportar a la sociedad moderna, nivelada y deshumanizada por la civilización mecánica, “la emoción negra”, mensaje cuyo interés, según Senghor, habrá de sobrevivir a la situación histórica que ha producido el renacimiento de la filosofía negra” (Ibid., p. 331).

Senghor afirma que, la naturaleza misma de la emoción, de la sensibilidad del negro, explica su actitud ante un objeto (Ídem): “percibido con semejante violencia esencial. Por escasa que sea la fuerza de la acción, su propia entrega se hace necesidad, actitud activa de comunión; es decir, de identificación con lo que pudiera llamarse personalidad del objeto” (Senghor, 1970, pp. 26-28).

Para Senghor, esa emotividad del negro hace que perciba el objeto, a su vez, en sus caracteres morfológicos y en su esencia: “Se habla del realismo de sus sentimientos, de su falta de imaginación. Este realismo, en situaciones humanas, será la reacción de lo humano para superar el absurdo por medio del humor. Por el momento, diré que el negro no puede concebir el objeto esencialmente diferente a él. Le concede una voluntad, una sensibilidad; un alma humana, pero negra. Sin embargo, no se trata, como ya han señalado algunos estudiosos, de un problema estrictamente antropomórfico. Los genios, por ejemplo, no se representan siempre con figura humana. Se habla de un animismo; yo lo llamaría antroposiquismo. Que no se identifica, necesariamente, con el negro-centrismo,...”.

En consecuencia, según Senghor, “toda la naturaleza se halla animada por la presencia humana, es decir, humanizada, en el sentido etimológico y actual de la palabra. Y no solamente los animales y los fenómenos de la naturaleza –la lluvia, el viento, el trueno, la montaña, el río –son considerados como hombres, sino también, el árbol y el guijarro. Hombres que poseen caracteres físicos originales, así como instrumentos y signos de su alma personal. En ellos está configurado lo más profundo, lo eterno del alma negra. Es lo que le ha permitido sobrevivir en América a todos los intentos de esclavitud económica y de <<liberación moral>>”.

En este sentido Henri Bangou, historiador y ensayista de Guadalupe, es crítico con Senghor (Depestre, 1986, pp. 104-106). Bangou cree, por un lado, que se hace absolutamente

imposible separar la obra de Césaire, su Negritud, de un compromiso total en el plano político, tanto con la descolonización en general como con la liberación de aquellos pueblos oprimidos (Ídem). En cambio, considera que, desde este punto de vista, la Negritud de Senghor es totalmente diferente, ya que es formal y mística, y, en consecuencia, desmovilizadora y también racista en la medida en que hace creer que existen rasgos esenciales del negro que están en oposición a los rasgos distintivos del blanco (Ídem).

El intelectual uruguayo Mario Benedetti también habla de la Negritud senghoriana, considerando que Léopold Sédar Senghor, gran defensor de la Negritud, para quien esta es una ontología y también un mecanismo, intenta definirla positivamente a través de la abstracción siguiente: “La negritud es el conjunto de los valores de la civilización –culturales, económicos, sociales, políticos- que caracterizan a los pueblos negros” (Ídem). En este sentido, Benedetti explica que Sartre, Fanon, Mphahlele, Depestre y Sékou Touré, entre otros, todos ellos autores que combaten la Negritud, reconocen, a pesar de todo, la importancia que tiene la toma de posición de Senghor como primer síntoma de rebelión, como primera búsqueda de una identidad (Ídem). Benedetti, en la línea de estos, considera que son las derivaciones de la época causadas por las hábiles desviaciones efectuadas por Senghor las que transforman la Negritud en un importante elemento del neocolonialismo (Ídem). En este sentido, Benedetti cree que la Negritud, en ese estado, es para África lo que el estructuralismo es para la Europa Blanca (Ídem).

Aimé Césaire, a diferencia de Senghor, en su libro *Discurso sobre el colonialismo*, admite que no siempre le gusta usar la palabra Negritud, a pesar de haber sido él mismo, con la complicidad de otros, quienes hayan contribuido a inventarla y <<lanzarla>> (Césaire, 2006, pp. 85-86). Sin embargo, aun sin intención de idolatrarla, Césaire, al ver a todos reunidos en la Primera Conferencia Hemisférica de los Pueblos Negros de la Diáspora celebrada en Miami en 1987 en la Universidad de Florida, y llegados de países muy diversos, ve confirmado que corresponde a una evidente realidad y, en todo caso, a una necesidad que ve necesario creer que es profunda. Esta realidad es para él una realidad étnica seguramente, ya que además la palabra etnicidad es pronunciada a propósito en dicho congreso.

A pesar de todo, Césaire no ve necesario que la palabra les despiste. Césaire considera, de hecho, que la Negritud no pertenece esencialmente al orden biológico. También ve evidente que más allá de lo biológico inmediato, la Negritud hace referencia a algo más profundo, y de manera más exacta a una suma de experiencias vividas que han terminado definiendo y

caracterizando una de las formas de lo humano destinada a lo que la historia le ha reservado: “es una de las formas históricas de la condición impuesta al hombre”.

Regresando a Léopold Sédar Senghor, Ramatoulaye Diagne, filósofa y Rectora de la Universidad de Thiès (Senegal), considera el pensamiento de Gottfried Leibniz, filósofo alemán del siglo XVII, una verdadera <<iluminación>> para comprender mejor la concepción de lo <<universal>> propuesta por el presidente senegalés (Diagne, 2008): “En effet, au milieu d’une Europe en proie à l’eurocentrisme, Leibniz a élevé la voix, pour signifier aux religieux, aux philosophes, aux savants, que l’histoire de l’humanité ne saurait s’écrire ni se dire si elle ignore ou passe sous silence l’apport des Chinois, des Arabes, en un mot, de toutes les civilisations”.

Así, cree Ramatoulaye Diagne, el pensamiento de Senghor y el de Leibniz se unen para denunciar el uso de la violencia e invitar a la humanidad a unirse al diálogo de las culturas, con el fin de hacer posible el surgimiento de lo universal, creyendo que no existe peor violencia que querer imponer la cultura propia a los demás como modelo universal, mientras que cada cultura posee su propia <<pedra>> para contribuir a la construcción de lo universal.

Por otro lado, debemos recordar que ya desde el inicio, aunque tengan puntos en común, la Negritud para Senghor no es lo mismo que para Césaire y Damas: “Es indudable que la conciencia de su condición de hombres negros frente al racismo imperante, la cólera frente a la arrogancia blanca, frente al desprecio, llevó a Césaire, Senghor y Damas a fundar el movimiento de la negritud. Según Stanislas Adotevi en *Negritud y Negrólogos* ello tuvo lugar un día en la plaza de la Sorbonne en que Césaire le dijo a Senghor: “Hace falta que afirmemos nuestra negritud”. Aunque ya desde esa época no tenían las mismas concepciones, sí compartían nexos. Para Senghor, “la negritud era el conjunto de valores culturales del mundo negro tal y como se expresan en la vida, las instituciones y las obras de los negros”, para Césaire, “el reconocimiento del hecho de ser negro y el aceptarlo, del destino de ser negro, de sus historias y de sus culturas”, Damas, por su parte, en su obra poética explota iracundo contra la asimilación y el eurocentrismo cultural impuesto y contra la visión del arte y las culturas de los negros como algo exótico” (Govera & Silva, 2017).

En este sentido, Marcos Govera y Marielvis Silva, creen que la Negritud posee dos definiciones claramente diferenciadas: “La primera proviene de Césaire, quien veía la especificidad y unidad de la existencia de los negros como un desarrollo histórico que surgió de la esclavitud y del sistema de plantación en América. La segunda definición fue desarrollada por Senghor, quien le dio un sentido profundamente esencialista, la definió a partir de características exclusivas de la cultura e historias negras mismas, que caracterizan la esencia de su existencia en el mundo.

La versión existencialista de Senghor tuvo más difusión pues fue usada como fundamento ideológico en los movimientos de liberación en África, él mismo la usó como plataforma política durante su etapa de gobernante en Senegal” (Ídem). Esto demuestra que Léopold Sédar Senghor gira su política alrededor de su ideología de Negritud, siendo quien, en el terreno de la práctica, la lleva más lejos. Se puede decir, en definitiva, que, mientras Aimé Césaire usa la Negritud como un elemento más dentro de su ideología en la lucha por la liberación, como un elemento anticolonial, Léopold Sédar Senghor enfoca toda su ideología en esta y la lleva tan lejos que pretende desarrollar la identidad nacional de todo un Estado alrededor de esta.

CAPÍTULO 5: LA POLÍTICA CULTURAL SENGHORIANA Y EL PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN NACIONAL SENEGALÉS

Los cambios producidos en los años 40, 50 y 60, que dan la independencia a muchas naciones africanas, causan inquietud entre los líderes que tratan de unificar a su gente en una nación genuina con orgullo hacia su cultura e historia (Banks Henries, 1977). Conviene destacar que “A lo largo de la historia, la reivindicación de la independencia nacional ha estado siempre estrechamente unida al renacimiento cultural” (Wauthier, 1966, pp. 19-20). Y, según Claude Wauthier, el movimiento de emancipación de las antiguas colonias africanas no escapó a la siguiente regla: el acceso a la independencia fue precedido y acompañado por un movimiento cultural tanto más sorprendente cuanto que el analfabetismo era entonces la norma general en el continente antes de la Segunda Guerra Mundial (Ídem).

Se puede afirmar que se produce un renacimiento africano tal y como considera Claude Wauthier. En sus palabras, “Dos series de hechos distintos reflejan perfectamente el alcance del renacimiento cultural africano: la publicación regular de revistas de calidad hasta ahora desconocida, y la celebración de congresos cuya resonancia se mide por el interés que les ha concedido la prensa y los gobiernos”.

En este sentido, algunas <<grandes almas>> como Kwame Nkrumah, Nnamdi Azikiwe, Léopold Senghor y Hophouet-Boigny dedican muchos años al esfuerzo por asegurar la unidad nacional e internacional (Banks Henries, 1977). Y, siguiendo esta línea, Léopold Sédar Senghor enuncia y se hace eco de la gloria de la Negritud en la canción y la poesía (Ídem). Veamos cual es su visión sobre la política cultural, así como a de algunos de sus más íntimos colaboradores, como Aimé Césaire.

Según A. Doris Bank Henries, Senghor, junto a otros, lucha por motivar a la “gente negra” a elevar la imagen del africano a través de la consideración del arte, de la historia y de su contribución a todas las fases del progreso social (Ídem). Es decir, el presidente senegalés, a través de su obra literaria, reconoce la necesidad del africano por sentirse orgulloso de su herencia cultural (Ídem).

Antes de todo, sin embargo, debemos hablar sobre qué es la Cultura para Léopold Sédar Senghor y sus compañeros de la Negritud. Según el Presidente senegalés, es “la constitución *psíquica* que, en cada pueblo, explica su civilización. Es, en otras palabras, *una cierta manera*, propia de cada pueblo, *de sentir y de pensar, de expresarse y de actuar*. Y esta <<cierta

manera>>, esta característica, como se dice hoy día, es la simbiosis de las influencias de la geografía y de la Historia, de la raza y del etnos” (Senghor, 1972, p. 39).

Asimismo, otra definición que nos ofrece Senghor sobre la cultura, esta vez en su libro *Libertad, Negritud y Humanismo* es la siguiente: “podría ser definida como la civilización puesta en acción, o, mejor aún, como el espíritu de la civilización. Efectivamente, según Senghor, la Cultura es el resultado de un doble esfuerzo de integración del Hombre en la naturaleza, y de la naturaleza en el Hombre, entendiendo por naturaleza el medio físico en que se desenvuelve. Para vivir, el Hombre ha tenido que adaptarse, bien sea a la llanura, a la montaña, a la selva, a la sabana o al desierto; bien sea a un país seco o húmedo, cálido o frío. El medio físico ha influenciado no sólo las estructuras económicas y sociales, sino también las artes y la filosofía. Sin embargo, en un movimiento de signo contrario, el Hombre –y en ello reside precisamente su originalidad- ha transformado la naturaleza para someterla a sus propias exigencias, a su actividad genérica de hombre carnal, de ser concreto, histórico, exactamente situado en el tiempo y el espacio” (Senghor, 1970, p. 101).

Por otro lado, Aimé Césaire, durante el Primer Congreso Mundial de Escritores Negros celebrado en París en 1956 afirma que (Jahn, 1970, p. 276) “<<Cultura es todo. Es el modo de vestir, la forma de cubrirse la cabeza, la manera de andar, el modo de hacerse el nudo de la corbata; y no sólo el hecho de escribir libros y construir edificios>>” (Ídem).

Finalmente, otro estudioso de la Negritud y colega de Léopold Sédar Senghor que habla de la cultura es Janheinz Jahn. Jahn considera que las diferencias culturales se dan en el diferente orden y énfasis de algo básicamente similar y no en las diferencias biológicas entre hombres (Jahn, 1990, p. 19). En este sentido, pone como ejemplo a la cultura <<neo-africana>>: “Neo-African culture clearly demonstrates that culture is not biologically inherited, that one can abandon or acquire a culture, that customs and capabilities, thoughts and judgements are not innate”.

Esta cultura <<neo-africana>>, Janheinz Jahn la explica así: “African intelligence wants to integrate into modern life only what seems valuable from the past. The goal is neither the traditional African nor the Black European but the modern African. This means that a tradition seen rationally, whose values are made explicit and renewed, must assimilate those European elements which modern times demand; and in this process the European elements are so transformed and adapted that a modern, viable *African* culture arises out of the whole. It is a question, therefore, of a genuine Renaissance, which does not remain a merely formal renewal

and imitation of the past, but permits something new to emerge. This something new is already at hand; we call it neo-African culture” (Ibíd., p. 16).

5.1. La política cultural senegalesa en los primeros años de independencia (1960-1980)

Desde el primer momento en que Senegal es independiente, en 1960, la Unión Progresista de Senegal, partido del gobierno, entre las cosas más importantes, determina aquello a lo que llaman la transformación de las mentalidades, que se extiende sobre la formación (Niasse, 1976, pp. 3-4). Con ello, <<la cultura antes que la economía>> pasará a ser una realidad (Ídem). En pocas palabras, la cultura se situará al principio y al fin del desarrollo (Ídem). Así, se establecen instituciones culturales como museos y escuelas de arte, que llevan a la formación de un mundo de arte moderno en el país (Cissé, 1999). Conviene destacar que Léopold Sédar Senghor reconoce la importancia de la creación y producción artística en la definición de una identidad cultural nacional (V.V.A.A., 1990).

El propio Senghor considera que la educación está en la base de toda evolución histórica y, por lo tanto, de toda legislación (Senghor, 1970, p. 101). En este sentido, cree que todos los grandes estadistas y revolucionarios lo han comprendido de esta manera, otorgándole importancia al problema de la educación y, conviene destacar que, la educación, para Senghor, es la *Cultura*.

Senghor sugiere entonces la creación de un sistema educativo bifurcado al que llama <<bicefalismo>>, expresando su expectativa de que los franceses continuarían expandiendo el derecho a participar en el gobierno de los africanos occidentales (Jaji, 2014, p. 72). Este bicefalismo animaría a los jóvenes urbanitas del África Occidental a desarrollar, por un lado, un conocimiento de la cultura local y de los imperativos económicos y, del otro, una familiaridad con el mundo de los colonizadores franceses (Ídem).

Siguiendo la línea de pensamiento de Senghor, Mamadou Dia, Primer Ministro de Senegal, firma un documento en 1962, al poco tiempo de acceder a la independencia, donde se menciona la creación de un comité de estudios para el desarrollo de la cultura africana que tiene como misión proponer al gobierno todas las medidas susceptibles de promover dicha cultura y de integrarla dentro de las líneas de desarrollo general de la nación (Dia, 1962). Así,

se crearán dentro de la comisión grupos de trabajo que abordarán la cuestión y que serán los siguientes (COMITÉ D'ETUDES CULTURELLES, 1962):

- Estudios culturales generales
- Lenguas y literaturas tradicionales
- Literaturas moderna
- Música, teatro, danza, cine
- Artes plásticas

En relación con esto Senghor considera que, “El fin de la enseñanza reside, precisamente, en la preparación para la Cultura, en la afición por ella. Principalmente en los niños, que será el objeto del informe de MAMADU DIA. Pero esta afición es necesario mantenerla y desarrollarla por otros medios además de la escuela y tanto entre los adultos como entre los niños” (Senghor, 1970, pp. 102-104). Así pues, para Senghor, en la enseñanza deben encontrarse dos movimientos de la Cultura, el primero, instruir a los niños y a los analfabetos, o sea, otorgarles el conjunto de conocimientos adquiridos por las generaciones precedentes y; el segundo, aficionar a lo que se enseña.

Para Senghor, “No conocer la civilización de sus antepasados no es suficiente; es necesario <<conocerla>> con simpatía. Más que revivirla, es necesario vivirla. Y no como en sueños, no sólo con palabras, sino en los hechos cotidianos”.

En este sentido, Senghor afirma de nuevo que para él la Cultura es acción, añadiendo ahora a la definición que es <<acción revolucionaria>>, <<acción del hombre>>. Para él es propio del hombre poder ejercer de forma consciente y libre una actividad creadora. Asimismo, considera que lo existente es también lo que distingue al Hombre del animal, es decir, a lo vivo de lo muerto.

Senghor cree que Karl Marx define de forma muy certera la acción revolucionaria como <<el movimiento real que debe suprimir el estado de cosas actual>>: “Es como el movimiento del péndulo, que va de derecha a izquierda. Pero quizá, de lo que se trate no sea de suprimir el estado de cosas actual, sino de transformarlo. Lo primero, el medio físico, la naturaleza en el sentido vulgar del término, pero también la organización económica y social, al igual que las superestructuras ideológicas”.

Sin embargo, para Senghor, la eficacia de la revolución reside, esencialmente, en la transformación técnica y el progreso metodológico: “En este sentido, ARISTÓTELES puede ser

considerado como el más grande revolucionario de todos los tiempos. Y ARISTÓTELES es mediterráneo, europeo. En 1950, toda acción revolucionaria presupone la asimilación de la Civilización europea y, muy especialmente, de sus técnicas. MUSTAFÁ KEMAL y MAO TSE TUNG son ejemplos que lo atestiguan. Con lo cual queda bien patente la importancia que se le debe dar, en la enseñanza ultramarina, no sólo a la historia, al arte y a la literatura europeas, sino también a las disciplinas generales como las matemáticas y las ciencias exactas”.

El problema para Senghor “consiste en superar la *falsa antinomia asimilación-asociación* en la medida en que este último término significa poner en conserva las civilizaciones indígenas, volviendo a darle a la Cultura su movimiento dialéctico y constituyendo un fecundo diálogo entre dos civilizaciones, o mejor aún, un coloquio entre dos amigos, distintos en espíritu y temperamento. Pues toda civilización debe avanzar, desarrollarse y transformarse, so pena de desaparecer. Caminamos sobre arenas movedizas, <<vivas>>, como se las llama en el África negra, en las que detenerse significa hundirse y perecer” (Ibíd., p. 104).

En este sentido, Senghor cree que el expansionismo es la ley de las grandes civilizaciones, aunque en ello no debemos entender necesariamente un <<militantismo>> conquistador, sino un enriquecimiento interior que proviene de su propio vigor. En otras palabras, según Senghor, una civilización se estanca y perece si no está animada de un potente espíritu cultural; su estilo se cristaliza en formas vacías, en puras fórmulas, a no ser que agarre cosas prestadas de otras civilizaciones: “Cada pueblo no ha desarrollado más que uno o varios aspectos de la condición humana. La civilización ideal sería aquella que, como esos cuerpos casi divinos surgidos de la mano y el espíritu de un gran escultor, reuniese las bellezas reconciliadas de todas las razas”. En consecuencia, para Senghor, esa civilización debería ser <<mestiza>>, tal y como lo fueron las más grandes civilizaciones de la historia -según él, Sumer, Egipto, la India, China y Grecia-. En palabras de Senghor, “todas las grandes civilizaciones, como sucede muy frecuentemente con los grandes hombres, han nacido en la encrucijada de las rutas y de las razas” (Senghor, 1995, p. 45). Esto muestra que el mestizaje es parte importante dentro de la noción cultural senghoriana y de su idea sobre la cultura en la construcción nacional y estatal de Senegal.

En definitiva, se puede resumir todo lo anterior en la siguiente cita de Senghor: “Se trata de crear en África y para los africanos, una nueva civilización, que esté a la altura de África y de los tiempos nuevos, que sea el fruto de una verdadera cultura. Tenemos la suerte de estar situados en la encrucijada histórica de dos civilizaciones opuestas, y resulta que, precisamente por ello, por ser opuestas, son también las más complementarias. Por una parte, la Civilización latina; por otra, la Civilización negra. Esta nos enseña el amoroso abandono a la naturaleza en

el Hombre. En este doble movimiento centrífugo y centrípeto es en lo que consiste, precisamente, la verdadera Cultura; la que ha producido las grandes civilizaciones” (Senghor, 1970, pp. 131-132).

En este sentido, ya en 1961 Mamadou Dia, en una circular donde reflexionaba sobre la independencia de Senegal y el socialismo africano (Dia, 1961), había dicho que era necesario “construire notre culture nouvelle, faire naître dans le prolongement de l’éthique, une esthétique traduisant les valeurs africaines” al mismo tiempo que afirmaba que era necesario incorporar esos elementos de civilización auténtica dentro del comportamiento y del estilo de vida, de la estructura social y del capital espiritual de los senegaleses.

Así pues, en junio de 1962 se decide nombrar a los miembros que compondrían un Comité de Estudios para el Desarrollo de la Cultura Africana (C.E.D.C.A., 1962). En esa lista destacarían Mamadou Dia como presidente, Alioune Diop como miembro, Sonar Senghor como director de Artes y Letras, e Iba N’Diaye y Papa Ibra Tall como profesores de la *École des Arts* (Idem). Se puede comprobar, a través de este documento, que se cuenta desde bien temprano con el artista Iba N’Diaye para participar en esta política. Hablaremos de ello más adelante.

Por otro lado, en mayo de 1962, en una Conferencia Interministerial, se define una política de la cultura en la que se establece un programa de investigación y diversos programas de cultura, al mismo tiempo que se promulga la cultura en la educación, se desarrollan actividades culturales entre los adultos y se crea una política de archivos nacionales y bibliotecas (Sin autor, 1962).

Posteriormente, en una carta de Alioune Diop a Mamadou Dia con fecha a 10 de agosto de 1962 (Diop, 1962), Diop explica que la Asamblea Senegal aprueba una financiación de 30 millones de francos CFA para su revista PRÉSENCE AFRICAINE. De hecho, dichos millones son para la construcción de *Maison de Présence Africaine* (Lobe, 1962). De esto hablamos ya en el capítulo sobre Léopold Sédar Senghor y la Negritud y puede ser visto como una muestra más de la intención del gobierno senegalés por promover la Negritud y la cultura africana.

Con anterioridad, en 1959, Roland Colin, Director de Gabinete del Gobierno Senegalés y persona muy cercana a Mamadou Dia, ya hablaba de la importancia del arte dentro de la evolución de África (Colin, 1959). En este sentido, afirmaba que la evolución de África pasaba por la integración de la evolución de los valores artísticos dentro de sus mecanismos de desarrollo, a los cuáles veía indisociables de las comunidades humanas. Fuera de esas realidades humanas el arte se convertiría en letra muerta, por ese motivo, era necesario preservar su inserción dentro del país (Ídem). Así pues, para Colin, había por delante un gran

trabajo de reflexión y de imaginación para concebir e implementar una cultura popular auténtica, adaptada al desarrollo, algo que según él no sería fácil pero tampoco imposible.

Leópolo Sédar Senghor en su libro *La Poésie de l'action* reconoce que su gobierno había revisado los programas y manuales de enseñanza para poner el acento en África y, más en concreto, en la Negritud (Senghor, 1980, p. 321). En sus propias palabras, “dépuis l'indépendance, nous avons créé, comme je l'ai dit, non seulement une nouvelle littérature, mais encore une nouvelle peinture, une nouvelle sculpture, une nouvelle tapisserie, et sommes en train d'élaborer une nouvelle musique, une nouvelle danse, une nouvelle architecture, voire une nouvelle philosophie, qu'annonce la thèse du professeur Alassane Ndaw sur *La Pensée africaine*”. Se puede decir que era una política muy enfocada al ámbito artístico.

Conviene destacar que para Senghor el gran debate del último cuarto del siglo XX no es político – dictadura o democracia –, ni económico – capitalismo o socialismo, sino esencialmente cultural. En este sentido, considera que para resolver los problemas políticos y económicos que se presenten es necesario resolver el problema cultural. En sus propias palabras: “Pour quoi nous disons, au Sénégal, que l'Homme est au debut et à la fin du développement, ou encore que la politique et l'économie doivent être au service de la Culture”. En definitiva, Senghor cree que uno debe primero enraizarse en su <<terruño>>, en su cultura para, a partir de ahí, ir asimilando a través de círculos concéntricos cada vez mayores, con las civilizaciones, todas las demás culturas diferentes.

La política cultural no solo llega a terrenos como el arte sino también a otros como la educación que, como hemos visto, resulta totalmente importante para Senghor, quien llega a igualarla en magnitud a la cultura. En este sentido, François Dieng, Ministro de la Educación Nacional de la República de Senegal, en 1961, en una conferencia de estados africanos sobre el desarrollo de la educación en África, afirma que el desarrollo de la educación en el continente debe ser guiado ante todo por el deseo de encontrar y de promover una cultura auténticamente africana (Dieng, 1961, p. 3). Igual que existe una cultura grecorromana, una cultura germánica o una anglosajona, se trata de que exista una cultura africana y, en este sentido, Dieng cree que se ha de definir y afirmar una civilización africana y, en especial, una civilización del África negra (Ídem).

Esta recuperación, definición y afirmación de la civilización africana se puede considerar parte importante de la ideología de la Negritud, como vimos en el capítulo sobre Léopold Sédar Senghor y la Negritud. El propio Aimé Césaire hace apología de las ancestrales civilizaciones

negras considerándolas como civilizaciones cortesas en su *Discurso sobre el colonialismo* (Césaire, 2006, p. 25) aunque, afirma que, “me dirán, el verdadero problema es volver a ellas. No, lo repito. Nosotros no somos los hombres del <<esto o aquello>>. Para nosotros, el problema no es el de una utópica y estéril tentativa de reduplicación, sino el de una superación. No queremos hacer revivir una sociedad muerta. Dejamos esto para los amantes del exotismo”.

Los miembros de la Negritud no desean prolongar la sociedad colonial existente en la época, la más malvada que jamás se haya podrido bajo el sol según Césaire. Lo que precisan, afirma Césaire, es crear una sociedad nueva, con la ayuda de todos sus hermanos esclavos, “enriquecida por toda la potencia productiva moderna, cálida por toda la fraternidad antigua”.

Césaire cree que las culturas particulares <<negroafricanas>> poseen por sí mismas suficiente fuerza, vitalidad y potencia de regeneración para adaptarse a las condiciones del mundo moderno (Ibíd., p. 60). Cuando se modifiquen las condiciones objetivas que les son impuestas, entonces, podrán aportar a todos los problemas, ya sean políticos, sociales, económicos o culturales, soluciones válidas y originales, válidas por ser originales (Ídem). Asimismo, Césaire opina que en la cultura <<negro-africana>> por nacer habrá sin duda de lo nuevo y de lo antiguo.

Conviene recordar que, para Césaire, a todo gran reajuste político, a todo reequilibrio de una sociedad, a toda renovación de costumbres, siempre corresponde una condición previa que es la condición cultural (Ibíd., p. 25). En este sentido, habla de <<identidad>>, palabra que para él designa bien lo que designa: lo que es fundamental, aquello sobre lo que se edifica y puede edificarse el resto, el núcleo duro e irreductible; aquello que otorga a un hombre, a una cultura, a una civilización su propio carácter, su estilo y su irreductible singularidad. Y, mantener el rumbo de la identidad no significa dar la espalda al mundo ni tampoco romper con él, ni es tampoco hacer ascos al futuro ni hundirse en una suerte de solipsismo comunitario o en el resentimiento (Ibíd., p. 91).

En relación con todo esto, la educación en África, según el Doctor François Dieng, tal y cómo se hace en todos los países del mundo, debe llevar a un humanismo en el sentido más amplio del término, o sea, a una cultura universal (Dieng, 1961, pp. 4-5): Así, afirma que, “A ce rendez-vous du Tiers Monde, du donner et du recevoir, le Sénégal sera présent, véritable symbiose vivante d'une civilisation negro-africaine retrouvée et d'une civilisation occidentale ou l'oeuvre culturelle de la France constitue un éclatant témoignage de sa contribution à cette civilisation

de l'universel. Et ce peut être la chance de l'Afrique de devenir le creuset où se forgera cette culture”.

Dieng cree que Senegal ofrecerá a la nueva África, en un país que según él ha superado desde hace mucho tiempo las querellas de las razas y las ideologías, una contribución cultural que favorecerá el florecimiento del humanismo africano y, más allá de ese humanismo, permitirá encontrar el sentido profundo de las ideas generosas que son el honor de la civilización universal del futuro y donde el tercer mundo tendrá un lugar destacado (Ibid., p. 15).

Se puede pensar pues que, Leopold Sédar Senghor prioriza la cultura ante todo y desea que impregne todos los ámbitos de la sociedad. Como afirma, Alioune Sène, Ministro de la Cultura y de la información de 1970 a 1978, en *Le soleil*, los textos de *Liberté I, II et III* y los primeros festivales *des Arts nègres* en Dakar y posteriormente en Lagos confirman que Senghor hace realmente de la valorización de la cultura negra una prioridad (Sène, 1981, pp. 181-9). En este sentido, Sène afirma que Senghor elabora una política cultural que se articula alrededor del <<enraizamiento y la obertura>> y que impregna todos los actos de la vida nacional.

Léopold Sédar Senghor trata a lo largo de toda su vida de convencer a sus compatriotas de la primacía de la Cultura, es decir, del Hombre, según él (Mathiam, 1981, p. 41). Es precisamente en el plano cultural donde la herencia de Senghor se hace más apreciable y la más original según Joseph Mathiam (Ídem), Primer Director de la información de Senegal, cofundador del Club Nation et Développement y hombre próximo al Presidente, ya que, según sus palabras, “L'ancien président se plaisait à saluer au Sénégal la naissance et l'épanouissement d'une nouvelle poésie, une nouvelle Peinture, d'une nouvelle Danse, d'une nouvelle Musique, d'une nouvelle Littérature...”.

En 1963, Amadou Racine N'Diaye, Secretario de Estado a cargo de los Asuntos Culturales, habla del desarrollo de un verdadero Plan Cultural que permita a largo plazo conservar los valores culturales tradicionales, investigar dentro del dominio del arte y de la cultura, crear medios técnicos que permitan alimentar y fortalecer las corrientes artísticas y culturales y, el vínculo exitoso con los organismos o movimientos internacionales con características culturales (N'Diaye, 1963).

Por otro lado, François Dieng, afirma que ellos desearían que los gobernantes estuvieran convencidos totalmente que, sin cultura, no habría ningún Estado digno de ese nombre ni economía, ni técnica, ni ciencia al servicio del Hombre, ni tampoco ninguna nación fuerte y viva (Dieng, 1961, p. 2). Por lo tanto, según Dieng, si todos los que asumen responsabilidades

en el nivel más alto de los estados jóvenes sintieran dicha consideración con fuerza, veríamos una era favorable a la resurrección de los valores locales de la civilización.

Dieng afirma que vigilarán de no permanecer en los nacionalismos cerrados, ya que la cultura autárquica no vale más que la economía autárquica. Para Dieng la cultura solo vale la pena, incluso la nacional, si es apertura, comprensión del otro, diálogo. Es decir, según él, la elaboración de las culturas y economías nacionales africanas, no tendrá sentido sino es dentro del contexto de construcción de una civilización mundial que será la de todos los Hombres .

Tan importante es la cultura en la construcción identitaria nacional de Senegal que Léopold Sédar Senghor en 1966, a raíz del *Festival mondial des Arts nègres*, crea el Ministerio de Asuntos Culturales (Mbaye, 2012, p. 144). Además, supervisa personalmente la organización de los Archivos Nacionales, de los Archivos culturales y de los Monumentos históricos (Ídem). Es siguiendo esta línea que se crea la *École des Arts* y la *Manufacture des arts et de la Tapisserie de Thiès* y se hace construir el Teatro Nacional Daniel Sorano y el Museo Dinámico (Ídem).

Posteriormente, en 1975, el presidente senegalés crea la Fundación Léopold Sédar Senghor, una institución al servicio de “la Formation des cadres, de la Recherche, de la Culture et de la Science, des Arts et des Lettres, du Dialogue et de la Coopération, de la Compréhension et de la Paix en Afrique et dans le monde” (Ídem). Asimismo, se creó alrededor de la Fundación la revista *Ethiopiennes* (Ídem), una publicación de tipo política y cultural, en la que se promueven la política socialista y la cultura africana (Senghor, 1975, p. 1) y, en la que escribirán intelectuales principalmente de Senegal pero también de otros lugares del mundo.

No solamente Léopold Sédar Senghor y su gobierno da importancia a la cultura en la creación o reforzamiento de la identidad africana. Existen intelectuales como Cheikh Anta Diop que siguen la misma línea, pero en este caso a través de la cultura egipcia (Obenga, 1990). Anta Diop considera que la cultura del Antiguo Egipto puede insuflar coraje y una nueva esperanza al deseo de los africanos de prosperar plenamente (Ídem). Según él, no existe ningún otro método más seguro, más radical, más científico y, más sano y saludable para reforzar la personalidad cultural africana y, por lo tanto, la identidad cultural de los africanos (Ídem). Sin embargo, debemos recordar, de nuevo, que existe tal conflicto ideológico entre Cheikh Anta Diop y Léopold Sédar Senghor que el presidente de Senegal llega a tachar la adversidad de su rival como <<oposición cripto-personal>> y a confinar a Anta Diop en su laboratorio de la Universidad (Tine, 2005, p. 37).

En esta línea el intelectual camerunés Engelbert M'VENG S.J. afirma que las evidencias del arte negro muestran que África, además de ser la cuna de la humanidad, lo es también del arte y de la cultura (FESMAN & R.M.N., 1966). Según él, las investigaciones de Lhote, Bailloud, el Abad Breuil y el Padre Teilhard de Chardin en Francia y, las de Raymond Mauny y Cheikh Anta Diop en África Occidental, demuestran que las civilizaciones <<negro-africanas>> y el viejo arte que se remonta a los períodos más remotos de la historia humana y, también, a todos los períodos del paleolítico, el neolítico y el arte de las cuevas, estuvieron en la vanguardia de la cultura, tanto creando como contribuyendo al desarrollo de nuevas formas de humanismo.



Imagen de Cheikh Anta Diop

Fuente: Jeune Afrique (2011). Cheikh Anta Diop, aux services du génie noir. París: Jeune Afrique. Disponible en: <https://www.jeuneafrique.com/182528/politique/cheikh-anta-diop-aux-services-du-g-nie-noir/>

Senghor se sentirá orgulloso de ese legado: “Ma plus grande satisfaction a été de contribuer à faire du peuple sénégalais, une Nation, et comme telle, reconnue dans le monde. C’est aussi d’avoir contribué à créer, dans notre país, une nouvelle littérature, un nouvel art et une nouvelle philosophie -en attendant une nouvelle musique, une nouvelle danse, une nouvelle architecture” (Diouf, 1981, p. 45).

De hecho, en las obras *Chantes d’ombre* y *Hosties noires*, pertenecientes a la juventud de Senghor, ya se aprecia una toma de conciencia precisa de la existencia de una cultura negra (Petroni, 1992). Vemos pues cómo el presidente senegalés valorizaba ya la cultura y, más en concreto, la africana y, que, una vez llegó al poder, esto se refleja en su política, en que prima la cultura ante todo.

Senghor cree que la acción política debe adquirir un enfoque de origen cultural, inspirarse en algunas ideas-fuerzas de carácter universal, en un concepto de civilización que trascienda, domine y guíe al acto político en sí mismo (Ídem). En este sentido, invita a los intelectuales,

artistas, maestros y hombres de cultura, de manera general, a inspirarse en los fundamentos de las realidades nacionales, a saber, las lenguas, tradiciones y los valores específicos que constituyen el alma común de África.

Para el presidente senegalés la preservación de la personalidad cultural africana es indispensable en la entrada de los africanos en la modernidad (Ndao, 1992). Esto supone elaborar una nueva África que estará unida por un clima espiritual que necesita ser reforzado (Ídem).

Senghor explica qué cuando entró en política, quería resolver, ante todo, los problemas concretos, satisfaciendo las <<necesidades animales>> y, sobre todo, vencer a la miseria de sus paisanos senegaleses combatiendo su ignorancia (Senghor, 1980, pp. 229-230). Por este motivo se crearon los <<centros de animación>> y de <<expansión rural>> (Ídem). Sin embargo, una vez en el poder, el poeta senegalés lo que desea es, progresivamente, arraigarlos a la cultura <<negro-africana>> para que así, arraigados de nuevo, asimilen las técnicas culturales modernas. Esas dos ideas serán las que orientarán el *Plan de Développement économique et sociale* de su gobierno (Ídem) de 1959 (Vaillant, 2006, p. 430), de 1961 y de 1965 (Badouin, 1965).

En los documentos consultados en los archivos del Centre de Recherches et de Documentation en la ciudad de Sant-Louis pudimos comprobar que hay en la época del gobierno de Senghor intelectuales de prestigio como el político y dramaturgo senegalés Amadou Cissé Dia que reconocen la existencia de un legado creado por el primer presidente de Senegal y lo agradecen (Cissé & Gomis, 1976, p. 20). Cissé Dia considera que Senghor hace que los intelectuales senegaleses comprendan que ante todo deben tener en cuenta que son negros y, en consecuencia, deben ser <<negros, senegaleses>>. Asimismo, Cissé cree que Senghor los transforma a ellos, los jóvenes intelectuales de esa época de la posguerra, enseñándoles la humildad que debe tener el hombre político que pretende servir a su país y, a su vez, haciéndoles comprender que deben ser <<negros>> y comportarse como tales. En definitiva, según Amadou Cissé Dia, les hace tomar conciencia de su propio <<yo>>, arrastrado al barro por el extranjero que los degradó a la parte inferior de la escala humana.

Otro testimonio de esa intelectualidad contemporánea al presidente senegalés que reconoce la existencia de un legado cultural creado por Léopold Sédar Senghor que pudimos consultar en los archivos de Saint-Louis es el profesor de etnología Guglielmo Guariglia (Guariglia, 1966, p. 11). Según él, "il Senegal, nel movimento di risveglio culturale che anima vivamente tutto il continente nero, può considerarsi uno stato vedetta: e per gli uomini altamente

rappresentativi, <<leaders>> di questo movimento, quali A. Diop e L. S. Senghor e per le istituzioni. Senghor, oltre ad essere uomo politico di primo piano, è artista e poeta, qualificato interprete di quell'umanesimo africano, o Nègritude, ch'egli giustamente ritiene un complemento necessario alla costruzione di una nuova umanità più umana: <<giacchè l'Unanesimo del XX secolo sarebbe assai povero, se alla civiltà dell'Universale mancasse anche il minimo valore di un solo popolo, di una sola razza, di un solo continente>>". Se puede afirmar definitivamente, pues, que la construcción del estado-nación senegalés es el perfecto paradigma de la Negritud llevada a la práctica y de esa construcción de la civilización de lo universal ideada y promovida por Senghor.

5.2. EL 1er FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES

En la política cultural de Senghor tiene una importancia destacable el *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, que se organiza en 1966 en Dakar. Alrededor de este se creará una Asociación (FESMAN, sin fecha). En sus estatutos se dice que las personas adheridas a ella y las que se adhieran posteriormente formarán parte de dicha asociación, conocida como ASSOCIATION DU FESTIVAL DES ARTS NÈGRES, regida por la *loi du 1er JUILLET 1901* (Ídem). Asimismo, se afirma que esa entidad tiene como objetivo principal establecer en Dakar (Ídem), por demanda del gobierno senegalés y con la asistencia de la UNESCO y del patronaje cultural de la Sociedad Africana de Cultura, un festival periódico consagrado al arte negro "en su concepción más alta y más amplia" (Ídem)⁴.

Ante todo, conviene ver la organización del Festival por parte del gobierno senegalés dentro de un contexto político y temporal donde se produce una revalorización de la Civilización, Cultura e Historia negra por parte de políticos e intelectuales africanos. Como afirma Claude Wauthier, "Los políticos africanos no han ignorado esta historia del Africa negra que han procurado reconstruir los historiadores africanos; por el contrario, ha sido para muchos de ellos una fuente directa de inspiración" (Wauthier, 1966, p. 118). En este sentido, para Wauthier, "las obras de etnólogos, cuentistas, novelistas e historiadores africanos, es clara: unos y otros han procurado devolver a Africa el orgullo de su pasado, revalorizar las

⁴ Traducción propia.

civilizaciones africanas y rechazar una asimilación cultural que hubiera ahogado la personalidad negra” (Ibíd., p. 120).

Léopold Sédar Senghor afirma que el Primer Festival Mundial de Artes Negras exige que la Sociedad Africana de la Cultura se convierta en la portavoz de África para poder concebir dicha exposición y transmitir el mensaje de un arte original, el arte africano (FESMAN & R.M.N., 1966) Es una muestra más de que África tiene una cultura propia y debe ser impulsada. Además, considera que la aportación negra al mundo del siglo XX se realiza especialmente en los ámbitos literario y artístico (Senghor, 1970, p. 37).

Conviene destacar que el proyecto del 1^{er} Festival des Arts Nègres se había iniciado en 1963, mientras el país vivía bajo la influencia del caso Mamadou Dia (Njami, 2006, pp. 303-307). Para la organización del Festival, que representará para Senghor una especie de respiro, una pausa entre dos batallas y el medio para escapar de las realidades demasiado cotidianas, el presidente senegalés, atraerá a Alioune Diop, que había organizado un simposio precursor en la Sorbona y, a Aimé Césaire (Ídem).

En el Festival estarán representados americanos, antillanos y franceses (estos últimos contribuyen a la financiación) (Ídem). Las exposiciones, los conciertos, los espectáculos de danza y las proyecciones de películas constituirán sus platos fuertes (Ídem).



Cartel de Ibou Diouf para el Primer Festival de Artes Negras.

Fuente: Cohen, J. I. (2018). Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980. African arts, Vol. 51, Nº 3, pp. 10-25.

Léopold Sédar Senghor, en un discurso radiofónico, explica que “Le premier festival mondial des arts nègres a très précisément pour objet de manifester, avec les richesses de l’art nègre traditionnel, la participation de la Négritude à la Civilisation de L’Universel” (Ídem). Sin embargo, según Simon Njami, los senegaleses tienen otras preocupaciones antes que la Negritud (Ídem). Pocos de ellos fuera de la capital pueden dar una definición al respecto, ni siquiera aproximativa (Ídem). En este sentido, uno de los reproches que se le harán a Senghor será que piense más en brillar en el exterior que en resolver los problemas urgentes del Senegal (Ídem). Y, de hecho, dice Njami, es obligado constatar que el Festival no estaba destinado a los senegaleses (Ídem).

Se debe señalar que no todos los africanos tienen la misma visión sobre la cultura. En palabras de Janheinz Jahn, “Donde la cultura africana y la europea se entrecruzan –y éste es hoy el caso tanto en el continente africano como en el americano- habrá que distinguir en la moderna literatura y poesía africanas dos grupos: el uno, más o menos conscientemente, conserva más o menos puras las tradiciones africanas a pesar de los influjos europeos, pero quisiera liberarse de ellas; a éste le vamos a llamar africano-conservador o vétero-africano. El otro grupo vuelve conscientemente sobre la herencia africana, y por ello le llamamos renacimiento africano o neoafricano. Incluso dentro de una misma, obra los elementos vétero-africanos y neoafricanos pueden mezclarse o irse aventajando unos a otros. Todo esto vale no solamente para la literatura, sino también para la religión, la danza y el arte” (Jahn, 1970, pp. 227-228).

Es precisamente con ocasión del Festival que una nueva generación comienza a hacer oír su diferencia y se desvincula del concepto de Negritud forjado en los años treinta (Njami, 2006, pp. 303-307). Entre ellos se encuentra el artista senegalés Iba N’Diaye, que, según Simon Njami, se rebelará durante el Festival contra lo que considera el predominio de la ideología sobre la creación misma (Ídem). Otra muestra más de que no todos los artistas e intelectuales senegaleses de la época siguen la línea de pensamiento de Léopold Sédar Senghor.

Para Simon Njami el *Festival des Arts Nègres* representa el punto culminante de una visión del mundo que desaparecerá de forma gradual. En sus propias palabras: “Dans l’euphorie des indépendances et des théories panafricanistes, les jeunes États africains décident de prendre en compte la création artistique dans leur quête d’identité. Au-delà d’un art ethnocentré, les questions esthétiques répondent aux errements politiques qui mélangent socialisme scientifique et libéralisme, capitalisme et social-démocratie. À tâtons, l’Afrique s’enivre d’une liberté nouvelle faite de mots et de slogans dont jusqu’à présent elle n’avait pas eu le loisir d’expérimenter la portée. La production artistique de ces années est le reflet d’un continent

qui dogmatise et dans lequel chacun applique à sa manière les préceptes d'une Négritude aux contours flous. C'est la période où l'on veut se débarrasser de la schizophrénie des Masques Blancs de Fanon et révéler les Peaux Noires qui se cachent derrière, et où les valeurs d'une Égypte mère de toutes les civilisations nègres et l'illusion lyrique d'une Afrique reunifiée battent leur plein".

Por otro lado, Njami considera que el efecto secundario del Festival es el anuncio del final de un período y de mostrar la Negritud bajo una nueva luz. Esta no es ya la teoría emancipadora por la cual los negros construirán sus destinos sino la confesión de un complejo mal digerido (Ídem). Léopold Sédar Senghor entenderá claramente el mensaje ya que, desde entonces, sus tesis universalistas adquirirán definitivamente prioridad sobre una Negritud a la que, a pesar de todo, jamás desaprobará (Ídem).

A pesar de todo, conviene destacar que el Festival resulta importante debido a que, "was unique as the first "*manifestation pan-negre*" staged on the African continent, since previous gatherings—including Henry Sylvester Williams's Pan-African Conference of 1900, the Pan-African Congresses of the du Boisian tradition (1919–45), and the 1956 and 1959 Congresses for Writers and Artists organized by Presence Africaine—had all taken place in Europe and New York" (Jaji, 2014, pp. 87-89). En este sentido, "It was not only a scene of celebration and festivity, but also a forum for healthy and heated debate about what precisely Negritude meant, and to whom" (Ídem). Es decir, se puede ver como un referéndum sobre la versión senghoriana de la Negritud (Ídem).

Según Tsitsi Ella Jaji, además de Senghor y del Estado senegalés, son importantes en la organización del Festival Alioune Diop y Souleymane Sidibe (Ídem). A Alioune Diop se le otorga el inicio del Festival mientras que Sidibe, Comisario Nacional del Festival, debe encargarse de representar a los organizadores del Festival ante el público (Ídem). Estos esfuerzos serán recompensados después del cierre del Festival con el honor más alto de Senegal, la condecoración como Comandante de la Orden Nacional (Ídem).

Cuando se comienza a preparar por primera vez el Festival, Senghor anuncia que este presentará una ilustración y una exposición no teórica para constituir una acción definida, una contribución positiva en la construcción de una civilización basada en los valores universales (Ídem). Como afirma Jaji, en el primer encuentro del organismo responsable del evento, la Asociación Senegalesa del Festival Mundial de Artes Negras, se propone en su manifestación como objetivos (Ídem):

"- de parvenir a une meilleure compréhension internationale et interraciale

- d' affirmer la contribution des Artistes et Ecrivains noirs aux grands courants universels de pensée
- de permettre aux artistes noirs de tous les horizons de confronter les résultats de leurs recherches”.

Además del apoyo del gobierno senegalés, según Jaji, la UNESCO y Francia son algunos de los principales patrocinadores del Festival. Esto se ve reflejado en que, “The colloquium was opened, tellingly, by the writer Andre Malraux, then French Minister of Culture, and his comments situated the festival as an expression of a modernist binarism, pitting a stable and seemingly unchanging “patrimoine artistique de l’Afrique [artistic patrimony of Africa]” against a more dynamic spirit of “creation vivante [living creation].” The opposing yet complementary logic of these two elements structured Malraux’s entire speech, but was particularly striking in his proposal that Africa had two musics: one born of the despair of plantation slavery in the Americas (spirituals) and the other, jazz, whose rhythm and originality” (Ídem).

Para Jaji aunque el Festival es uno de los grandes éxitos de la Negritud senghoriana, la puesta en escena de *l’ame negre* pone de manifiesto las complejas relaciones de poder dentro de un contexto internacional de descolonización y de Guerra Fría (Ibíd., pp. 90-92). Además, “It also made it clear that in such a context the potential of large-scale, state-sponsored events like the festival to materialize transnational solidarity was limited. FESMAN spawned many international arts festivals, and these, too, might be considered challenges to Negritude as cultural policy. These included the 1969 Algiers Pan-African Festival, which pointedly invited the Maghreb nations that Senghor’s festival had excluded and featured far more radical African American participants; the biannual Film and Television Festival of Ouagadougou (FESPACO); the 1977 and 2010 versions of FESMAN (Nigeria’s FESTAC and Dakar’s FESMAN III, respectively); and Ghana’s bianual PANAFEST, to name but a few”.

Por otro lado, Jaji considera que la llamada de la poesía de Senghor a escuchar la voz de la kora de África Occidental y la trompeta <<wawa-muted>>, que enuncia un sentido de honor y resistencia reclamado, reflejan los compromisos panafricanos de Senghor. Y, muchos de los <<afroamericanos>> participantes en el FESMAN⁵ cuestionan la lógica de la musicología de la Negritud del presidente senegalés, tanto en el Coloquio como en otros ambientes informales durante el Festival (Ídem). Asimismo, según Jaji, “Tellingly, a number of African Americans attending the festival posed their challenges to Senghor’s schematic interpretation of jazz as synecdoche for African America and exemplar of Negritude in musicological terms”.

⁵ Festival Mondial des Arts Nègres

Además de todo lo citado anteriormente, se refleja en el Festival la influencia e importancia de la *Harlem Renaissance* para Senghor, tal y cómo explicamos anteriormente en el capítulo referido a Senghor y la Negritud. En este sentido, Tsitsi Ella Jaji afirma: “Another prominent figure at the Colloquium was Langston Hughes, who had deeply influenced Senghor’s poetic representations of jazz and blues. His Colloquium presentation, “Black Writers in a Troubled World,” was a remarkable articulation of how the African American literary scene had developed since the days of Senghor’s enthusiastic readings of New Negro writers” (Ibíd., p. 101). Langston Hughes, para Sergio Borelli, será, dentro del FESMAN, el más representativo de todos los escritores <<negro-americanos>> (Borelli, 1966).

Hughes, al hablar de la Negritud en su Coloquio, más que criticarla como hacen otros intelectuales, la revisa (Jaji, 2014, pp. 101-102). Es decir, “Hughes’s deftly diplomatic presentation did not so much question *Négritude* as revise it. He stopped short of calling Senghor’s set of references (such as in the apparent dismissal of any postwar innovations of musical style) anachronistic, but his critique was implicit when he proposed an African American alternative to *Négritude*, a word that summed up both the popular black contemporary music of the day and African American disposition in the sense Bourdieu uses, *soul*.” (Ídem).

En conclusión, se puede ver a través de la invitación a los artistas africanos, los músicos de Jazz y los intelectuales franceses a participar en el Festival que, este no deja de ser una muestra práctica de la ideología de Senghor, de su visión de la Negritud impregnada de África, Jazz y universalismo, por un lado, y de su amor a la francofonía, del otro.

5.3. LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR Y LA FRANCOFONÍA

Otro de los pilares de la política cultural senghoriana en el proceso de construcción de la identidad nacional y estatal senegalesa es la francofonía. Para Léopold Sédar Senghor la lengua francesa es muy importante, hasta el punto de pensar que es la lengua de la cultura, apta tanto para el discurso como para el canto y, por otro lado, creer que la francofonía muestra la riqueza y la superioridad del francés (Obembe, sin fecha). Senghor cree que el francés destaca claramente por la riqueza de su vocabulario, su sintaxis, su estilo y su humanismo. No debemos olvidar que Senghor como hijo de notable y por voluntad de su padre en su infancia fue instruido en francés en una escuela regentada por curas y en el seminario de San José,

centro regentado por los Padres del Espíritu Santo, donde le dieron una educación básica en francés y una educación social y cristiana en wolof y, ya mayor, con 22 años, después de estudiar en el Seminario Libermann de Dakar, se marchó a París estudiar al Lycée-Louis-le-Grand (Díaz et al., 2018, pp. 16-17). Asimismo, el presidente senegalés llega a señalar así el aporte positivo de la colonización y a afirmar que el enemigo de ayer es un cómplice que ha enriquecido a los africanos y, a su vez, se ha enriquecido a través del contacto con estos (Obembe, sin fecha).

Léopold Sédar Senghor defiende continuamente en sus obras el uso de francés como lengua de cultura. Afirma que él escribe en francés porque “nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s’adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue << de gentillesse et d’honnêteté >>” (Senghor, 1964b, p. 166).

Senghor explica que la situación de colonizados fue la que impuso a los africanos la lengua del colonizador y, más concretamente, la política de asimilación (Senghor, 1963). Sin embargo, para él, no todo era malo en esa política que precedió a los <<principios inmortales>> de 1789. En resumen, “Le malheur est qu’ils ne furent pas, ces principes de la Révolution, appliqués intégralement, sans hypocrisie; le bonheur est qu’ils furent partiellement appliqués, assez pour que leurs vertus, dont la culture française, portassent leurs fruits. Car la Négritude est fruit de la Révolution, par action et réaction. Comme le dit Jean-Paul Sartre, nous avons choisi les armes du Colonisateur pour les retourner contre lui. <<Les armes miraculeuses>>, précise Aimé Césaire”.

Por otro lado, Senghor resalta la importancia de la literatura negra de expresión francesa: “Vous comprenez, maintenant, pourquoi la littérature nègre d’expression française est une contribution importante à la littérature généralisée: à la Civilisation de l’Universel. C’est que, communicable par le fait qu’elle est écrite en français, elle fait la symbiose des deux aspects extrêmes du génie humain. Par quoi elle est humanisme intégral”. Para él, “pour paraphraser André Gide, la littérature la plus nationale, la plus raciale est, en même temps, la littérature la plus universelle”.

Para el político y ensayista catalán Alfred Bosch, Léopold Sédar Senghor no deja de ser uno de los alumnos aventajados del ideólogo del colonialismo asimilacionista Albert Sarraut (Bosch, 2000, pp. 23-24). En sus propias palabras, “Hace ya tiempo que la escolástica francesa caló hondo entre los pensadores de sus antiguos territorios africanos. Albert Sarraut, ideólogo del

colonialismo asimilacionista de los años treinta, prometió convertir a sus africanos en pequeños franceses de ultramar. Entre sus alumnos más aventajados encontramos a Léopold Sédar Senghor, quien, tan innovador en otros aspectos, cayó fulminado bajo la seducción de la bandera tricolor. Su negritud, sacada de las orillas del Sena mientras estudiaba la lengua del imperio, desprendía un fuerte perfume afrancesado. Senghor predicaba el evangelio del África profunda en francés. Él mismo admitía que su negritud había nacido, antes de la segunda guerra mundial, en la embriaguez del nuevo negro, en Francia. En las trincheras del frente, contra la Alemania nazi, había visto con horror la sangre derramada de los tirailleurs senegaleses, pero se había reconfortado con los ideales de libertad, igualdad y fraternidad que inspiraban su sacrificio". En este sentido, según Bosch, "La debilidad adquirida por Senghor le llevó a reproducir el sistema político de sus padrinos en un Senegal galo".

A pesar de todo, conviene destacar que el uso del francés entre intelectuales africanos no es novedad de Senghor. Según Claude Wauthier no existe prácticamente literatura africana en lengua vernácula en los países que fueron parte de las colonias de África Occidental Francesa y el África Ecuatorial Francesa (Wauthier, 1966, p. 36). Es decir, la literatura africana en lengua vernácula de la época está muy lejos de lograr la importancia que consiguen la literatura en lengua francesa o inglesa (Ibíd., p. 37). Esto se debe primeramente, aunque se equivoque, según Wauthier, a que los pueblos africanos solo conocieron la escritura con la llegada de los europeos⁶; en segundo término, a la increíble multiplicidad de dialectos africanos y; en tercer lugar, al resultado de la política seguida en materia de enseñanza por las potencias coloniales, especialmente por Francia, que aplicaba de forma rigurosa a la enseñanza, excepto a las escuelas coránicas, la doctrina de la asimilación, prohibiendo en las escuelas el empleo de las lenguas nativas y aplicando la enseñanza exclusivamente en francés (Ibíd., p. 39).

Para Wauthier, "El francés, el inglés y el portugués no sólo se han convertido en las lenguas de todo africano culto, sino también en el único medio de comunicación entre los africanos de diferentes tribus, y han pasado a representar un papel en cierta medida similar al del latín en la Edad Media, es decir el de *lingua franca*" (Ibíd., p. 41). En este sentido, Léon-Gontran Damas afirma que, "El francés se ofrece a los africanos, a los antillanos y a los malgaches que tienen lenguas diferentes, complicadas por la abundancia de dialectos, y caracterizadas por la ausencia casi total de una literatura escrita, como medio admirable de expresión negra que permite además la comunicación entre todos los negros" (Ídem).

⁶ Claude Wauthier con esta afirmación se equivoca, ya que en África existen escrituras antes de la llegada de los europeos, como la bamun, mendé, beté o guez, por ejemplo.

Algunos intelectuales senegaleses y africanos apuestan por defender el uso de las lenguas vernáculas. Es el caso de Cheikh Anta Diop. Claude Wauthier dice que “Cheikh Anta Diop, en la segunda parte de *Naciones negras y cultura*, se ha extendido largamente sobre este problema. Después de haber señalado la necesidad de desarrollar las lenguas nativas africanas, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza (“una enseñanza llevada a cabo en lengua nativa permitiría evitar años de retraso en la adquisición de su dominio”), Cheikh Anta añade que “la introducción en las lenguas africanas de los conceptos y modo de expresión capaces de asimilar las ideas científicas y filosóficas del mundo moderno” no constituye un obstáculo insalvable. Señala especialmente que los vocablos científicos procedentes del griego y del latín están compuestos por raíces de significación a menudo imprecisa. Dice que no es necesario recurrir a las lenguas muertas, pues para traducir “poligonal” el alemán ha creado la palabra *vieleckig*, de *viel* (mucho) y *Ecke* (ángulo)” (Ibíd., p. 46). En este sentido, Wauthier afirma que, “Esta original “defensa e ilustración del volof” –que, por su parte, el autor escribe “walaf”-, pese a que esté orientada sobre todo hacia el vocabulario científico, se aplica también al aspecto literario de la lengua vernácula” (Ibíd., p. 47).

Asimismo, Cheikh Anta Diop otorga importancia a la lengua del Antiguo Egipto en relación con las lenguas negro-africanas: “Cheikh Anta Diop, por otra parte, dedica numerosas páginas a demostrar el parentesco que existe, según él, entre el uolof y el antiguo egipcio. Para este autor, los faraones y sus súbditos eran negros, y la lengua nativa del Senegal no es la única entre los dialectos africanos que posee raíces egipcias. Y desde luego, para él, el antiguo idioma egipcio se ofrece naturalmente como una base ideal para los estudios clásicos auténticamente africanos. “El problema de las “humanidades” negras –dice- está resuelto. En cualquier punto del continente que habite, el africano sabe que puede y debe contribuir a la elaboración de las humanidades africanas basándose en el antiguo idioma egipcio, tan legítimamente como el occidental ha construido sus humanidades a partir de la base grecolatina” (Ibíd., pp. 47-48).

En este punto, Léopold Sédar Senghor está en parte de acuerdo con Anta Diop. Según Wauthier, “Sin citar a C. A. Diop, Senghor declaró en el primer Congreso de Artistas y Escritores Negros: “Pienso que hoy en día, si se hace obligatorio en nuestros liceos y colegios el antiguo idioma egipcio, sería tan importante para nosotros, y posiblemente más, que el latín y el griego””. A pesar de todo, esto “no impide que Senghor sea de aquellos que creen en la necesidad de la mezcla de culturas, como él mismo afirmó durante el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros. Y, aunque existe una verdadera <<sed>> de lengua nacional entre

los numerosos intelectuales africanos, no han llegado, sin embargo, a postular una ruptura con las lenguas y la cultura occidentales” (Ídem).

En esta línea Claude Wauthier afirma que, “El problema más inmediato planteado en África, y que, además, ha sido visto con claridad por los partidarios del panafricanismo, consiste en relacionar desde un principio las Áfricas de lengua inglesa y de lengua francesa. Ghana y Guinea, siguiendo las recomendaciones de la Primera Conferencia de Pueblos Africanos celebrada en diciembre de 1958 en Accra, han sido de las primeras en tomar las medidas oportunas para intensificar respectivamente la enseñanza del francés y del inglés. Así pues, el idioma de los colonizadores parece estar avocado, al menos durante cierto tiempo, a seguir conservando su papel de <<lingua franca>> (Ibíd., pp. 49-50). Se puede ver una vez más cómo la apuesta de Senghor por la francofonía no es algo nuevo, sino que es parte de toda esa coyuntura existente en la época. A pesar de todo, Wauthier cree que “la búsqueda de una lengua africana común continúa siendo la principal preocupación de los intelectuales africanos interesados en la unidad de su continente”.

Léopold Sédar Senghor considera que los senegaleses, si quieren sobrevivir, no pueden descuidar la necesidad de una adaptación de una asimilación, ya que su medio no es ya solamente africano occidental, sino también francés, internacional, en una palabra, afro-francés (Senghor, 1970, p. 16).

En este sentido, Senghor afirma: “Es ahora cuando podemos establecer este principio general: los dos polos de la Enseñanza en el A.O.F. deben estar constituidos por el estudio del África occidental y por el estudio de Francia, bicefalismo que deberá ser extendido a todos sus grados. A medida que se avance, el polo africano irá perdiendo su fuerza de atracción, en beneficio del polo francés. Es necesario partir del medio y de las civilizaciones negro-africanas, fuente primera de inspiración del niño, para que aprenda ante todo a conocer y expresar los elementos en su lengua materna y después en francés. Poco a poco se irá ampliando, en torno suyo, el círculo del universo en que, el día de mañana, será insertado el hombre. Junto con el de su raza, tendrá también necesidad de un conocimiento más rico y más matizado del francés. De esta manera, el bicefalismo se convertirá en bilingüismo. Es decir, que nuestro principio general reviste diversos aspectos en su aplicación a los diversos grados de Enseñanza”.

Asimismo, Senghor considera que si la enseñanza de primer grado, la enseñanza primaria elemental, busca un fin cultural, esta no deberá ser uniforme, pues, como es lógico para él, se deberá adaptar a la región, al medio y al grado de evolución del pueblo. Por ello, para Senghor,

serán necesarias, por el contrario, cierta elasticidad en los programas y libertad en los manuales, así como la exigencia de un gran espíritu de iniciativa por parte del profesorado.

Senghor hace una distinción entre el *nivel cultural* y el *nivel de instrucción*: “El primero consistiría en un cierto grado de vigor y penetración intelectuales que permitiría al alumno no sólo juzgar lúcidamente los acontecimientos y las personas, sino también sentirse en armonía con su medio regional. El nivel de instrucción consistiría, a su vez, en un cierto número de conocimientos susceptibles de ser sancionados por un título”. Para Senghor, “Lo ideal sería que el nivel cultural se acrecentase sin cesar sobre la base del mantenimiento del nivel de instrucción”. En este sentido, Senghor considera que “Es natural que éste sea más elevado en la ciudad que en el campo. Pero el grado de elevación del nivel de instrucción carece de verdadera importancia. Los alumnos de mi pueblo, si ingresan en la E.P.S. o en el Liceo, tendrán lo suficientemente agudizada su inteligencia para adaptarse rápidamente. La igualdad de nivel cultural es lo verdaderamente importante”.

Senghor solo admite las escuelas profesionales que presentan un interés cultural (Ibíd., pp. 19-20). En estas, la primera cualidad de los maestros será la de ser africanos por el conocimiento de África que posean y, sobre todo, por su forma de entender a África (Ídem): “Su adquisición, recalquémoslo, es primordial, al igual –y lo uno se deriva de lo otro- que el estudio y la práctica de una lengua indígena” (Ídem).

Sin embargo, para Senghor, “no basta con saber. El educador debe también juzgar, y, para juzgar, es necesario comparar. Lo cual bastará para exigir una enseñanza más profunda de la Historia y la Literatura francesas” (Ídem). El presidente senegalés considera que “Se ha reaccionado contra <<nuestros Antepasados galos>>. Es cosa normal. Pero lo propio de toda reacción es que resulte desenfrenada. Quizá ha llegado el momento de que se reaccione contra la reacción. Es una cuestión de pedagogía. Ya no nos divertirán las florituras ni los grandes espadaños napoléonicos; se nos explicará cómo un pueblo, surgido de sus Antepasados Galos y de las tinieblas de sus bosques, se eleva, poco a poco, a lo largo de caídas y titubeos, hacia la luz y la libertad. ¿Cómo explicar sino el humanismo colonial: la obra de un Faidherbe, el espíritu de un Van Vollenhoven?”.

Senghor considera que la enseñanza de la cultura general que se da en el Instituto no excluye el conocimiento de su propio país, sino que, por el contrario, lo presupone y supone y, este es el motivo de la preponderancia del francés en la enseñanza secundaria (Ibíd., pp. 21-22). Así, Senghor considera que, para ellos, <<afro-franceses>>, ello implica la enseñanza del francés y de una lengua <<indígena>>, que ocupará el lugar de segunda lengua viva. En este sentido, se

pregunta que lengua se ha de elegir entre la multiplicidad de lenguas y dialectos existentes en Senegal ya que, “Existen las lenguas madres y las lenguas dinámicas, las lenguas de presa el mandinga, el haussa, el yoruba, el peul, el wolof. Y entiendo que, junto a la lengua, debe estudiarse la gramática, la historia, la geografía, el folklore y la civilización del pueblo en cuestión”.

Volviendo a la cultura, Senghor considera que el interés cultural es todavía mayor, “Porque somos Hombres, los intelectuales tienen la misión de restaurar los valores negros en su verdad y excelencia, de despertar en su pueblo la afición al pan y a los juegos del espíritu. Sobre todo, por medio de las Letras. No existe civilización sin una literatura que explique e ilustre los valores, como el joyero las joyas de una corona. Y sin literatura escrita no existe civilización que pase de ser una simple curiosidad etnográfica. ¿Cómo concebir una literatura indígena que no estuviese escrita en una lengua indígena? Es cierto que una literatura negra en lengua francesa me parece posible. No sólo lo ha demostrado Haití, sino que, además, han nacido otras literaturas negras que han tomado prestada una lengua europea, como en los casos de la literatura negro-americana, negro-española y negro-portuguesa. Sin embargo, en nuestro caso, lo considero un tanto prematuro. Nuestro pueblo, en general, no se encuentra todavía en condiciones de apreciar todas las bellezas del francés. Sería necesario que nuestros escritores pudiesen determinarlas y hacer uso de todos sus recursos. Finalmente, una literatura de este tipo sería incapaz de expresar la totalidad del alma negra. Existe un cierto sabor, un cierto perfume, un cierto acento, un cierto timbre negro que resulta inexpresable por medio de instrumentos europeos. Esto ha sido comprendido por los inventores del *jazz-hot* que utilizan la trompeta cerrada y otros instrumentos extraños para el hombre de la calle”.

Sin embargo, Senghor cree que el bilingüismo permitiría una expresión integral del <<negro nuevo>> y, considera que, las obras científicas, como muchas otras, se deberían escribir en francés. La lengua <<indígena>> serviría, en cambio, para los géneros literarios que expresan el genio de la <<raza>>, como el teatro, la poesía y el cuento (Ídem).

Senghor defiende el uso de las lenguas <<indígenas>> africanas: “Se me objetará que las lenguas indígenas no son ni bastante ricas ni bastante bellas. Podría responder que eso no importa, y que lo único que necesitan es ser manejadas y fijadas por escritores de talento. El malgache es, en la actualidad, una lengua literaria. Hace muy poco no tenía ni siquiera gramática escrita. PAUL LAURENCE DUNBAR, CLAUDE MAC KAY, LANGSTON HUGHES y STERLING BROWN han hecho del dialecto negro-americano, de un pobre balbuceo de esclavos desarraigados, una maravilla de belleza, *a thing of beauty*. Pero podría remitirles también a los

brujos de las cortes principescas de antaño o sencillamente a los campesinos del Cayar. Siempre he admirado su lengua, y el hecho de que hayan sabido convertir la venta de una nuez de cola en una obra literaria, en una mezcla sabrosa y rica de sutileza y humor. Añadiré que los lingüistas suelen caracterizar a lenguas como el mandinga por su prodigiosa facultad de invención verbal. No, instrumentos no faltan; esperemos tan sólo la llegada de los talentos capaces de cultivarlos”.

Por otro lado, volviendo al tema de la francofonía, Senghor considera que la colonización puede y debe ser un bien para las poblaciones indígenas, aunque, señala que, justificarla por sus beneficios es como <<tomar el rábano por las hojas>>. En este sentido, afirma que “No existe ningún francés que no piense que, en definitiva, la conquista romana ha sido un bien para la Galia. Sin embargo, Vercingétorix es un héroe nacional, y nadie puede legitimar carnicerías tales como las de Avaricum, donde fueron pasados a cuchillo 39.200 de sus 40.000 habitantes. No, el mal no puede justificar el bien. Históricamente, por otra parte, César, al igual que los colonizadores modernos, justificó sus expediciones basándolas en la defensa de <<fronteras>>, de <<factorías>>, de <<intereses>>. Ya tenemos la palabra. No se puede pedir a los conquistadores que sean santos. Francia no necesita justificar sus conquistas coloniales, así como tampoco su anexión de la Bretaña o del país Vasco. Debe tan sólo limitarse a conciliar sus intereses con los de los autóctonos. En el fondo, el problema colonial no es otra cosa que un problema provincial, un problema humano”.

Senghor considera que los franceses no le han llevado a los africanos la Civilización sino *su* civilización y pide que dejen a estos tomar de ella lo que tiene de mejor y más fecundo y, consientan que les devuelvan el resto (Ibíd., p. 45). La mejor definición para él de este problema es la de <<un contacto entre dos civilizaciones>>. Considera, en definitiva, que, la colonización no es solo un <<hecho>>, es un <<hecho histórico>>.

Para Senghor, se puede trasplantar en Senegal la organización política y social de la Metrópoli, con sus departamentos y diputados, sus partidos y su proletariado, sus sindicatos y su enseñanza laica (Ibíd., pp. 48-50). Sin embargo, afirma que, “Podrán hacernos perder nuestras cualidades, e incluso nuestros defectos. Nos inculcarán los defectos de los metropolitanos; pero dudo de que, de esta manera, puedan inculcarnos sus cualidades. Se corre el peligro de convertirnos en pálidas copias francesas, en consumidores y no en productores de cultura. Pues la viña, y es un ejemplo entre mil, no ha podido ser aclimatada en Africa negra; crece, pero sus uvas no consiguen madurar. Nuestro suelo y nuestro clima son distintos”.

Senghor dice que los <<negros-africanos>> se sitúan entremedio de la asimilación y la corriente asimilacionista, ya que están en contra de la falsa asimilación que, para él, no es más que una identificación y, a su vez, tampoco se fían demasiado de la corriente antiasimilacionista. Para él, “los mejores y los peores hombres aparecen mezclados en ellas”.

En todas partes, según Senghor, el principio de la colonización es el mismo: al ser una economía dirigida, tiene como único fin el enriquecimiento del colonizador. Por este motivo, es comprensible, para Senghor, que, la asimilación, al implicar cierta emancipación intelectual y política, aunque sea bajo su forma cristiana, aparezca ante el colono como el gran enemigo.

Senghor, considera que, llevando su razonamiento a un plano más general, llegará a la conclusión de que se hace necesario superar la <<falsa antinomia>> entre <<asociación o asimilación>>, para transformarla en <<asimilación y asociación>>. Aunque cree que para que haya cooperación es necesario que haya dos que cooperen: “Los cooperadores han de ser dos. No dos abstracciones, ni simplemente dos presencias materiales, sino dos personas en el sentido moral y jurídico de la palabra. En este sentido, el amo y el esclavo, al igual que el patrón y el obrero en el régimen capitalista, no pueden ser nunca dos asociados. Por otra parte, los asociados pueden tener concepciones y temperamentos, no digo opuestos, pero sí diferentes. Y hasta debe ser así. Sin embargo, se ven obligados, puesto que deben *trabajar dentro de una misma comunidad de puntos de vista e intereses*, a asimilarse recíprocamente sus ideas, debiendo adaptarse cada uno, al mismo tiempo, a la naturaleza y a las costumbres de su co-asociado. Ya que, como dice el Evangelio, <<una casa dividida dentro de sí misma, no sobrevivirá>>”.

Para Senghor no se trata de que la Metrópoli adopte las costumbres e instituciones indígenas, aunque, debe comprender, sin embargo, su <<espíritu>> y, quizá, de ese modo, cree Senghor, podrá resultarle útil en el momento que se trate de regresar a la vieja tradición francesa: “Para la Colonia, se trata, sobre todo, de asimilar el espíritu de la civilización francesa. Debe ser una asimilación activa y juiciosa, que fecunda a las civilizaciones autóctonas y las haga salir de su inmovilidad o renacer de su decadencia. *Debe tratarse de una asimilación que permita la asociación*. En ello reside la única condición para que pueda existir <<un ideal común>> y <<una razón común de vida>>, para que pueda existir el imperio francés”.

Por último, regresando a la cuestión de la enseñanza del francés, Senghor cree que para que esta enseñanza consiga todos sus frutos resulta necesario añadirle la enseñanza de la etnología (Ibíd., pp. 72-74). Así, considera que “Los maestros no deben realizar solamente el ideal del <<hombre sencillo>>. Para ellos se trata, por una parte, de conocer a Africa y de

transformarla con su aportación; y por otra parte, de dar a conocer esa misma Africa a sus congéneres y ayudarles a que la hagan progresar dentro de su propia línea. Pues la enseñanza del francés, por viva que se la haga en la William Ponty, y por aplicada que esté a las cosas africanas, no es la mejor introducción para el conocimiento de Africa". Y en este sentido, según Senghor, "Exige otra disciplina, cuyo método es más riguroso, más científico: la etnología, y muy especialmente, sus dos ramas principales que son la etnografía y la lingüística. De esta manera, los profesores de etnología completarían la experiencia personal que cada alumno posee de Africa, aclarándola a la luz de otras experiencias y, sobre todo, le proporcionarían un método seguro de investigación, permitiéndole aportar documentos de primera mano, de los que se servirían los sabios para sus síntesis. Y estas síntesis, a su vez, serían nuevos puntos de partida para los futuros investigadores".

CAPÍTULO 6: LA ESCUELA DE DAKAR

Con la independencia de Senegal, Léopold Sédar Senghor intenta hacer del arte africano un <<conocimiento africano>>, una <<inteligencia africana de la realidad>>, ya que sitúa al arte africano en el centro de su filosofía política, tal y como afirma el filósofo senegalés Souleymane Bachir Diagne (Strobel, 2013). De hecho, se dedica el 25% del presupuesto estatal a la creación de museos, de escuelas de arte y a la prensa o el teatro (Murphy, 2006). Esto, como cree Hannah Shambroom, es una cantidad significativa de dinero para un nuevo país y más en el mundo desarrollado y, demuestra que no se puede negar que Senghor es responsable del lugar intrínseco que ocupa el arte en la identidad senegalesa (Shambroom, 2011).

La política cultural, según Hannah Shambroom, es uno de los aspectos más importantes de la política para Senghor y el área en que deja su legado como presidente de Senegal. Conviene recordar que en 1956 el futuro presidente senegalés anuncia ya los criterios de una estética <<negro-africana>> en el arte (L'Heureux, 2009). Asimismo, no hay que olvidar que Senghor considera el arte negro tan importante que llega a verlo como el más enriquecedor del arte occidental entre todos los artes del mundo desde el siglo XVIII, aunque señale que, hace un <<rodeo>> por la Escuela de París y el Jazz en América (Senghor, 1995, p. 77). En este sentido, potencia la emergencia de un arte académico y oficial africano, donde favorece totalmente la creación del *Institut des arts* y de la *Manufacture de tapisserie de Thiès* (Strobel, 2013). Esta última institución se creará inicialmente en Dakar pero en 1966 se trasladará a Thiès, ciudad a unos sesenta kilómetros de la capital senegalesa (L'Heureux, 2009, p. 36).

Como explica Rafael N'Diaye, Director General de la *Fondation Léopold Sédar Senghor*, “Senghor a imprimé sur la conscience de son pays, une marque indélébile il a posé tant d’actes porteurs de sens et fondés, en particulier sur sa vision humaniste et au ceour de ces actes, l’art qui élève l’homme, dans ses valeurs essentielles” (UGB, 2018).

En este sentido, “Senghor s’est attaché, au cours de sa gestion de l’État, à utiliser l’espace public non pas comme un lieu discursif de la délibération, mais pour façonner l’opinion à sa politique de la Négritude et du socialisme africain. Il donne un sens à l’action culturelle publique en mettant cette idée au sommet de l’Etat et en prêtant un enjeu social important aux arts pour conforter le tissu social. Elle est à la fois retour à soi et ouverture à l’autre. C’est dans ce sens que Senghor parle d’« enracinement et ouverture »” (Benga, 2010).

Abdou Sylla caracteriza esa política cultural de Léopold Sédar Senghor a través de una idea central, la de la Negritud presentada como ideología nacional y democrática (Delas, 2006): “Ses deux axes fondamentaux sont l’enracinement dans les valeurs de la civilisation négro-africaine et l’ouverture aux autres civilisations, la culture étant perçue comme condition première et moyen du développement économique, social et politique” (Ídem).

En este sentido, Daniel Delas afirma: “Pour Senghor en effet, les apports du monde noir à la Civilisation de l’Universel sont fondamentaux pour comprendre le renouvellement de la vision du monde dont les arts occidentaux du XXe siècle se sont fait les vecteurs. Ainsi, contrairement à ce que pensaient les marxistes, l’émancipation culturelle s’impose comme le préalable nécessaire aux autres indépendances : politique, économique et sociale. C’est fort de cette double conviction qu’il a accordé, dès l’indépendance, la priorité à la formation de l’homme, aux arts et aux lettres et impulsé un véritable mécénat d’État. Patiemment et méthodiquement, il a mis en place tout un ensemble de textes législatifs et réglementaires qui devaient servir de fondements aux structures et institutions de prise en charge et de dynamisation de la vie culturelle nationale. Puis il a installé progressivement ces structures et institutions chargées tant de préserver que de promouvoir et de diffuser tout un ensemble de formes d’expression artistiques, nationales et étrangères, traditionnelles et modernes. Enfin, il s’est attaché, en pédagogue qu’il est toujours resté, à ériger des structures d’enseignement pour former une élite artistique sénégalaise” (Ídem).

Asimismo, Daniel Delas nos habla de las más importantes entidades e iniciativas establecidas por el presidente en relación con su política artística y cultural: “On ne saurait présenter en détail toutes les institutions qu’a mises en place le président Senghor. Contentons-nous, pour rendre compte de l’ampleur de l’entreprise, d’une liste des principales innovations : ministère de la Culture, créé en 1966, Service des archives culturelles, créé en 1967, Centre d’études des civilisations, Manufactures sénégalaises des arts décoratifs issues de l’Atelier de tapisserie créé en 1964 par l’artiste peintre Papa Ibra Tall et installée à Thiès (ville dont Senghor fut longtemps le maire), Théâtre Daniel Sorano, créé en 1965 et qui dispose encore aujourd’hui d’une salle de spectacle, d’une troupe nationale dramatique, d’un ensemble lyrique spécialisé dans le chant et la musique traditionnelle et de deux corps de ballets, Linguère et Sidra Badral, le Musée ethnographique, créé par l’administration coloniale en 1938 mais régulièrement enrichi et modernisé, le Musée dynamique, créé en 1966 dans le cadre du premier Festival mondial des arts nègres et nombre de centres culturels régionaux installés dans les capitales régionales. Peu à peu le Sénégal devenait cette Grèce de l’Afrique dont rêvait Senghor. La loi du 1 % (1968) qui fait à tout constructeur obligation de consacrer 1 % du coût total de toute

construction publique à financer la décoration des bâtiments publics compléta ce dispositif ainsi que le Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture (1978) chargé d'accorder des aides et des subventions aux artistes dans le cadre d'actions diverses".

Senghor considera el arte como un agente importante de transformación, tanto en los principios políticos como en las ideologías culturales (Shambroom, 2011). En palabras de Hannah Shambroom, "Defining clear cultural policies was a priority of the government in the immediate postindependence years. These ideologies were projected mainly through the arts, a field that played a meaningful role in the inception of Senegal's national identity and was heavily promoted by Senghor" (Ídem).

En relación con esto el presidente senegalés pretende perpetuar el énfasis cultural de la relación de su tierra con Europa (Ídem): "In his goals for his new country, Senghor aspired to create a new identity for his people, one rooted firmly in modernity, disassociated from the subordinate one that had been created for it during the colonial era. He acknowledged, however, that modernity in the 1960s was a concept defined by Western values, and in order to fully bring Senegal into the modern era, it was necessary to remain in some way connected to Europe" (Ídem).

Dentro de todo ese pensamiento de Senghor en relación con las artes visuales Adbou Sylla establece cinco puntos (Tissières, 2008):

- 1) "Les différentes formes artistiques sont étroitement liées les unes aux autres ;
- 2) Ces différentes formes expriment une expérience collective : « toute oeuvre d'art est faite par tous et pour tous, avec participation de tous » ;
- 3) L'art est fonctionnel et utilitaire : « Il répond à sa destination, c'est-à-dire au but pour lequel il a été fixé » ;
- 4) Il inscrit le passé, travaillant la mémoire collective ;
- 5) « [A]insi, toutes les formes d'art sont inséparables des activités génériques de l'homme, notamment des techniques artisanales » et représentent des forces religieuses et spirituelles qui se trouvent enfouies en l'être".

Asimismo, Sylla cree que el presidente senegalés considera que el arte visual permite al artista expresar un concepto <<filosófico>> o <<metafísico>> y capturar las fuerzas subyacentes que circulan en el ser a través de formas, líneas, colores y, sobre todo, del uso del ritmo" (Ídem).

Léopold Sédar Senghor se implica tanto en la política artística y cultural que incorpora la creatividad artística a su gobierno, involucrando al arte y a los artistas en todos los aspectos de la creación del Estado senegalés (Shambroom, 2011), hasta tal punto que sus amigos son los

artistas (UGB, 2018). En palabras del poeta senegalés Amadou Lamine Sall, “Les artistes ont été ses amis, ses vrais inspireurs. Non les écrivains. C’est lui-même qui l’affirme. Son histoire avec l’art sénégalais reste dans les annales. Du Festival mondial des arts nègres à la création des Beaux-arts en passant par les tapisseries de Thiès et les expositions annuelles des artistes plasticiens qu’il présidait lui-même, il a toujours su donner à la peinture sénégalaise et à ses meilleurs artistes toute l’attention que l’on doit à ceux qui, les premiers, font rayonner le Sénégal. Nos artistes ont porté loin ce pays, là où la diplomatie n’a su le porter. Senghor a été le précurseur lucide de ce respect dû à des créateurs incomparables. En le fêtant aujourd’hui, les artistes, ses pairs, accomplissent le plus des gestes de reconnaissance et d’admiration pour un homme qui fut leur plus inoubliable mécène” (ídem).

Todo esto acaba provocando que a los artistas de Dakar se les enmarque principalmente en proyectos nacionalistas y panafricanistas que derivan de la temprana inversión de Senghor en las artes como cultura nacional (Celis, 2019).

6.1. Poto Poto, el gran antecedente de l'École des Arts

Antes de hablar de la escuela de Dakar⁷ debemos centrarnos en Poto Poto, escuela de Pintura de Brazzaville dirigida por Pierre Lods, a quién Senghor conoce en el segundo Congreso de escritores y artistas negros en Roma en 1959 (L’Heureux, 2009, p. 33) y, en la que este último se inspira a la hora de crear la Escuela de Bellas Artes de Dakar. Iba N’Diaye Diadji, crítico de arte y escritor senegalés, afirma que, “Il faut ajouter que Senghor été aussi initiateur de L’École de Dakar qui devrait non seulement impulser une créativité nègre originale, mais aussi un discours critique tout aussi négriifié. Senghor voyait dans la primauté accordée a l’instinct, la base de tout style nègre. Ainsi l’enseignement artistique de Pierre Lods à Poto-Poto li convenait-il parfaitement. Faut-il rappeler que Lods était un ancien de l’armée coloniale au Congo, épris de peinture? Il s’auto-proclama maître de l’art nègre et se donna des élèves parmi ses domestiques en leur demandant de ne jamais apprendre les techniques en peinture,

⁷ Nos referimos al movimiento artístico surgido a raíz de la política cultural de Senghor y de la creación de la Escuela de Bellas Artes de Senegal. No confundir con el movimiento intelectual creado por Cheikh Anta Diop. Para más información sobre este último se puede consultar el siguiente artículo de Ferran Iniesta: Iniesta, F. (2002). La batalla por el pensamiento tradicional en el África negra. Mundos Africanos. Colección Urbanidades Digitales.

mais de peindre instinctivement! C'est celui là que Senghor fit venir à Dakar et invitait des artistes africains à se mettre à l'école de cette façon française de faire l'art nègre!" (N'Diaye, 2007, pp. 41-42).

Sin embargo, según Iba N'Diaye Diadji, para dicho proyecto, Senghor es Presidente de la República y, al mismo tiempo, el único crítico de su escuela, cosa que provoca la reticencia de muchos artistas a dejarse embriagar por un dogmatismo estético sospechosos y, la muerte en el <<feto>> de la Escuela. Asimismo, Diadji considera que aquellos que intentan producir discursos solo hacen copias pálidas de Senghor. Y, "Les rares artistes qui avaient adhéré à son style nègre ne survécurent pas artistiquement au départ à la retraite du Président. Ni le Festival d'Alger, ni celui de Lagos ne parvinrent à ressusciter le projet senghorien".

La escuela Poto Poto nace en Brazzaville, capital de la actual República del Congo, a cargo de Pierre Lods, Oficial de Marina francés, tras descubrir de forma fortuita el talento de Félix Ossali, uno de sus <<domesticados>> (Greani, 2016): "Son éblouissement face à la peinture, sur l'une de ses cartes navales, de motifs « indigènes » (des oiseaux bleus) habituellement présents sur les murs des cases de village le décide à fonder un centre d'art. Ce centre est installé dans l'actuel quartier Mougali, ancienne zone boueuse de la capitale (potopoto signifiant « boue » en lingala). Lods se charge de fournir le matériel qu'il juge nécessaire (gouache, toiles, pinceaux, etc.) et ne prodigue qu'un seul conseil : « Tu imagines tout ce qui te vient à la tête et tu peins, comme ça, sans modèle » – « modèle » devant avant tout être entendu au sens de modèle de peinture occidentale. Sa méthode de travail se base sur les postulats suivants : primo, ses jeunes élèves seraient préservés depuis toujours de tout contact avec les différentes formes d'art existentes dans le monde ; secundo, leur formation au sein du centre favoriserait cet isolement ; tertio, il existerait une énergie créatrice « purement » africaine. Or les artistes ont pour la plupart grandi à Brazzaville, grande ville en pleine ébullition à la veille de l'indépendance. Fréquentant par exemple les barsdancings comme Chez Faignond, ils ne perpétuent en rien un mode de vie « typique ». Lods entend couper ses protégés de l'art occidental, or son propre penchant pour l'art – il est peintre amateur – constitue un pont entre ses élèves et l'art occidental. Lods avait d'ailleurs pris conscience de la difficulté à faire émerger une prétendue « africanité profonde » de ces artistes citadins:" (Ídem).

Pierre Lods <<alimenta>> la imaginación de los pintores, los rodea con objetos africanos tradicionales, organizando <<fiestas>> dentro de un jardín de una gran variedad de plantas (Ídem). Asimismo, algunas veces leen leyendas africanas, proverbios y poemas que para Pierre

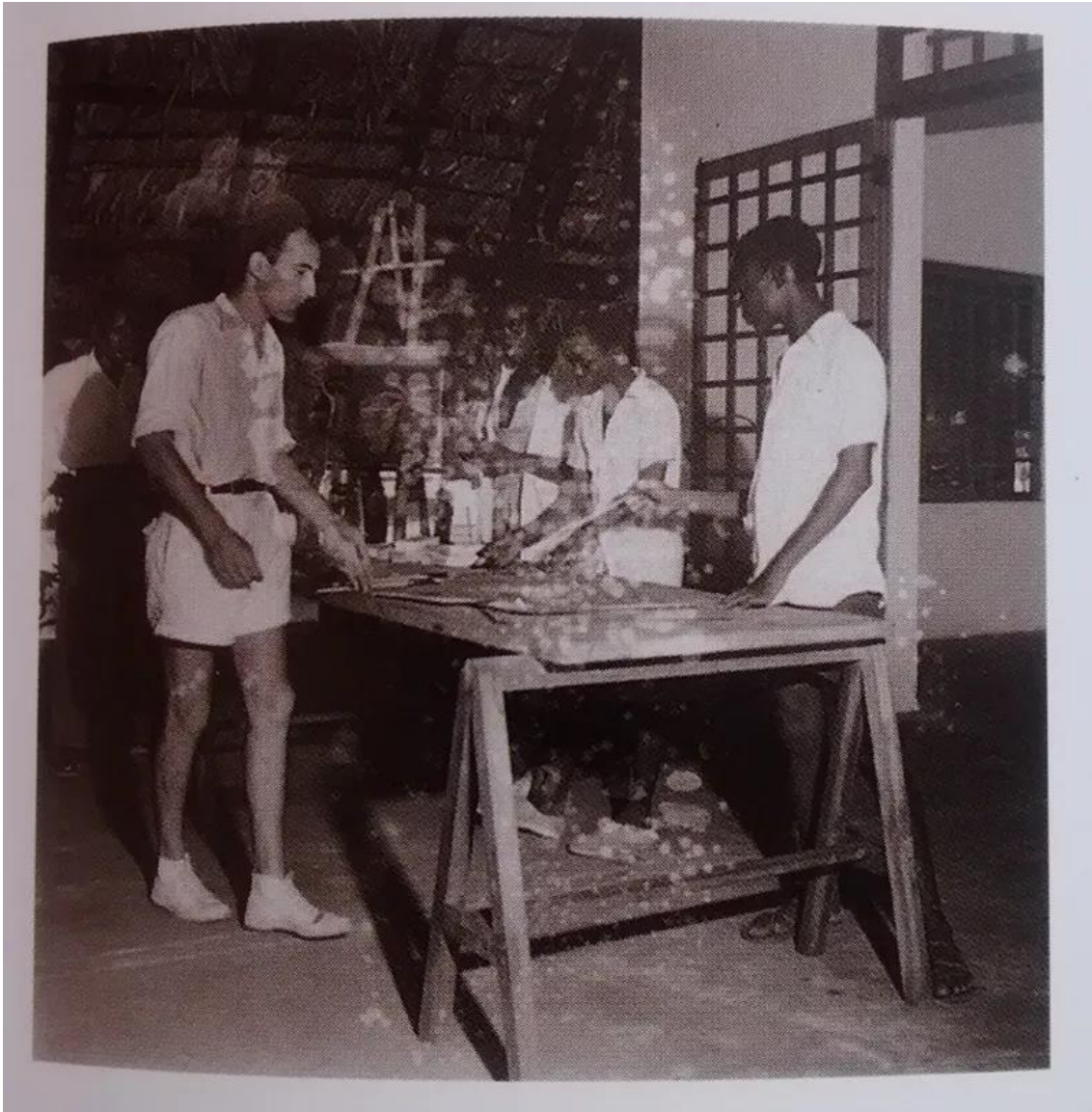
Lods tienen correspondencia para él con el mundo negro o que comparten los valores de este (Senghor, Césaire, Saint-John Perse, Michaud, Prévert...) (Ídem), influenciándose, tanto él como toda la Escuela de Poto Poto, de la obra y pensamiento de Senghor y los padres de la Negritud. Conviene destacar que para Pierre Lods el arte es innato en el africano y es la expresión de una energía interna que debe ser valorada y que no debe cuestionarse mediante un entrenamiento riguroso (Tissières, 2018).

Conviene destacar, sin embargo, que en un inicio, la Escuela será simplemente un taller de arte africano y no se conocerá como Escuela de Poto Poto hasta muchos después de que Pierre Lods deje el país rumbo a Senegal para trabajar con Léopold Sédar Senghor como asesor cultural (Greani, 2012), cosa que prueba hasta qué punto es importante el Oficial francés para el Presidente senegalés en su política artística y en su visión sobre cómo debe de ser la Escuela de Bellas Artes de Dakar.

A pesar de todo, no se sabe si en un inicio Pierre Lods se siente entusiasmado con la idea de trabajar para Senghor, ya que, los fondos pagados de la Escuela de Poto Poto “proviennent d’une bourse gouvernementale française qui s’interrompt brutalement lors de l’accession du Congo-Brazzaville à l’indépendance en 1960. Cette situation conduit Pierre Lods à accepter la proposition que lui fait Léopold Sédar Senghor quelques années auparavant, à l’occasion d’une visite officielle à l’« Atelier d’Art africain », de le rejoindre à Dakar afin de soutenir son propre projet de réformation culturelle” (Ídem). Quizá si Poto Poto hubiera seguido recibiendo fondos Pierre Lods hubiera permanecido en ella. De todos modos, Pierre Lods deja definitivamente Brazzaville habiendo ofrecido a los artistas el terreno que siguen ocupando aún hoy en día en el barrio de Moungali (Ídem). Entonces, “L’atelier s’organise en tant que coopérative privée et le peintre Nicolas Ondongo (1933-1990) en devient le directeur” (Ídem).

La Escuela de Poto Poto creará un nuevo arte, mezcla de lo tradicional con lo europeo y la innovación: “Il faut plutôt parler d’un art nouveau, particulier à l’École des Peintres de Poto-Poto, qui se cristallise et se développe grâce au libéralisme d’un enseignement dispensé avec tout le respect voulu des cultures africaines. Bien que ses membres soient coupés de leurs sources, il s’épanouit à l’École une inspiration aussi proche que possible du génie congolais traditionnel et, tout en utilisant les procédés étrangers, de jeunes Africains s’y expriment à leur gré. Cette tentative a d’ores et déjà permis de réaliser des oeuvres qui constituent la preuve du renouvellement d’un art chaque jour plus amenuisé et plus clandestin dans des sociétés en voie de transformation” (Lebeuf, 1956). En esto seguramente base Senghor su idea a la hora de crear la Escuela de Artes de Senegal.

En este sentido, según Marie-Hélène L'Heureux, "Senghor fait venir Lods au Sénégal, persuadé que les conceptions de Lods et son expérience de formation artistique vont permettre l'élaboration d'une pédagogie artistique sénégalaise conforme à ses propres théories esthétiques sur la créativité, l'émotivité et l'instinctivité de l'homme noir africain" (L'Heureux, 2009, p. 33).



Pierre Lods en Poto Poto

Fuente: Anaya, V. (2014). Reflejos de la colonia: la Escuela de pintura Poto-Poto de Brazzaville. Barcelona: Wiriko. Disponible en: <https://www.wiriko.org/artes-visuales/poto-poto-brazzaville/>

6.2. El nacimiento de l'École de Dakar

La Escuela de Dakar es un movimiento artístico que surge en 1959 y desaparece en 1980, que gira alrededor de la Escuela de Artes de Senegal, creada en 1959 y, de la política cultural del gobierno de Léopold Sédar Senghor. Se puede decir que su época dorada va de 1966, con la celebración del primer Festival Mondial des arts nègres, a 1980, cuando Senghor abandona el poder. Como explica Basile Senghor, director de la Fondation Léopold Sédar Senghor, “de 1966 à 1980, ils avaient été la fierte de toute une nation, invités a toutes les manifestations officielles, exposés a l'étranger, achetés régulièrement et tissés prioritairement” (F.L.S.S., 2006).

La Escuela de Artes de Senegal (Ídem), conocida anteriormente, en 1959, como *École des Arts du Mali* y, que, Leopold Sédar Senghor tomará como base para su política artística dentro de su política cultural, forma parte de esas academias de arte que se establecen en las décadas de 1940 y 1950 en diferentes países africanos (Nicodemus, 2012, p. 67), En este sentido, según Janet L. Stanley, bibliotecaria del *Smithsonian National Museum of African Art*, “His funding of the arts is legendary, and is very much part of a Francophone approach to and appreciate of the arts” (Stanley, 2017). Conviene recordar, sin embargo, que el concepto *École de Dakar* designa más bien a un colectivo de artistas y no al establecimiento donde se imparte la enseñanza (L'Heureux, 2009, p. 64).

La creación de la Escuela de Senegal y sus secciones está en relación con la emergencia en el país de las artes plásticas en su concepción occidental y con cierta voluntad hacia una política de formación artística desde los años de la independencia (Seck, 2003). Será con el tiempo que se convierta la Escuela de artes de Senegal junto a las secciones de investigación en artes plásticas negras y la *tapisserie*, antes independientes, en toda una Escuela nacional y en todo un movimiento artístico a la vez: “Entre 1960 et 1964, l'Ecole des Arts s'enrichira d'une autre section qui abritera dans un premier temps la section de recherches plastiques nègres, puis l'atelier de tapisserie. Papa Ibra Tall, de retour de France, avait la charge de créer cette section et d'y assurer la formation ; il sera secondé en 1961 par un assistant technique du nom de Pierre André Lods. Il est certes prématuré d'attribuer à Lods et/ou à Senghor la paternité de ce qu'il est convenu d'appeler l'École de Dakar, mais force est de reconnaître que ce duo n'est pas étranger à l'émergence de ce concept. D'ailleurs nombre d'artistes peintres présentement tenus comme pionniers de cette école ont fréquenté cette section recherches plastiques nègres, dont Lods était devenu finalement, après le départ de Tall en 1966, le maître incontesté. Même s'il ne s'en réclame pas !

C'est dans cette mouvance qui a précédé, préparé, accompagné et suivi le Festival mondial des Arts nègres de 1966 qu'est apparu le concept d'École. Celle de Dakar. Mais que recouvre cette notion ?

Le besoin de s'unir pour des raisons professionnelles et idéologiques a conduit aussi à des cadres d'échanges et de confrontations formelles. Cette formule a surtout intéressé le monde des arts, des lettres et de la philosophie. Ainsi, à l'image de l'École de Fontainebleau et du Bauhaus, plus près de chez nous, des créateurs se sont identifiés à travers des structures telles que l'École de Poto-Poto de Brazzaville ou l'École de Dakar.

Ainsi, à l'instar de l'École de Poto-Poto et de l'École de Paris dans une certaine mesure, Dakar aurait aussi connu son mouvement artistique, support d'une pensée idéologique. Des témoignages divers parlent de cette école comme d'une réalité historique" (idem).



Sección de Artes Plásticas de la Escuela de Artes de Senegal.

Fuente: Cohen, J. I. (2018). Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980. *African arts*, Vol. 51, Nº 3, pp. 10-25.

Asimismo, se puede decir que desde un buen inicio la Escuela sirve para impulsar la ideología de la Negritud de Senghor. Como explica Sidy Seck, "Lods croit ainsi au talent artistique inné de l'homme noir et ne s'embarrasse guère de l'acquisition et de la maîtrise des moyens techniques d'expression. L'homme aux conceptions théoriques si éloignées des principes académiques souvent contraignants était tout proche de Senghor, pourtant réputé pour son

goût de la méthode et de l'organisation. Ainsi les vues du poète relatives à l'émotivité, à la sensibilité, à l'instinctivité du Noir africain allaient se sceller à la pédagogie spontanéiste de Lods pour impulser au Sénégal une politique de formation hardie en arts plastiques, avec comme fondement la Négritude" (Ídem).

Debemos destacar que el nombre *École de Dakar*, se refiere tanto a la primera generación de artistas senegaleses, principalmente pintores, que muestran sus obras a finales de los años sesenta y en los años setenta, como a la escuela de arte que fundó el gobierno de Léopold Sédar Senghor (Shambroom, 2011). Estos artistas están vinculados por su carácter cosmopolita, por su participación en las instituciones de arte tanto locales como internacionales y, sobre todo por un programa estilístico homogéneo y coherente o una posición teórica común (L'Heureux, 2009, p. 65).

Esta escuela producirá un tipo de arte difícilmente clasificables dentro de un estilo o corriente en particular (Murphy, 2006). Según Elizabeth Harney, encontrarán sobre todo su definición en algún lugar entre la celebración, la retórica nacionalista de la época posterior a la independencia, el interés y las creencias surgidas de la herencia panafricana y de la creación de un mundo artístico muy centralizado y elitista que otorga a los artistas la oportunidad, el apoyo y las razones para continuar con su trabajo (Ídem).

Dentro de la Escuela Nacional de Arte, Senghor establece dos secciones, una dirigida por Papa Ibra Tall (Nicodemus, 2012, p. 69), quién, según Elizabeth Harney promueve en sus enseñanzas el desarrollo de un nuevo lenguaje visual que pueda resultar representativo de África y sus gentes (Shambroom, 2011), para enseñar su estética algo <<primitivizante>> de la Negritud (Nicodemus, 2012, p. 69), que no deja de ser, dicha Negritud, un prelude de la escuela según Joshua Cohen (Cohen, 2018) y, otra para el arte moderno en un sentido algo más general, donde imparte conocimientos Iba N'Diaye (Nicodemus, 2012, p. 69). No hay que olvidar que Iba N'Diaye es considerado por algunos como el padre de la pintura senegalesa (CRDS, 2011). Volveremos sobre ello en el próximo capítulo.

A pesar de todo, parece ser que, en un principio, Senghor no está muy interesado en el arte africano contemporáneo, sino más bien en el tradicional (Stanley, 2017): "At the time of the World Festival of Negro Arts in 1966, Senghor wasn't so keen on contemporary African art—as compared to traditional African art—because it didn't quite fit into his Negritude philosophy".

Sin embargo, es importante señalar una vez más que es precisamente durante la etapa de gobierno de Senghor que nace el movimiento artístico conocido como *École de Dakar*, que

canoniza la estética de la africanidad en las artes plásticas y es influenciado fuertemente por el presidente senegalés, quien orienta las bases de su creación a través de intervenciones directas de artistas que son convocados frecuentemente al palacio (Benga, 2010). Asimismo, “Le genre d’art moderne produit par la section Recherches répondait à l’appel de Senghor pour qu’un art national représentât la nation nouvellement indépendante” (L’Heureux, 2009, p. 6). En este sentido, parece ser que es el propio Senghor quién otorga el nombre de *École de Dakar* a todo este movimiento artístico (Ídem). Conviene recordar que el presidente senegalés define una estética <<negro-africana>> a través de sus escritos (Ibidem, p. 44).

Como afirma Ndiouga Benga, “Sous Senghor, la culture était mise au service de la diplomatie. L’art moderne sénégalais, de par ses thèmes et styles, donnait une illustration des idées de la négritude” (Benga, 2010). Y, en este sentido, “De 1960 à 1980, les artistes de l’École de Dakar (Pape Ibra Tall, André Seck, chef de la division sculpture et céramique, Ibou Diouf, lauréat du Festival, Bocar Pathé Diongue, Chérif Thiam, Abdoulaye Ndiaye Thiossane, Diatta Seck, Philippe Sène, Oumar Katta Diallo, Modou Niang, Amadou Seck, Ousmane Faye, Amadou Ba) ont dominé la vie et la scène artistiques au Sénégal et à l’étranger, notamment à l’occasion des expositions itinérantes ; leurs oeuvres étaient régulièrement achetées par l’État et tissées prioritairement par la Manufacture de tapisserie” (Ídem).

Según Abdou Sylla, “...la politique culturelle du Sénégal a été fondée dès le départ sur <<la négritude-idéologie-politique, idéologie-nationale-démocratique et socialiste, en même temps que défense et illustration des valeurs de civilisations nègres, donc conservation du patrimoine culturel traditionnel et *enracinement* dans ses valeurs, mais aussi ouverture au monde >>” (N’Diaye, 2009b). El propio Senghor afirma que, en Senegal, “Porque queremos ser fieles a nuestro ideal, hemos decidido en efecto, enraizarnos, lo más profundamente posible, en los valores de la *Négritud*, para abrirnos a los valores de los demás continentes y etnias, es decir de las demás civilizaciones. Se trata de construir un mundo más humano, haciéndolo más complementario en su diversidad” (Senghor, 1995, p. 101). Como considera Marie-Hélène L’Heureux, tanto la ideología de la *Négritud* como la política cultural de Senghor desempeñan un papel destacado en la aparición de la Escuela de Dakar (L’Heureux, 2009, p. 7).

Asimismo, Senghor, considera que igual que tanto los <<afroamericanos>> como los <<<albo-europeos>> han realizado su renacimiento cultural volviendo a las fuentes africanas, los africanos del siglo XX han admitido finalmente la necesidad de <<peregrinar>> a las fuentes y que, en casi todas las naciones y continentes, se han dado los primeros pasos, aunque, según él, la marcha sea lenta (Senghor, 1995, p. 115). Conviene destacar que el presidente senegalés

defiende la incorporación de su pueblo a la modernidad a través de la cultura y, entiende la convergencia hacia un humanismo nuevo a través de la superación de la univocidad y la hegemonía occidentales (Díaz et al, 2018).

En este sentido, El Hadj Malick N'Diaye afirma que, “Les théories esthétiques de Senghor souhaitent injecter un style à la jeune peinture sénégalaise sous la bannière de l’Ecole de Dakar. Le lexique visual des artistes met en exergue les notions d’identité, de traditionalisme et d’authenticité et provient de diverses source culturelles et artistiques. Le lexique de l’Ecole de Dakar est donc forcément populaire: imaginaires des esprits, scènes urbaines, paysages, vie rurale, rituels, folklore populaire et mythologie traditionnelle, avec des formes architectoniques, rythmées par la juxtaposition et la répétition musicale des couleurs vives. Cependant, l’Ecole de Dakar reste hétérogène, car chaque artiste garde un style propre, il n’ya ni une linéarité ni une uniformité de traits reconnaissables. C’est pourquoi la question même de la légitimité de l’expression se pose. Car le terme d’école, en définitive, ainsi que l’affirme Johanna Grabski, serait utilisé comme oriflamme pour promouvoir un art national et témoigne d’un désir pour Senghor d’organiser sa politique culturelle à l’instar des mondes de l’art occidentaux” (Ídem).

Conviene destacar que con el apoyo por parte del presidente senegalés a la Escuela de Dakar, este, “could indirectly monitor the art produced within the country, regulating artistic production from an invisible seat of authority” (Shambroom, 2011). Y de esta manera, “Following Senghor’s aesthetic principles, the school taught techniques of European modernism, taking inspiration from Fauvism, Cubism, and Expressionism, while still maintaining an emphasis on symbols of Africanité” (Ídem). Y, como afirma Shambroom, “This type of cross-cultural canon underlined Senghor’s European-African leadership style and helped to foster Senegal’s place as a creative crossroads between the two continents” (Ídem).

A pesar de todo, la política artística de Senghor y su patrocinio y control de las artes generan algunos problemas: “In the 1960s and 1970s, the Ecole acted as the “central training ground for artists seeking success in galleries at home and abroad.” Nearly any artist aiming for national or international success required the support of the government in order to have widely seen and professional shows, and the way to achieve this was through the school. This, of course, presented the problem of creative freedom, for the school was run by the government and therefore overseen by Senghor, who insisted it teach his own philosophies and personal stylistic aesthetics. This limited the variation of art coming out of the Ecole,

leaving it formulaic, conforming to certain Senghorian archetypes with little concern for originality or ingenuity on the part of the artist » (idem).



La semeuse d'étoiles de Papa Ibra Tall.

Fuente: L'Heureux, M. H. (2009). *La négritude et l'esthétique de Léopold Sédar Senghor dans les oeuvres de l'École de Dakar*. Université du Québec à Montréal

También resulta importante para la École de Dakar el Musée Dynamique de Dakar. El museo es llamado “Dynamique” (dinámico) debido a que, según Folco Quilici, “in quanto avrebbe sempre cambiato, sarebbe stato rinnovato in continuazione, nuovi << pezzi >> d’arte tradizionale africana avrebbero sostituito << a rotazione >> quelli già esposti, si che il Museo non sarebbe stato una << esposizione >> ma una serie continua di differenti raccolte” (V.V.A.A., 1975).

Este es inaugurado y puesto en servicio por Senghor en el año 1966 bajo la asistencia del etnólogo suizo Jean Gabus para cubrir las necesidades del Primer Festival de Artes Negras y,

funciona hasta el 1976 como centro de comunicación multiforme, realizando muchas actividades y servicios⁸. Asimismo, se puede considerar también importante por ser, como cree Marie-Hélène L'Heureux, <<la piedra angular>> del Festival Mundial de Artes Negras de 1966 (L'Heureux, 2009, p. 41). Como afirma Abdou Sylla, "Expositions temporaires et permanentes, activités culturelles comme la recherche, la collecte et l'étude du patrimoine culturel et artistique, la conservation et la diffusion des œuvres du patrimoine privé artistique de l'État... Après la première exposition d'art contemporain, Tendances et Confrontations (1966), le Musée dynamique de Dakar a accueilli de nombreuses activités jusqu'en 1976. Et parmi les prestigieuses expositions qu'il a abritées, figurent celles de Marc Chagall (1971), de Pablo Picasso (1972), de Fritz Hundertwasser (1973), de Pierre Soulages (1974), d'Alfred Mannessier (1976), de Iba Ndiaye (1977), etc., mais également les premiers salons nationaux des artistes plasticiens sénégalais" (Ídem). Sin embargo, en 1976, el Musée Dynamique será transformado por Senghor en la escuela de danza Mudra-Afrique (Ídem).

Asimismo, en el momento de su inauguración, "le Musée présente une exposition d'art classique négro-africain... Cette exposition inaugurale est constituée d'œuvres venant de 42 musées et institutions culturelles, de 1ü (?) chefferies et de 24 collectionneurs privés. Ces œuvres montrent l'essence, l'unité et la riche diversité de l'art classique négro-africain, de même qu'elles font allusion à l'impact de cet art sur l'art occidental du début du 20e siècle" (Ídem).

Según Daniel Delas las tres grandes exposiciones organizadas por Senghor en el Musée Dynamique son la de Marc Chagall en marzo de 1971, la de Picasso en abril de 1972 y la de Pierre Soulages en el mes de noviembre de 1974 (Delas, 2006). La elección de estos tres pintores para esas exposiciones, considera Delas, no es puro azar, sino que se debe al hecho de que Léopold Sédar Senghor los conoce personalmente y los considera amigos: "Il les avait rencontrés durant ses années parisiennes, dans le prolongement de son amitié avec Georges Pompidou, lui-même amateur et collectionneur de peinture. Sa relation avec Picasso est quant à elle une des plus anciennes, remontant aux années de guerre. Senghor se plaisait en la compagnie d'artistes".

⁸ Sylla, A. (2007). La tumultueuse histoire du Musée dynamique de Dakar. *Africultures*, 70(1), 89. <https://doi.org/10.3917/afcul.070.0089>



Edificio del antiguo Musée Dynamique

Fuente: Bourdié, A. (2015). «Moderniser» la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre Mudra à Dakar. *Recherches en danse*, (4), pp. 1-18.

6.3. L'École de Dakar como movimiento artístico y cultural

Como cree la historiadora del arte Ima Ebong, “d'un point de vue formel, la majorité des artistes de l'École de Dakar ont exploré l'abstraction, la semi-figuration, les masques, les esprits imaginaires, la vie sauvage, la vie urbaine, les rituels, la mythologie, les contes et les légendes” (L'Heureux, 2009, p. 65). Esos temas son los que, según ella, dominan el vocabulario de la Escuela de Dakar desde la década de los sesenta y responden a las expectativas de Senghor hacia los artistas (Ídem). Además, “Ima Ebong souligne que les artistes, en réponse à ces attentes en matière d'art moderne africain, visaient à atteindre un équilibre entre une abstraction complète et des motifs africains” (Ídem). Se puede decir que los artistas producen eso que Ima Ebong llama una forma de semi-abstracción (Ídem).

Abdou Sylla explica que existen dos generaciones dentro de la Escuela de Dakar (Ibíd, p. 67): “La première génération d'artistes comprend les artistes qui ont pris part à la fameuse exposition de 1966. Ces artistes sont Thou Diouf, Bocar Pathé Diong, Ousmane Faye, et les

deux professeurs d'art Papa Ibra Tall et Iba N'Diaye. La deuxième génération est représentée par Seydou Barry, Boubacar Coulibaly, Boubacar Diallo, Mamadou Diakhaté, Modou Niang, Maodo Niang et Mademba Guèye” (Ídem).

Conviene destacar, sin embargo, según Marie-Hélène L'Heureux que, el concepto de *École de Dakar* no surge hasta los años setenta (Ibíd, p. 43): “En 1977, soit environ trois ans après la mise en place et l'inauguration de l'exposition d'art contemporain sénégalais de 1974, Senghor fait officiellement mettre sur pied une commission spéciale au sein du ministère des affaires culturelles devant régir l'organisation et le bon déroulement de l'exposition itinérante. Senghor préside cette commission et choisit lui-même les oeuvres de l'exposition. Les oeuvres présentées correspondent aux principes du nouvel art négro-africain tels que définis par Senghor.

C'est à l'intérieur de cette conjoncture que le concept de l'École de Dakar apparaît et évolue. L'École de Dakar est un groupe composé, d'abord, d'artistes formés à l'École des arts au cours des premières années suivant son ouverture, et des artistes dont les oeuvres sont exposées lors du Festival de 1966 et à l'occasion de l'Exposition itinérante d'art sénégalais contemporain de 1974” (Ídem).

Abdou Sylla considera, sin embargo, que la colaboración de Pierre Lods y Léopold Sédar Senghor con los maestros de la Escuela de artes de Senegal es lo que hace surgir la *École de Dakar* y que, dicha expresión, aparece entre 1960 y 1975 (Ibíd, p. 67).

Marie-Hélène L'Heureux afirma que “L'École de Dakar représente, selon Ebong, une génération d'artistes proches de Senghor et de son idéologie de la Négritude, et c'est la raison pour laquelle l'artiste multidisciplinaire sénégalais Issa Samb surnomme les artistes de l'École de Dakar, les peintres de la Négritude” (Ibid, p. 66). Aunque para L'Heureux, “la définition d'Ima Ebong demeure vaste et ne rend pas compte de toutes les variantes sociologiques, iconographiques et esthétiques entourant le concept de l'École de Dakar” (Ídem).

Por otro lado, Ndiouga Benga considera que no todos los creadores dentro de las artes plásticas en la época en que Senghor es <<todopoderoso>> se inspiran o tienen en cuenta sus ideas y teorías, cosa que causa la marginación de aquellos artistas como Alpha Walid Diallo, Souleymane Keita, Mor Faye, Mamadou Niang y Souleymane Faye, que desafían los temas y prácticas de este arte de una <<indéniable africanité>> (Benga, 2010). Cabe recordar que, “L'École de Dakar a suscité interrogations et controverses. Iba Gustave Ndiaye, peintre récemment disparu, assez éloigné des conceptions et vues de Senghor, prit ses distances vis-à-vis de cette École. « Je suis un africain peintre »” (Ídem).

Por otro lado, Benga afirma que los pintores de la Escuela de Dakar, conocidos como los pintores de la Negritud, causan una débil impresión de creatividad y se contentan con las críticas de Senghor (Ídem). Para Benga, “Senghor avait théorisé et élaboré une Négritude et une esthétique sur la base desquelles il avait créé de nouveaux arts plastiques (peinture, sculpture, architecture, tapisserie). Mais l’École de Dakar était sans maître, même si le soubassement théorique existait. Ni Pierre Lods, ni Iba Ndiaye, ni Pape Ibra Tall ne s’en sont réclamés. À l’École des arts même, il n’y avait pas d’enseignement théorique sur la négritude, sur l’art africain ancien et très peu d’éléments sur l’histoire de l’art. Ainsi, en hiérarchisant la pratique culturelle, entre les « arts nobles » offerts à l’appréciation esthétique et les « arts populaires » soumis à la curiosité « ethnologique » (qui, selon lui, n’élevaient pas l’âme), Senghor développait un jugement de valeur qui ne facilitait plus la rencontre entre l’art et le citoyen et de facto créait de l’inégalité dans l’accès à la culture. Ont tiré profit de ce volontarisme d’Etat, les publics cultivés, ayant hérité d’un « capital culturel » suffisant pour une confrontation directe avec les oeuvres. Face à un projet étatique qui ne démocratisait pas la culture, naquit à la fin des années 1970, un groupe d’opposants constitué d’artistes, d’écrivains, de comédiens, appelé les Avant-gardistes”. Además, conviene destacar que durante el gobierno de Senghor el público del arte gira alrededor de Dakar y de las élites (Ídem).

Toda esta situación provocará que a inicios de 1970 surja en la clandestinidad el *Front Culturel*, fuerzas políticas y culturales (músicos, poetas, gente del teatro, cineastas, etc.), que se oponen decididamente a las orientaciones políticas y a la <<alienación cultural>> del presidente senegalés (Ídem). Estos luchan por una cultura nueva, antiimperialista y anti-feudal que suplante la cultura retrógrada de sumisión y de esclavitud a Francia que representa para ellos la figura de Senghor (Ídem). Y, en este sentido, “Comme Senghor, le combat culturel servait le combat politique au sein du Front, en vue d’instaurer une société nouvelle pour un homme nouveau. « Le Front culturel était l’instrument par lequel communiquer avec les populations et seuls les artistes, à l’instar de Senghor, pouvaient le faire » (Ídem). Sin embargo, Iba N’Diaye no debe participar ni tener relación alguna con el movimiento, ya que ha abandonado Senegal ya en 1966 (Beye, 2019, a).

Según considera Hélène Tissières, Senghor reúne en la Escuela de Artes de Dakar a tres personalidades diferentes, Iba N’Diaye, pintor senegalés formado en París; Papa Ibra Tall senegalés próximo a las ideas de la Negritud; y Pierre Lods, un francés que había enseñado en la Escuela de arte de Poto Poto en Brazzaville, donde dirigió diversos talleres para promover el arte congoleño, como ya hemos explicado (Tissières, 2008) y, que se opone desde bien

temprano a la colonización y basa su pedagogía en la creencia de la espontaneidad creativa de los negros (Delas, 2006). Sin embargo, “Néanmoins, même si Lods était opposé à la colonisation, sa position était problématique. Il limitait l’expérience de l’artiste à une approche très restreinte en estimant que celui-ci n’avait pas besoin d’une formation, car elle pouvait détruire sa capacité innée à produire de l’art. Pour lui, il ne fallait à l’artiste qu’un espace pour peindre et des matériaux adéquats. Il est frappant de constater que Lods ne parvenait pas à voir les retombées de telles positions” (Tissières, 2008). En definitiva, para Tissières, “La collaboration entre ces trois individus devint rapidement difficile. D’après divers observateurs, l’école de Dakar a cependant développé un art dont l’orientation était assez cohérente et unifiée, privilégiant le figuratif et une certaine idéalisation du passé : « Sur le plan esthétique, cette école s’est caractérisée par l’expression figurative et souvent stylisée des thèmes liés au vécu passé ou présent des populations sénégalaises »” (Ídem).

De esto deduce Tissières que con el paso del tiempo, la idea de Senghor de que el arte debe cumplir con un propósito específico, incluido aquel de ilustrar los conceptos de la Negritud, pasa a ser demasiado restrictiva ya que impone sobre el arte nociones muy estrechas.

6.3.1 Manufacture nationale de tapisserie de Thiès

Otro elemento importante para el movimiento artístico de la Escuela de Dakar es la *Manufacture nationale de tapisserie de Thiès*, inaugurada en 1966 y conocida a partir de 1971 como *Manufactures nationales des arts décoratifs* (Girard-Muscagorry, 2017) que, según Alexandre Girard-Muscagorry, tendrá un papel central en la afirmación de una <<escuela senegalesa>> en la escena internacional (Ídem).

Esta institución es importante porque, en palabras de Girard-Muscagorry, “illustre parfaitement le projet présidentiel de Léopold Sédar Senghor : rénover une technique considérée comme proprement africaine – Senghor situait l’invention de la tapisserie dans l’Égypte ancienne – à l’aune des apports de l’Occident”.

Marie-Hélène L’Heureux, asimismo, considera que con la creación de la Manufacture, « Senghor favorise ainsi la création d’un art étranger à la société sénégalaise, qui dans son passé ne connaissait que la tradition du tissage artisanal. Cette nouvelle forme d’art, mélange de tapisserie, tradition purement française, et de motifs typiquement africains, répond aux

deux axes de développement développés par Senghor: l'enracinement et l'ouverture. L'ouverture correspond au nouveau médium, venu de l'étranger, tandis que l'enracinement est représenté par les motifs et les symboles africains. Conformément aux visées de Senghor, toute nouvelle forme d'art introduite au Sénégal doit illustrer les valeurs de la Négritude. À cet effet, l'idéologie doit s'intégrer dans la tapisserie" (L'Heureux, 2009, p. 35).

El artista Papa Ibra Tall es el líder de la institución hasta el año 1975 y envía a los cuatro primeros tapiceros a estudiar a Francia y, de allí, importa las madejas de lana y telares (Girard-Muscagorry, 2017). Y, en cuanto al diseño de los tapices, se confía a artistas que trabajan para el Estado como el propio Tall y Ousmane Faye o Modou Niang, cuyos trabajos siguen la línea abstracta y decorativa que caracteriza a una gran parte de la Escuela de Dakar (Ídem).

Se puede decir que es una institución que cuenta con el patrocinio e impulso estatal, ya que, aparte de lo citado anteriormente, el Estado senegalés es, según Girard-Muscagorry, el principal, si no el único, comprador de las obras de la Manufacture (Ídem). En este sentido, una comisión especial presidida por el propio Léopold Sédar Senghor es la que se encarga de seleccionar los tapices destinados a formar parte de las colecciones o a ser ofrecidos a diferentes jefes de Estado o instituciones de ámbito internacional como la ONU, la UNESCO, la Agencia de la Francofonía o la Unión Africana, etc (Ídem). Así, seguramente, Senghor puede escoger aquellas obras que considera más relacionadas con su visión de la Negritud y de la política cultural para Senegal y, a su vez, más cercanas a su pensamiento de cómo debe de ser la identidad de esa nueva nación y, así, promover y dar a conocer su ideología y su proyecto de construcción estatal y de una identidad nacional para Senegal alrededor del mundo. En definitiva, sirviéndose de las obras de la Manufacture y de la Escuela de Dakar en general, puede llegar a hacer que cuando piensen en el extranjero en Senegal identifiquen dicha nación o relacionen la imagen de esta con los elementos y valores de la Negritud senghoriana.

De esta manera, podemos considerar que el arte de la Escuela de Dakar cumple con una función social y utilitaria y, a su vez, pasa a ser, en cierto modo, un arte colectivo. No se debe olvidar que para Léopold Sédar Senghor en África "No se concibe el "arte por el arte", que busca un fin independiente; se trata de un arte mezclado con la vida de todos los días: de un arte utilitario, no digo anti-estético, al contrario. Pero la estética negro-africana no es la estética greco-latina. Es una paradoja, el arte negro no es estético más que en la medida de su utilidad: de su carácter funcional. Porque es un arte colectivo. No es sólo un asunto de algunos profesionales, sino un asunto de todos puesto que está hecho por y para todos" (Senghor,

1995, p. 19). Además, Senghor considera que, en África, “El artista es de su época: no trabaja para la eternidad, sino para su sociedad, histórica y geográficamente situada”.

6.3.2. Características artísticas y corrientes de la École de Dakar

Para resumir fácilmente las características artísticas y corrientes de las obras de la Escuela de Dakar podemos citar a Daniel Delas, que dice, “Au plan esthétique, cette école se singularise par un rendu figuratif stylisé, avec des traits fortement incisés, des formes déliées et des couleurs chaudes, pour évoquer des scènes de la vie africaine ou des thèmes tirés de l’histoire de l’Afrique. La peinture fixée sous verre (*souwère* en wolof) a connu une grande vogue à cette époque, ainsi que le batik, technique traditionnelle de teinture et de peinture de tissus, renouvelée par des artistes comme Amadou Dieng ou Aïssa Dione. On remarque un recours fréquent au parallélisme asymétrique, au dessin frontal et à une dominante terre ocre dans l’emploi de la couleur. La sculpture moderne sénégalaise s’est elle aussi affirmée, recourant à des matériaux divers, bois, pierre et métal. L’un des pionniers fut André Seck, ramené de Belgique au Sénégal par Senghor et qui ouvrit la section sculpture à l’École des Arts. Ousmane Sow, le « Rodin de Dakar », est réputé pour ses sculptures géantes faites en revêtant des mannequins de fer et de paille d’une matière spécifique. Elles évoquent de grands épisodes de l’histoire africaine et, désormais des autres peuples du monde qui se sont heurtés au monde des Blancs” (Delas, 2006).

En este sentido se puede decir que, como considera Elizabeth Harney, citada por l’Hereux, “l’École de Dakar est le résultat esthétique du mécénat de Senghor et les interprétations de cette école tendent à amplifier la manière dont les principes idéologiques de la Négritude ont défini les paramètres iconographiques” (L’Heureux, 2009, p. 7).

Por otro lado, en la Escuela de Dakar también se adoptan medios y técnicas occidentales que, según L’Heureux, se inscriben en la dimensión de apertura de la política cultural de Léopold Sédar Senghor (Ibid, p. 27). En este sentido, L’Heureux cree que el presidente senegalés defiende la conservación del patrimonio tradicional africano, la Negritud, la africanidad, manteniendo, asimismo, una apertura hacia las otras civilizaciones.

Marie-Hélène L’Heureux considera que, en resumen, la Escuela de Dakar es un grupo formado por jóvenes artistas que evolucionan alrededor de Pierre Lods en la sección de investigaciones

plásticas negras de la Escuela de bellas artes de Dakar (Ibid, p. 67): “Lods est décrit comme un maître, mais évidemment l'apport de Senghor se trouve derrière cette réalité. Cette École conceptuelle voit le jour et s'affirme à l'occasion de l'exposition d'art moderne Tendances et confrontations du Premier Festival Mondial des Arts Nègres. La période active de l'École s'étend de 1966 à 1975”.

Sidy Seck, en cambio, “mentionne que « L'École de Dakar est donc toute cette stratégie politico-culturelle développée dans le domaine des arts plastiques avant, pendant et après le Festival d'avril 1966 par Senghor et ses collaborateurs, en conformité avec les idéaux de la Négritude. »” (L'Heureux, 2009, p. 70). Se puede decir que, como considera Marie-Hélène L'Heureux, “L'École correspond à une dynamique, à une mouvance, à des styles et à des personnalités différentes, et à des recherches variées qui marquent le début des arts modernes sénégalais” (Ídem).

CAPÍTULO 7. IBA N'DIAYE, PINTOR UNIVERSAL ENTRE SENEGAL, FRANCIA Y EL MUNDO

7.1. Vida y obra de Iba N'Diaye

Antes de comenzar a hablar de la relación entre Iba N'Diaye y la Escuela de Dakar creemos conveniente hablar del personaje, por este motivo, en los siguientes dos apartados expondremos su biografía y su obra de forma breve.

7.1.1. Vida de Iba N'Diaye

Iba N'Diaye nace el 28 de mayo de 1928 en Saint-Louis (Senegal) (CRDS, 2014, p. 2) hijo de padre musulmán y madre católica (Kaiser, 2001). Su ciudad, es en la época un punto de encuentro de gente de diferentes orígenes y culturas (Ídem). Allí establece su primer contacto con la pintura al óleo a través de imágenes en una iglesia católica y toma clases de arte junto a su trabajo escolar (Ídem).

Con quince años empieza a pintar los carteles para el cine de su ciudad, siendo sus inicios en el arte (Vyeira, 1982). Estos carteles son de películas francesas y americanas y son pintados individualmente en lugar de imprimirlos simplemente (Kaiser, 2001). Según Franz W. Kaiser, "This activity introduced him to the modes of representation inherent in both photography and painting. The transposition of the photographic image onto a poster involved hardening the contrast and condensing into single lines the various shades of gray through which form is modeled. Moreover, this activity inspired Ndiaye to imitate the effects of exposing a strong moving light source to a film, through which successive positions of the light source are reproduced simultaneously. This effect is typical in photography but unusual in painting. It appeared to be the perfect means for suggesting movement in a static image. Ndiaye later returned to this technique by creating a representation of musical rhythms in his series, Jazz and Blues" (Ídem).

Según Elizabeth Harney el tejido de esta <<modernidad local>> le da seguramente a Iba N'Diaye la conciencia de sí mismo y la independencia necesarias para continuar su carrera creativa, intentando insertarse en los linajes de las prácticas de la pintura europea, con los que no tiene una afinidad cultural inmediata (Harney, 2010).

En 1948 viaja a Francia a estudiar arquitectura en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, en París y, en la Escuela Regional de Bellas Artes de Montpellier (CDRS, 2014, p. 2), aprovechando que existen becas de estudio disponibles (Ngom, 2009). Después, de 1954 a 1956 trabaja en los talleres de escultura de Coutin y Zadkin de la Escuela de Bellas Artes de París (CRDS, 2014, p. 2).

Será Zadkine, precisamente, quién influya a Iba N'Diaye en sus investigaciones sobre arte africano tradicional, tal y como reconoce el propio pintor: “L'influence de Zadkine – “Il connaissait la sculpture africaine qu'il admirait beaucoup et je pense que finalement il a orienté mes recherches sur l'art africain traditionnel”” (Dagbert, 1987, pp. 11-12).

Por otro lado, desde su época de estudios en Francia realiza muchos viajes que lo llevan a visitar primero Europa y más tarde América, para descubrir museos (V.V.A.A., 1994, pp. 11-12): “C'est là qu'il dialogue avec les civilisations et les peintres du passé, enregistrant sur d'innombrables carnets de véritables sténogrammes des tableaux qu'il questionne. C'est aussi dans ce contexte de cultures comparées qu'il comprend la signification plastique de la statuaire négro-africaine et la transcription graphique qu'il en effectue viendra sous-tendre les forces qui s'affrontent dans sa peinture” (Ídem). Como explica Amadou Guèye Ngom, “« Je dois me procurer toutes les acquisitions que ce monde met à jour pour me définir moi-même... » sera désormais son credo et son leitmotiv” (Ngom, 2009).

El dibujo se convierte en su herramienta principal en el análisis estructural de las grandes obras del arte europeo y de la escultura africana, permitiéndole adoptar un número de lenguajes pictóricos diferentes, aunque esa amplia adaptación a formas expresivas muy variadas no guardan relación con el cliché académico del dibujo de moldes de antigüedades, sino, más bien, es, la base de un proyecto artístico, el de construir un vocabulario visual que sea tanto personal como auténtico (Kaiser, 2001).

Después de esos años de estudios sobre Bellas Artes tanto en Montpellier como en París, N'Diaye inicia una asociación con la Academia de la Grand Chaumière en París, donde acaba siendo nombrado supervisor de su taller (Polakoff, 1977).

Posteriormente, en 1959, Iba N'Diaye vuelve a Senegal por demanda de Léopold Sédar Senghor, para enseñar en la Escuela de Artes, donde crea la sección de Artes plásticas (CRDS, 2014, p. 2), convirtiéndose en su instructor jefe (Cohen, 2018) y, en el centro artesanal de Gérémie en Dakar (Musée Ernest Rupin, 1984, p. 18), donde lleva a cabo investigaciones sobre muchas formas artesanales, como el tallado en madera, la cerámica, la cestería, la marroquinería, el tejido y la joyería (Polakoff, 1977). Asimismo, en 1964 viaja a Nigeria y, en las ciudades de Jos, Kano, Benín, Ife, Ibadan, Abeokuta y Lagos recibe su primera exposición sobre las artes tradicionales del lugar (Ídem).

En esta etapa también hace de comisario de la exposición de arte contemporáneo *Tendances et confrontations*, que se celebra en el Palacio de justicia del Cabo Manuel en Dakar, dentro del marco del primer Festival Mundial de Artes Negras (CRDS, 2014, p. 2). En realidad, se trata de arte seleccionado por un jurado de críticos designado por el propio N'Diaye (Harney, 2004, pp. 73-74). De esta manera, con todas estas labores durante su estancia en Senegal, participa en la política cultural del gobierno de Léopold Sédar Senghor. Sin embargo, en 1967 se ve obligado a regresar a París, donde ocupa, primeramente, un taller en la Ciudad Internacional de las Artes y, después, a partir de 1969, se instala en un taller en La Ruche (Ídem). A partir de entonces, durante los años sesenta se le relaciona con el grupo de los artistas de esa residencia artística, un colectivo de jóvenes pintores que están en rebelión contra las tendencias abstractas dominantes (V.V.A.A., 1994, p. 13).



Iba N'Diaye con sus alumnos en la Escuela de Artes de Dakar (1962).

Fuente: HOMMAGE A IBA NDIAYE. Abdou Sylla. ETHIOPIQUES, N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 285-298. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).

Conviene destacar que N'Diaye es un artista africano bastante peculiar. Como explica Elizabeth Harney, “in the emerging literature on African visual modernisms, N'Diaye is seen as an anomaly—an artist who did not follow the prescribed path of a nationalist aesthetic. In the standard histories of European modernism, N'Diaye’s African identity makes him ineligible as a central figure. His practice is most often understood as derivative, his talent, in the end, an aberration” (Harney, 2010). De hecho, “Even though he played a central part in the founding of a national art school in Senegal after the country’s independence, the widespread engagements of many colonial and postcolonial artists with the legacies of European primitivism—whether couched as nationalist or ethnic reclamations of heritage or as synthesizing, modernization projects—were of little concern to him” (Ídem). En este sentido, Iba N'Diaye considera que la comunidad artística debe constituirse antes sobre la base del discurso artístico que sobre la identidad y, se considera un pintor antes que un artista africano o senegalés (Ídem).

Después de su regreso a París, trabaja como jefe de la división de iconografía del Musée de l’Homme de 1967 a 1971 (Polakoff, 1977). En la capital francesa vivirá el resto de su vida con su esposa, la especialista en arte y etnógrafa del Musée de l’Homme Francine N'Diaye, cconsagrándose plenamente a su arte, consiguiendo con ello viajar por todo el mundo (CRDS, 2014, p. 2). También se dice que el pintor mantiene tres talleres en la época y trabaja de forma alternada en ellos (Polakoff, 1977). El primero está en la residencia la Ruche, en París, el segundo en el valle de la Dordoña, cerca de Sarlat, en el sudoeste de Francia y, el tercero en Dakar, en Senegal (ídem).

Iba N'Diaye se inspira y sustenta en las <<gloriosas historias de las tradiciones de la pintura europea>>, citando a menudo a Francisco Goya, Rembrandt y Diego Velázquez como clave de su trabajo (Harney, 2010): “His admiration for these artists took the form of repeated, pointed intellectual interrogation” (Ídem).

Dentro de su arte, también podemos contemplar series de pinturas dedicadas a diferentes temáticas relacionadas con su vida y con su visión sobre el arte y sobre aspectos de la vida cotidiana en África, como, por ejemplo, el sacrificio del cordero, los paisajes del Sahel, sus pinturas sobre los ancestros o la música Jazz. Aunque, “Si l’Afrique existe dans l’oeuvre de N’DIAYE, elle existe, ainsi que l’a écrit Judith MEYER-PETIT, comme <<mémoire>>... Ses souvenirs d’enfance et de jeunesse au Sénégal ont dicté bien des thèmes présents dans les compositions d’Iba N’DIAYE : les femmes au marché, les scènes de Tabaski (le sacrifice rituel de l’agneau durant le Ramadan)...” (V.V.A.A., 1994, p. 13). Conviene recordar que Iba N'Diaye

es consciente de que los elementos de su africanidad se suman a aquellos que ha aprendido de los europeos (Ídem). Y, en este sentido, en su diálogo con Occidente, Iba aporta temas personales para él como la esclavitud, la opresión, la fe islámica, el misterioso mundo de los ancestros (Ibid., p. 32).

Finalmente, Iba N'Diaye fallece en París el 4 de octubre de 2008 a la edad de 80 años, justo en el momento que concluye en Dakar una gran retrospectiva sobre su obra llamada "L'Ouvre de modernité" (Florence, 2008) dentro del marco del festival *Dak'art* de ese mismo año. Gran parte de su obra será donada por sus herederos al Estado senegalés en el año 2013 (Ambassade du Sénégal en France et à Monaco, 2013).

Las obras del pintor senegalés se desarrollan por temáticas sin seguir un orden cronológico, superponiéndose las unas a las otras, dejándose caer y reanudándose después, comenzando cada una de ellas a partir de alguna experiencia visual que, a su vez, es procesada (Kaiser, 2001). De hecho, nunca se concluyen realmente (Ídem): "They are not commentaries on any of the experiences or themes that once triggered them. Rather, the theme prompts the occasion—a catalyst around which pure painting develops" (Ídem). Estas series temáticas surgen de largas e intensas investigaciones sobre los temas y experimentos con los medios (Harney, 2010).

Para Iba N'diaye la modernidad se caracteriza mejor como un cruce de culturas y apuesta por las técnicas de pintura occidentales sin imitarlas (Kaiser, 2001). Este conocimiento de esas técnicas y su recurso a otras muchas tradiciones culturales le previenen de producir arte <<étnico>>, aunque su sentimiento cultural más profundo es el africano (Ídem). Con el tiempo, a medida que avanza su producción, va construyendo un cuerpo de trabajo auténtico y muy personal que abarca los continentes y se basa en la <<rica reserva de la cultura mundial>> (Ídem).

Se puede decir que sus obras más famosas son su serie de cuadros *Tabaski* (1963-2001), donde habla del sacrificio ritual del cordero; el retrato *Juan de Pareja agressé par les chiens* (1986), que se trata de una <<sorpresa aterradora>> según V.Y. Mudimbe (Mudimbe, 1994) y se inspira en el retrato *Juan de Pareja* pintado por Diego Velázquez; *Jazz à Manhattan* (1984), *Big Band* (1986) y *Hommage à Bessie Smith* (1987), pertenecientes a su serie de cuadros sobre música Jazz (1966-2001); su serie *Cris-Pleurs* (1981-1996) y; su serie sobre paisajes africanos *Paysages* (1981-1996).

Asimismo, podemos destacar algunas de sus exposiciones que han mostrado su obra en Europa, África, Brasil (Wilson, 1982) y Estados Unidos. Primeramente, en 1962, realiza su

primera exposición particular en la sala de exposiciones de la Escuela Nacional de Artes de Senegal (V.V.A.A., 1994, p. 69). Posteriormente, en 1963, es seleccionado y premiado en la Bienal de Arte Contemporáneo de São Paulo (Ídem). En 1966, dentro del marco del FESMAN, Iba N'Diaye es comisario de la exposición *Tendances et confrontations*, donde se desvía de la homogeneización que pretende imponerse en el arte negro (N'Diaye, 2009b). Después, en 1969, es el máximo responsable del comisariado de la exposición de Arte africano tradicional del Festival Panafricano de Argel (V.V.A.A., 1994, p. 70). También, en 1977 se realiza una exposición de su obra titulada *Rétrospective* en el Museo Dinámico de Dakar (CRDS, 2014, p. 2) y en 1980 presenta en la Maison de la Culture de Bobigny (Francia) la exposición titulada *Le Cri d'un continent* en la que denuncia la dependencia cultural y política de África (V.V.A.A., 1994, p. 58). Sus últimas exposiciones personales son en Dakar, en 2003 y 2008 (CRDS, 2014, p., 3). Además, participa en exposiciones colectivas como la de *Artistes contre l'Apartheid*, celebrada en Centro Nacional de Artes Plásticas de París; la de *Africa Explores, 20th Century African Art*, expuesta en el Centro para el Arte Africano de Nueva York o; la de *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, celebrada en diversos museos en Alemania y Estados Unidos (Ibíd, pp. 2-3). Por último, se celebra una exposición póstuma en su homenaje del 14 de mayo al 8 de junio de 2014 en el Museo del Centro de Investigaciones y de Documentación de Senegal en la ciudad natal de Iba N'Diaye, donde se expone parte de su obra.



Iba N'Diaye en Saint-Louis, su villa natal.

Fuente: Fecha y autor desconocido. Archivo personal de Anne Catherine Beye.

7.1.2. Obra de Iba N'Diaye

Como afirma Shambroom, se puede decir que el arte de Iba N'Diaye actúa como una celebración pública del espíritu senegalés, despertando la unidad nacional, a la vez que se hace inteligible para una audiencia internacional, superando la barrera del exotismo a la que se enfrentan muchos artistas africanos (Shambroom, 2011, p. 69).

Sin embargo, conviene destacar que las obras de Iba N'Diaye son sensiblemente diferentes a las de los otros artistas senegaleses (V.V.A.A., 1994, p. 26). Como explica W.C. Burnett, "...la plupart des artistes privilégient la violence dans leurs motifs et leurs couleurs. N'DIAYE, qui vit et travaille à Paris, a une approche distincte. Ses oeuvres sont plus structurées que celles de ses confrères. Par rapport à leurs travaux, sa traduction des relations spatiales entre les forms, qui est dans la tradition artistique européenne, ainsi que son organization des éléments picturaux, sont plus intellectualisées" (Ídem). Para Iba N'Diaye el carácter esencial de la modernidad proviene de una cultura mixta (Florence, 2008).

N'Diaye tiene obras relacionadas con su país y continente, como Sahel (1977), donde transmite su arraigo a su entorno natural, el elemento compositivo más <<básico>> de Senegal (Shambroom, 2011, p. 69). En ella podemos observar el paisaje saheliano característico de Senegal y un árbol que puede tratarse de un baobab, árbol que puede crecer incluso en esa tierra árida, cosa que testimonia su fuerza y resistencia, representando, de esta manera, el espíritu del pueblo senegalés, arraigado fuertemente en la tierra de su país, viviendo y creciendo en ese clima inesperado (Ídem). Para Shambroom, "Though rendered in the European medium of watercolor on canvas, the work is unmistakably African in nature. N'Diaye ignores his European fine arts training, refusing the careful, refined brushstrokes that characterize traditional academic French painting for a freer, unrestrained style closer to anti-academic Impressionism. The nuances of tone within the paint look like watermarks on the canvas, reminiscent of batik, a traditional Senegalese craft of fabric dying. The colors further this comparison, the "inky indigos and undulating kola-nut browns blend to bring a hauntingly subtle resemblance to the patterns and images one finds in the hand-dyed textiles of West Africa." The artist literally saturates his work with Senegalese heritage through his application of paint, evoking the spirit of his culture not only through theme and subject but also through the act of artistic creation" (Ibíd, p. 70).



Sahel. Tempête de Sable (2001).

Fuente: LE THEME DU SACRIFICE DU MOUTON CHEZ L'ARTISTE IBA NDIAYE (1928-2008). Babacar Mbaye Diop. ETHIOPIQUES, Nº 83 – 2ème semestre 2009, pp. 259-266. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).



Sahel (2001)

Fuente : Ídem.

En otra obra, *El grito / cabeza de una estatua Djem de Nigeria* (1976) aborda el tema de la africanidad (Ibíd, p. 74). En ella, las características físicas plasmadas por Iba N'Diaye son todas emblemáticas de la africanidad (Ídem): “A literal rendering of a primitive piece, the ink drawing recalls the artistic roots of West African culture. Not so much an interpretation as a reproduction, the work takes this old and well-known statuette and presents it in a new medium, reintroducing it as a symbol of African identity. Through this work, N'Diaye “discovers” an object from his roots – not as a source of exoticism but as a common point of

national pride. His drawing comments on the nature of “tradition” within African art, a shared heritage that incorporates motifs from a variety of countries” (Ibíd., pp. 74-75).

N’Diaye elige esta estatua para imitarla en tinta debido a que cuando regresó a su país natal después de haber asistido a la Escuela de Arte en Francia, reconoció que tenía la necesidad de educarse en la historia del arte de su propio pueblo africano, comenzando a visitar museos que exhibían objetos <<tempranos>> de todo el continente y pasando horas estudiándolos, copiando sus formas e intentando comprender sus usos y cualidades formales (Ibíd, p. 75). En este sentido, Iba explica que su interés en examinar esas piezas en su propio arte proviene de su deseo de integrar su vocabulario formal a su vocabulario de pintura y a una voluntad de enraizamiento en su continente de origen, del que se dio cuenta de lo poco que lo conocía (Ídem).



El grito / cabeza de una estatua Djem de Nigeria (1976)

Fuente: Shambroom, H. (2011). L'évolution du patrimoine: Identity Politics and Cultural Policy in Contemporary Senegalese Art, 1960-2010. University of Cape Town.

No debemos olvidar la influencia de la escultura africana en Iba N'Diaye: “Comment ne pas évoquer ici les exclamations du grand peintre sénégalais Iba Ndiaye, face à la pureté des volumes, au dépouillement des formes de la sculpture nègre. Pour avoir plusieurs fois photographié, dessiné les oeuvres d’art qu’il découvrait, Iba reconnaît s’être nourri de cette sève, et considère comme tout naturel en lui, les influences de sculptures nègres” (N’Diaye, 1998). Debemos recordar que en su época de estudios en Francia, Iba N’Diaye, “avoue avoir « conservé l’exigence d’un dessin rigoureux ». Il cédera néanmoins à la sensualité de pétrir, modeler, tailler auprès de Zadkine. Le choix de ce sculpteur résultait d’un faisceau d’affinités instinctives et électives. Toute l’œuvre de Zadkine semble être, en effet, d’inspiration dogon et baoulé. A l’ombre du maître sculpteur, Ndiaye apprendra surtout l’art de sculpter ses dessins tout en leur restituant, à son insu, la spiritualité de la statuaire négro-africaine comme en atteste ses croquis et “études d’après masques” exécutées à l’encre de chine pour la plupart” (Ngom, 2009).

Asimismo, esta obra posee cierta similitud con *el Grito* de Edvard Munch (1893), obra que también refleja a una persona gritando. Se dice que el individuo de dicha pintura quizá no esté gritando sino tapándose los oídos ante el grito de la naturaleza (BBC, 2019), pero eso es algo que se teorizó hace poco, así que es algo que Iba N’Diaye no podía saber. En este sentido, “En una entrada en su diario, Munch reproduce una vivencia que los especialistas relacionan con su obra. En ella, fechada el 22 de enero de 1892, describía cómo en un paseo con amigos “de repente el cielo se volvió rojo como la sangre”. “Me detuve y sintiéndome exhausto, me apoyé en la valla. Había sangre y lenguas de fuego sobre el fiordo negro y azulado y la ciudad. Mis amigos siguieron caminando y yo me quedé allí, temblando de miedo, y sentí un grito infinito en toda la naturaleza”” (Ídem). Quizá el pintor de Saint-Louis también quiso reflejar en esta obra la ansiedad, la de África, en su caso, un continente que se siente ahogado y oprimido.

Además, esta mezcla de influencias distintas, la del arte nigeriano y la del arte de Edvard Munch, absorbidas por Iba N’Diaye, nos da muestra de la universalidad y libertad que posee el artista de Saint-Louis en su obra.

Iba N’Diaye también pinta sobre el apartheid sudafricano en su obra *Soweto* (1979). En ella, Iba plasma dos figuras distorsionadas que parecen ser masculinas y parecen tener las cabezas calvas y los hombros anchos (Petersen, 2018, p. 44). En este sentido, el artista se involucra en la lucha y denuncia contra el apartheid. Como explica Charlise Petersen, “the title of the painting clarifies the artist’s choice to use the symbol of blood, and the symbol of imprisonment. The title, ‘Soweto’, seems to allude to the Soweto Uprising which had occurred

in 1976 – three years prior to the creation of this work. The news surrounding the Soweto Uprising was highly publicized and was a globalised event and therefore attracted international attention to the injustices of apartheid. More specifically, this event saw the detainment of students involved in the protest. The symbol of a prison cell window and blood within the painting therefore seems to allude not only to the detainment of students but also to the deaths of students that were gunned down during the Soweto Uprising” (Ibíd, pp. 45-46).



Soweto (1979)

Fuente: Sin autor (Sin fecha). Art against Apartheid Collection. Ciudad del Cabo: Centre for Humanities Research. Disponible en: <http://www.chrflagship.uwc.ac.za/media/galleries/art-against-apartheid-collection/>

Otras obras que destacan de Iba, son las de la serie de *Tabaski*, realizadas entre los años setenta y dos mil, donde se pinta la tragedia (N'Diaye, 2009a). Por ejemplo, en su cuadro *La Ronde à qui le tour?* (1970), muestra imágenes sangrientas que inspiran lástima (Ídem). El mensaje de Iba N'Diaye es: “ne soyez pas des hommes aussi dociles que ces moutons, égorgés pour les rituels du sacrifice!” (Ídem). Asimismo, estas obras de *Tabaski*, son la metáfora del <<ghetto>> en la que África se ve inmersa desde hace siglos (V.V.A.A., 1994, p. 57): Como explica el propio Iba N'Diaye, “<<Les éléments plastiques que sont la couleur du sang, le sol craquelé des latérites africaines, la ronde sacrificielle me sont apparus comme des traductions possibles de l’oppression d’un peuple sur un autre ou d’un individu sur un autre” (Ídem).

Una obra en que también aparece la tragedia es *Juan de Pareja agressé par les chiens* (1986), donde aparece el asistente mestizo del pintor Diego Velázquez, Juan de Pareja, amenazado por los perros, a quién el pintor español le hizo un retrato magistral, a pesar de sus orígenes, en un momento en que Europa está envuelta por el feudalismo monárquico (Ídem). Estos perros con colmillos brillantes que le rodean ladrando, quizá simbolicen los cazadores de esclavos de la época, el siglo XVII (Florence, 2008).

En esta obra, según Anne Dagbert, Iba N'Diaye conserva el cromatismo y la luminosidad de los colores, aunque toma prestada la ciencia del claroscuro de Rembrandt (Dagbert, 1987). En este sentido, Dagbert considera que “Dans nombre de ses peintures, les emprunts stylistiques aux peintres européens abondent mais ils sont toujours transposés par un traitement du sujet qui lui est tout à fait personnel, car la signifiante du sujet - ce que N'Diaye appelle le réalisme - rejette toute gratuité et transcende les problèmes techniques”.

También refleja a la mujer africana en algunos de sus cuadros: “<<La Femme qui pleure (1981-86) le visage dans ses mains crispées, La Femme qui crie (1982-86) appelée encore L'Agression, Le Vautour (1985-86) où une femme, un enfant désarticulé dans les bras et se tenant dans un espace rose tout à fait incongru, fuit l'immense envergure noire de l'oiseau de malheur, de l'esclavage...” (Ibíd., p. 15). Dichas pinturas evocan a las víctimas tanto del pasado como del presente del aislamiento y el racismo (Ídem).

Además, otro elemento importante en la obra de Iba N'Diaye, es el Jazz, que Alboury Fall considera que es el que más aparece en su obra (Fall, 2018). El Jazz, aparte de ser algo que ama el pintor de Saint-Louis, es un elemento de lucha contra el racismo y la opresión: “Le jazz n’a pas seulement pour moi une valeur musicale: il a toujours été un aspect de la lutte que les Noirs menaient aux U.S.A. contre le racisme. Je suis sensibilisé à tous les problèmes

d'oppression et plus particulièrement à ceux d'Afrique... J'estime même que c'est un devoir” (Joliot, 1970).



Jazz à Manhattan (1984).

Fuente: IBA NDIAYE (1928-2008): COMMENT INTERPRETER LA MODERNITE AVEC UN PINCEAU?. El Hadj Malick NDiaye. ETHIOPIQUES, Nº 83 – 2ème semestre 2009, pp. 227-246. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).

Conviene recordar que el pintor de Saint-Louis toca la batería, frecuente de forma asidua en los años sesenta los locales de jazz y escucha a gente como Duke Ellington, Sonny Rollins, Thelonius Monk o John Coltrane (Dagbert, 1987, p. 18). En este sentido, Anne Dagbert afirma que “Lowery S. Sims s'est attaché à commenter les affinités d'Iba avec le monde du jazz, comment il les a transcrites avec tant de bonheur dans ses peintures : lumière jaune artificielle et tamisée des boîtes de nuit, silhouettes des joueurs entrevues à travers un rideau de fumée de cigarettes; sa technique, dit-il, est comparable à celle d'une composition musicale; elle suggère l'union de la matière physique et du son” (Ídem).

Iba N'Diaye posee una profunda afinidad con los músicos y habla durante horas de los eventos musicales a los que asistió, recordando con emoción a esos artistas que conoce íntimamente (V.V.A.A., 1994, p. 29). Esta analogía con el Jazz, para Lowery Sims, comisario del 20th Century

Department del The Metropolitan Museum of Art, puede ser de todos los comentarios sobre la obra de Iba N'Diaye el más revelador (Ídem). El pintor de Saint-Louis insiste en su búsqueda de una técnica similar a la de la composición musical (Ídem).

Por último, debemos destacar que Iba N'Diaye se dirige a todo el mundo con su arte y tiene influencias de muchos movimientos artísticos de diferentes orígenes y diferentes épocas: “grâce à la maîtrise technique, son langage plastique lui permet de s’adresser à tous les peuples du monde. « Je m’exprime, dit-il, avec un langage universel et je voudrais que ce langage soit compris par tout le monde ». C’est pourquoi, crayons et carnets en mains, il interroge tous les musées du monde, analysant graphiquement Rembrandt et Goya, Vélasquez et Rubens, les masques de l’art africain traditionnel (Ibo, Dan, Wé etc.) et les eskimo, l’art égyptien et le baroque, etc.

Le thème du jazz est également présent dans son art et traverse toute son œuvre depuis le début, jusqu’à la fin” (Sylla, 2009).

En resumen, en Iba N'Diaye podemos ver el mestizaje entre dos culturas (V.V.A.A., 1994, p. 30): “A l’Afrique, le répertoire des formes. A l’Occident, la technique de l’huile. A l’Afrique, la thématique...” (Ídem).

Se puede decir que la obra de Iba N'Diaye ha ejercido una gran influencia en el arte africano contemporáneo: “Dans son va-et-vient entre l’Afrique et l’Europe, ajoute S. Hassan : « Iba Ndiaye incarne aujourd’hui l’une des plus imposantes figures du champ de l’art contemporain africain et ses travaux ont implicitement exercé une influence puissante » sur les étoiles montantes de la scène artistique actuelle : El Anatsui, Soly Cissé, Barthélémy Toguo ou Yinka Shonibare... Tous sont dotés d’une matière première artistique sophistiquée et détenteurs de solutions plastiques qui ont bouleversé les canons de l’art européen au début du 20ème siècle, ils ne sortent pas du néant par une vague pulsion viscérale. Regarder l’œuvre d’Iba Ndiaye, c’est remédier au syndrome de la « génération spontanée », où la création procéderait d’un surgissement insolite, sans Histoire ; c’est élucider en même temps les pratiques, les propositions et la démarche de ceux qui viennent après lui”. (Florence, 2008).

7.2. Iba N'Diaye y su relación con la École de Dakar

El gobierno senegalés cuenta desde un buen comienzo en su política cultural y artística con Iba N'Diaye, la prueba de ello es que, justo antes de independizarse Senegal, en 1959, el artista, que se había ido a París diez años antes a estudiar arquitectura, es invitado a organizar la sección pictórica de la *Maison des Arts du Senegal*, que posteriormente se pasaría a llamar *Institute National des Arts du Senegal* (Okeke, 2001), de la que pasará a ser el responsable (Musée Dynamique, 1977, p. 29). Esta sección, Iba N'Diaye la construirá siguiendo el modelo de la escuela de Bellas Artes de París, donde los alumnos deben seguir tres años de estudio (N'Diaye, 1962).

Por otro lado, también impartirá clases en el taller de cerámica del Centro artesanal de Géremie y de Historia del Arte en la Escuela de Bibliotecarios (V.V.A.A, 1994, p. 69), además de hacer investigaciones sobre las formas artesanales (madera, cerámica, cuero, tejido, joyería...) (Musée Dynamique, 1977, p. 29) y, como miembro de la Escuela de Dakar, participa en el 1^{er} Festival mondial des Arts Nègres en el salón de Arte contemporáneo (Ibid., p. 1) como responsable de la exposición *Tendances et confrontations, les arts contemporains*, celebrada en el Palacio de Justicia en abril de 1966 y, como presidente del jurado del concurso de carteles del Festival (Ibid., p. 29). Además, realiza una estancia en Nigeria en 1964, en las ciudades de Jos, Kanon y Benin, donde realiza sus primeros estudios sobre el arte tradicional nigeriano (Ídem). Y, por otro lado, es miembro del jurado de exposiciones anuales del Centro Cultural Francés de Dakar entre 1960 y 1964 (Ídem).

Como afirma Raoul-Jean Moulin, Secretario General de la *Association Internationale des Critiques d'art*, Iba N'Diaye, "Peu après son retour a Dakar, en 1959, il participe à la fondation des institutions que le Sénégal indépendant va promouvoir pour l'enseignement et la recherche artistique"(V.V.A.A., 1994, p. 12). Además, según Jeanne Leroy, cuñada de Iba N'Diaye y hermana de su esposa Francine, el artista está como pintor oficial de Senegal por todo el mundo (Leroy, 2017).

N'Diaye se muestra en un primer momento motivado y entusiasmado con su trabajo para el gobierno senegalés. Considera que su experiencia puede tener un impacto positivo en la creación de la Escuela de Artes (V.V.A.A., 1994, p. 53). En este sentido, afirma, "Je savais que le métier était la première chose a apprendre, que c'était une obligation dont on ne pouvait pas faire l'economie" (Ídem). Además, debemos recordar que, como afirma Silmon Faye, profesor en la *École National des Arts*, Iba N'Diaye es el primero en interesarse en la formación de sus

compatriotas y en impartir clases (Galerie Nationale d'Art, 2002, p. 6): "Iba fut le premier à s'intéresser à la formation de ses jeunes compatriotes avant les independances. C'est en 1958-59 en cours du soir (18h-20h) que les premiers cours ont eu lieu au théâtre du palais dans le café du théâtre.

L'effectif était de quatre élèves et plus tard, le nombre s'agrandit mais cette fois-ci dans les locaux de l'école de Dakar sur la rue Carnot en face du crédit sénégalais à la place Protet, l'actuel Place de l'Indépendance".

Al mismo tiempo, Senghor valora positivamente el trabajo artístico del pintor al afirmar que es uno de los mejores artistas senegaleses y que con su obra se trasciende la tradición para atender un lenguaje universal en el que la técnica pictórica asimilada en París aporta su confirmación (N'Diaye, 2000). En este sentido, Iba N'Diaye Diadji afirma que, "Pour qui connaît la rigueur de Senghor dans l'appréciation esthétique, on peut mesurer la valeur du témoignage qu'il fait ainsi sur la marque universaliste de l'oeuvre d'Iba Ndiaye" (Ídem).

El propio Iba N'Diaye no deja de insistir sobre esa marca universalista que considera como la característica principal de su obra (Ídem): "Je m'exprime avec un langage universel et je voudrais que ce langage soit compris par tout le monde". Esta coincidencia entre Iba N'Diaye y Senghor hace pensar que en un primer momento es probable que el artista se sintiera en parte identificado con el proyecto artístico y cultural del presidente senegalés en torno a la construcción nacional y estatal de Senegal.

Durante esta época Iba N'Diaye realiza compras de arte africano (N'Diaye, 2010): "il fait ses premiers achats de pouliés de métier à tisser provenant essentiellement de la Côte d'Ivoire. Il se constitue peu à peu une collection modeste sur la sculpture africaine, compte tenu de son authenticité et de ses qualités formelles" (Ídem). Conviene destacar que Iba N'Diaye, "De retour du Sénégal, où il s'est rendu (1959-1967) à la demande du président Léopold Sédar Senghor pour contribuer au développement culturel de son jeune pays, le peintre entre dans sa seconde phase de recherches. Cette fois, le dialogue ne se fait plus entre Iba Ndiaye et la peinture européenne, mais une « confrontation » s'établit dans ses esquisses entre les lignes de ce classicisme et le vocabulaire formel de la statuaire africaine qu'il questionne" (Ídem).

Es entonces, cumplidos dos años del regreso del pintor a Dakar, en 1962, que se inician realmente las investigaciones latentes sobre escultura africana y cuando Iba N'Diaye decide crear una modesta colección de objetos de arte tradicional africano, objetos que provienen esencialmente de Mali y de Costa de Marfil (N'Diaye, 2009b). Este deseo de coleccionar arte

africano se debe a una voluntad de enraizamiento hacia su continente y a un deseo de adherirse a los valores culturales promovidos por los congresos de Escritores y Artistas Africanos celebrados en París-Sorbonne en 1956 y en Roma en 1959 (Ídem). Ese análisis estructural de los objetos, según El Hadj Malick N'Diaye, se enriquece a lo largo de su estancia en Nigeria en 1964, donde realiza sus primeros diseños siguiendo la escultura tradicional en los museos de Jos y de Lagos (Ídem). Asimismo, ese diálogo de Iba con el arte africano se ve acompañado de una serie de visitas del pintor a los museos de Europa y América del Norte (Ídem).

Con todo lo citado anteriormente intuimos por primera vez que el arte de Iba N'Diaye no es solo arte tradicional africano ni Negritud como pretende Senghor que sea, ni es, tampoco, arte exclusivamente copia del arte contemporáneo europeo. Creemos que es mezcla de ambos. En pocas palabras, es lo que él considera <<universal>>.

CAPÍTULO 8: IBA N'DIAYE Y EL REFLEJO DE LA POLÍTICA CULTURAL Y DE LA NEGRITUD DE SENGHOR EN SU OBRA

8.1. Iba N'Diaye y la política cultural senegalesa

Una vez tratadas las cuestiones de la Negritud y la política cultural de Léopold Sedar Senghor y una vez conocida de forma sucinta la vida y obra de Iba Ndiaye y su relación con la llamada Escuela de Dakar, resulta conveniente estudiar la relación del pintor con la política cultural del primer gobierno del Senegal independiente para poder dar respuestas a todo lo que nos planteamos al iniciar nuestra investigación.

Así, queremos ver si Iba N'Diaye, como miembro de la Escuela de Dakar y partícipe de la política cultural del gobierno senegalés plasma la <<emoción negra>> planteada por Léopold Sédar Senghor en sus obras y, al mismo tiempo, comprobar si el pintor es partidario o crítico frente a la Negritud. Asimismo, queremos saber los motivos que llevan a Iba N'Diaye a participar en la política cultural de Senghor y qué relación tiene con sus compañeros y con el presidente senegalés. Además, queremos comprobar cuál es su manera de enseñar dentro de la Escuela de Bellas Artes de Dakar y, si ese tipo de enseñanza, es compartido con otros profesores como Pierre Lods y Papa Ibra Tall.

8.1.1. Iba N'Diaye y su visión sobre la enseñanza, el <<primitivismo>> y la <<africanidad>> en relación con el arte

Al abordar la cuestión de la relación entre Iba N'Diaye y la política cultural senegalesa vemos que, aunque forme parte de ella, no comparte totalmente el ideario de Senghor ni puede ser considerado un pintor de la Negritud. El artista de Saint-Louis trabaja para el gobierno senegalés como profesor “until a dominating Negritude inspired primitivism, which he opposed, drove him back to Paris, where he had made his original artistic career” (Nicodemus, 2012, p. 57). No hay que olvidar que el pintor considera cualquier <<africanización>> deliberada como un cumplimiento humillante de las expectativas occidentales (Ibíd., p. 59) y ve ofensivo ser juzgado según algunas presunciones de la <<africanidad>> (Ibid., p. 69).

Además, desea conseguir algo extraordinario en su obra dentro del mundo del arte (Fall, 2018).

Conviene destacar que en 1970 Iba N'Diaye declaró que, algunos europeos que buscan sensaciones exóticas esperan que él les sirva folklore, cosa que se niega a hacer, ya que cree que si lo hiciera solo existiría en función de sus ideas segregacionistas sobre el arte africano, aludiendo, según Lourdes Méndez, a la vigencia de la ideología primitivista en el arte (Méndez, 2005). Como afirma su discípulo Papa Mballo Kébé, "Quand je suis allé à Paris pour suivre une formation au Musée du Louvre, c'est un autre Iba Ndiaye qui était devant moi. On sentait beaucoup cette africanité qui bouillonnait en lui. Iba Ndiaye a découvert l'Afrique à partir de l'Europe, parce qu'il n'arrivait pas à accepter une certaine domination résultant d'une déformation de nos réalités" (CRDS, 2014, p. 8). Conviene recordar que el propio Iba N'Diaye afirma en 1984 que, la época de la Escuela de Dakar "C'est le temps des illusions et de l'espoir de voir le continent africain, avec l'indépendance politique, renouer avec ses propres valeurs culturelles. Mais c'est mon éducation visuelle, ma familiarité avec la sculpture, la peinture, l'architecture européennes qui m'ont permis de voir les objets africains et de distinguer les œuvres authentiques des mauvaises copies" (Musée Ernest Rupin, 1984, p. 15).

Con esa actitud reacia hacia la imposición de cualquier <<africanización>> deliberada y hacia el folklore que esperan de los artistas africanos algunos europeos, Iba N'Diaye se resiste "aux demandes d'un art occidental malade qui a besoin d'une transfusion revitalizante et voit dans l'émergence des artistes africains l'occasion de piocher sans scrupule dans un réservoir de formes, de couleurs et de thèmes qui lui apportera un << goutte-à-goutte >> salvateur; pillage du marché de l'art..." (Burnet, 2009). Además, reclama el derecho a la subjetividad personal y a la práctica individual (Mudimbe, 1994, pp. 163-164).

Por otro lado, si nos referimos a esa cultura de la oralidad que poseen algunos de sus compatriotas y, que Iba N'Diaye Diadji considera falsa, se puede ver al pintor de Saint-Louis como a un <<incomprendido>> y <<asimilado>> por los valores occidentales y, que, su obra no deja de ser una continuación de las grandes influencias de las reglas de la estética occidental en lugar de un diálogo (N'Diaye, 2000). Es decir, para Iba N'Diaye Diadji, el pintor senegalés se opone a los elementos pictóricos usados por gran parte de artistas senegaleses y, en lugar de eso, se deja llevar por movimientos artísticos europeos del siglo XX como el expresionismo o el surrealismo y, por ese motivo, se le puede ver como a alguien incomprendido por sus compatriotas, alguien que más bien ha asimilado los valores occidentales de esas corrientes artísticas europeas en su obra.

Iba N'Diaye da una gran importancia a la responsabilidad individual de cada artista (Ídem). En este sentido, cree que la renovación de la creatividad no va ligada a la fidelidad a ningún gran maestro, ni a la adhesión a la moda del momento que permite <<vender bien>> y ser <<bien conocido>>, aunque, piensa que del esfuerzo de superación de lo insuperable en la persona si da motivos para seguir adelante (Ídem).

El pintor de Saint-Louis se opone a la recuperación por parte de algunos grupos, de las tendencias o movimientos artísticos obsesionados con la uniformización y con la <<etiqueta comunitaria>>, rebelándose contra las consignas de algunos africanos que deciden que los artistas africanos no se deben alejar demasiado de su africanidad y en su búsqueda de originalidad (Burnet, 2009).

Iba N'Diaye no quiere ceder ante la facilidad de responder a la demanda estereotipada del exotismo existente en el mercado internacional y parte en busca de su identidad dentro de un doble movimiento de emancipación, por un lado en relación a las múltiples restricciones impuestas por occidente y, por el otro, hacia las consignas de los propios africanos (Ídem). Como afirma Eliane Burnet, "Très vite Iba Ndiaye a perçu l'exigence de se << rendre maîtres des techniques >> pour se trouver soi-même. Lors de son premier séjour en France en 1948, à l'occasion de manifestations anticolonialistes, Iba Ndiaye prendre conscience que jusqu'alors il était dans un carcan : peu à peu, dit-il, << j'ai vraiment réalisé que j'avais une identité propre. Il me fallait acquérir les moyens d'exprimer cette identité par le langage artistique>>" (Ídem). En este sentido, Iba N'Diaye, como explicamos en el primer capítulo, se opone totalmente a la visión colonial del arte africano, esa visión de tipo primitivista que considera toda obra de arte africana como algo primitivo y salvaje y, al mismo tiempo, a esa homogeneización del pensamiento cultural y artístico senegalés que es la Negritud de Senghor, defendiendo, a su vez, la pluralidad étnica y cultural en su obra a través de su visión universal del arte y de la absorción de elementos artísticos de otras culturas como la <<afroamericana>> o la europea.

Como explica Eliane Burnet al hablar de Iba N'Diaye y su visión sobre la <<africanidad>>, "C'est cette revendication d'une identité en construction que l'on voit à l'oeuvre chez Iba Ndiaye : comme tout artiste quelle que soit son appartenance géographique, il joue avec ses invariants personnels – caractère, aire de naissance, éducation, histoire personnelle – tout en assimilant l'altérité dans une fidélité profonde à ce qu'il est. L'injonction à suivre – non reçue de l'extérieur mais choisie par lui-même – n'est plus alors << reste l'africain que tu es >> mais << deviens l'humain que tu peux être >>. Finalement Iba Ndiaye aurait pu dire, à la manière de Paul Ricoeur qui proclamait, refusant une étiquette réductrice, << je ne suis pas un philosophe

chrétien, je suis un philosophe avec une sensibilité chrétienne >>, << je ne suis pas un peintre africain, je suis un peintre avec une sensibilité africaine >>. Son africanité n'est pas un poids ou des oeillères, c'est une composante de sa personnalité, seulement une sensibilité qui lui est propre" (Ídem).

Es seguramente debido a todos estos motivos que, a la hora de crear la sección pictórica del Instituto Nacional de Artes de Senegal, aunque lo haga siguiendo el modelo de la Escuela de Bellas Artes de París (N'Diaye, 1962, pp. 36-37), como se mencionó en el anterior capítulo, relativiza la formación académica que recibió allí, una formación que considera como un <<accidente>>del que se ha recuperado bien (N'Diaye, 2009b). Esta formación, según El Hadj Malick N'Diaye, "adopté comme telle par les écoles d'art en Afrique conduit au drame, à moins de n'y retenir que l'aspect technique de base qui fournit aux artistes africains les moyens d'expression leur permettant, dit-il, de dépasser le stade de l'imagerie enfantine et décorative" (Ídem). Frente a esto, "Iba Ndiaye propose une expérience technique et une culture esthétique, au service d'un langage pictural qui s'adapte à la personnalité de l'artiste. La connaissance de l'art africain, dominé essentiellement par la sculpture traditionnelle, est certes un atout pour l'artiste ; mais il doit cependant la dépasser, puisque cet effort est le seul moyen pour lui de sortir du ghetto artistique. Iba Ndiaye reste donc fidèle a la géopolitique culturelle de son époque tout en s'en écartant pour des questions de méthodes. Cette conviction intellectuelle qui prime la rupture et un rapporte ambiguë avec le passé sé décolle de la théorie senghorienne dont le << darwinisme artistique >> semble plus étouffer la création par son essentialisme qu'il ne pretende lui donner un soufflé" (Ídem).

Esa toma de conciencia por parte del pintor senegalés no es aislada sino que "se localisait dans un débat plus général qui, selon Okwui Enwezor, agite le milieu des historiens de l'art depuis le debut des années soixante. C'est l'idée << à savoir que le lien entre l'art moderne africain et les objets et sculptures traditionnels, dit primitifs, n'est pas linéaire, mais constitue plutôt une zone de questionnement qui se heurte au terrain chaotique de la modernité elle-même >>" (Ídem).

8.1.2. Iba N'Diaye y su regreso a París

En cuanto a la <huída>> de Iba N'Diaye a París, Massamba Mbaye cree que es la libertad dictada por la necesidad interior lo que hace que se exilie pocos años después de su regreso a

Senegal (Mbaye, 2009b). El propio Iba lo explica así: “Je pensais que mon expérience pouvait avoir un impact positif sur la création de cette école. Je savais que le métier était la première chose à apprendre, que c’était une obligation dont on ne pouvait pas se faire l’économie. Mais j’ai rencontré un courant opposé. On parlait de spontanéité, de la négritude. On pensait qu’on risquait de faire perdre à l’Africain son originalité si on insistait trop sur l’enseignement, qu’au fond l’artiste africain n’en avait pas besoin. En 1967, j’en ai tiré la conclusion qu’il était préférable que je reparte en France [...]” (Ídem). De esto habla también Amadou N’Diaye, nieto de Iba N’Diaye, que considera que Iba, como artista que es, regresa a Francia porque busca esa libertad que poseen los artistas frente a los políticos dentro de su mentalidad más abierta y, al mismo tiempo, no soporta que le digan que es lo que tiene que hacer ni tampoco responder a ciertas peticiones a la hora de crear (N’Diaye, 2018a).

A pesar de todo, el pintor no se olvida de África. Como explica Babacar Mbaye Diop refiriéndose a las 10 obras del pintor sobre el tema del sacrificio del cordero, “L’oppression dont il parle, c’est d’abord l’esclavage, ensuite la colonisation mais aussi la triste situation dans laquelle l’Afrique est plongée avec ses guerres civiles et ethniques. Ses toiles sur le sacrifice du mouton portent le sang de son univers. Tous ceux qui se conduisent comme des moutons finiront par être « égorgés » comme des moutons. Iba Ndiaye refuse ainsi la paresse, la médiocrité et l’assistance. Pour lui, tout peuple doit avoir « une conscience de révolte » car « la carence d’une conscience de révolte amène toujours à être le mouton de quelqu’un d’autre ».

C’est aux Africains « de prendre en charge leur culture, de reconstruire leur art sans succomber à la facilité du folklore apprécié par l’Occident »” (Mbaye, 2009).

Aquí es donde observamos que Iba N’Diaye es contrario a Pierre Lods (Ídem): “Voilà d’ailleurs pourquoi, selon lui, le terme « enseignement » n’était pas heureux à la formation que Pierre Lods donnait à ses élèves de l’École de Dakar. Ce dernier n’appréciait pas, en effet, l’académisme et prônait la libre création. La méthode de Lods était simple : pas de cours, pas d’instruction ; en un mot, pas de méthode. Il voulait trouver des peintres qui n’auraient jamais été au contact de l’art pictural européen, et qui auraient la faculté d’exprimer sur leurs toiles l’essence profonde de l’âme africaine. Les artistes devaient faire confiance « à leur sens inné du rythme et de la couleur » . C’est cette méthode « non directive » que critique Iba Ndiaye. Selon lui, Puisque les artistes contemporains d’Afrique ont choisi de s’exprimer dans une technique non traditionnelle - celle de la peinture de chevet, qu’ils ont emprunté à l’Occident - ils se doivent d’en passer par son apprentissage” (Ídem).

Massamba Mbaye considera que el pintor senegalés es un exiliado que lleva a África en él pero no se sitúa en el <<exotismo beato>>, sino, que, se encuentra en la <<reminiscencia>>, una de las <<vías esenciales>> de la pintura (Mbaye, 2009b). Es así como cree Massamba Mbaye que Iba encuentra los temas que le permiten precisar sus <<posiciones>>: “La fête du mouton est, avec celle de la fête de la fin du Ramadan, l’un des repères marquants de l’année musulmane. Cette fête sera pour lui, en 1970, une opportunité pour camper des scènes fortes et de faire une allusion métaphorique au ghetto dans lequel se trouve l’Afrique depuis plusieurs siècles”. Y, en este sentido, Massamba Mbaye opina que “A une échelle personnelle, Iba Ndiaye incompris a choisi l’exil. Il a continué de se battre contre les préjugés forts sur l’expression artistique africaine. Il savait qu’il était difficile d’être banalement humain pour un Africain. Mais il a choisi de ne pas accepter le tragique destin des moutons”.

No hay que olvidar que ya desde bien temprano, en la Escuela de Artes, Iba N’Diaye había adquirido una reputación de profesional laborioso y riguroso que rehuía de cualquier concesión a la facilidad y rechazaba todo folclorismo (Sylla, 2009). Esta reputación la corrobora Abdou Sylla, crítico de arte y ex director del IFAN (Institut Fondamental d’Afrique Noire – Instituto Fundamental del África Negra) ya jubilado, quién considera que Iba N’Diaye es un artista riguroso y gran maestro de la técnica (Sylla, 2018). En este sentido, N’Diaye desarrolla lecciones donde el principal objetivo es la maestría de las técnicas de pintura, aunque, sin descuidar los otros aspectos de la formación, en particular los aspectos teóricos, incluyendo la historia del arte, con el fin de formar y forjar a profesionales conocedores (Ídem).

Esta predilección de Iba N’Diaye por la maestría de la técnica pictórica y su rechazo hacia el primitivismo y la exotización del arte africano le distanciarían de Léopold Sédar Senghor y otros miembros de la Escuela de Dakar más partidarios de la visión sobre la Negritud y sobre la formación artística de Léopold Sédar Senghor: “Cette intransigeance du maître dans ses options et dans ses exigences sans équivoque en matière de formation artistique était aux antipodes des options et exigences qui présidaient dans l’autre section de recherches plastiques nègres qui, elle, paraissait bénéficier des faveurs et attentions de Senghor, sans doute parce qu’y étaient privilégiés le spontanéisme et la liberté d’initiative.

En effet, la section recherches plastiques nègres était réputée avoir instauré très tôt une pédagogie de la liberté et de la non-directivité ; les élèves et étudiants y effectuaient librement des recherches plastiques, en innovant, en improvisant et en créant librement, selon leurs inspirations et aspirations, conformément à leurs inclinations ; le maître n’enseigne pas en vérité et n’impose rien ; tout ce qu’il exige, c’est de ne pas copier et de ne pas faire de la figuration ; la composition libre était privilégiée .

Cette conception de l'initiation artistique et cette pédagogie coïncidaient bien évidemment avec les vues et théories de Senghor, qui soutenait, avec forte conviction, que l'art nègre traditionnel, c'est-à-dire l'art authentique de l'Afrique noire, n'était pas imitatif et ne recopiait pas le réel ; tandis que Pierre Lods, lui, affirmait que dans une population noire où tout le monde est artiste, il n'y avait nul besoin d'encadrement et encore moins d'encadreur" (Sylla, 2009). Frente a esto, los impulsos modernistas y el arte inspirado en la tradición se funden en la obra de Iba N'Diaye (Mudimbe, 1994, p. 174).

Es así como Iba N'Diaye, según Abdou Sylla, al no compartir los puntos de vista y teorías del presidente senegalés sobre la creatividad del <<negro>>⁹, sobre el espontaneismo en la creación artística y sobre el proyecto de Senghor de crear una Escuela de Dakar que sirva de ilustración de la Negritud, tiene una sensación de aislamiento, sobre todo porque, durante esos años de su presencia en la escuela, su lucha no es reconocida, ni tampoco sus ideas en materia de formación compartida (Sylla, 2009). Todo esto, considera Sylla, es lo que habrá obligado a Iba N'Diaye a exiliarse.

Papa Mballo Kébé, discípulo de Iba N'Diaye, coincide en cierto modo con Abdou Sylla: "Ainsi, aussi bien par la technicité et la pédagogie que par les principes, l'esprit et le caractère, Iba a imprimé à la section arts plastiques une orientation et une réputation, différentes de celles qui prévalaient dans la section recherches plastiques nègres de Papa Ibra Tall et de Pierre Lods, auxquels Senghor était pourtant le plus proche, en raison du spontanéisme et du naturalisme qu'ils privilégiaient. C'est ce qui, sans doute, aurait conduit Iba à boudier et à quitter le Sénégal pour s'exiler en Europe" (Ídem). No hay que olvidar, además, que, como afirma Mballo Kébé, "Lods c'était la liberté et le laisser-aller ; tandis que Iba c'était la rigueur et le travail sérieux" (Ídem). Esta exigencia a la hora de trabajar, Iba N'Diaye la adquirió mientras estudió en París, de su maestro Ossip Zadkine, quien era muy exigente y pedía lo mismo a sus alumnos (Vieyra, 1982).

⁹ El término es usado por Abdou Sylla en su artículo académico, no es terminología del autor de esta tesis.

8.2. Iba N'Diaye y la Negritud

Es posible que Iba N'Diaye valore en parte la Negritud y reciba influencia de ella ya que incluye elementos en su obra que también pueden ser considerados elementos de esta. Por ejemplo, la temática de la mujer en su pintura, según El Hadj Malick Sy, es muy popular dentro de ese contexto de creación dominado por la Negritud y recorre la mitad de los tapices reproducidos por la Manufactura Senegalesa de Artes Decorativas (N'Diaye, 2009b). Asimismo, para Malick N'Diaye: “Allusion métaphorique, mère nourricière, la femme peut aussi bien représenter un terroir, l’Afrique” (Ídem).

A pesar de todo , Iba N'Diaye rechaza ser considerado como pintor de la Negritud ya que se ve como un pintor simplemente (CRDS, 2014, p. 11). Al mismo tiempo, “Loin d’une plate soumission à l’art nègre consacré ou à l’art occidental primé, Iba Ndiaye ne se veut ni fondamentalement “nègre”, ni brillamment “hellène”” (N'Diaye, 2000). Como afirman Jeanne Leroy (Leroy, 2017) y Alboury Fall, sobrino de Iba N'Diaye (Fall, 2018), el pintor de Saint-Louis desea ser un artista universal y no africano.

8.2.1. Iba N'Diaye y sus raíces africanas en relación con la Negritud

Ya en Europa Iba N'Diaye continuará <<sacando>> su <<sustancia>> de África (Sylla, 2009), “Mais son art et son œuvre ne sont pas exclusivement passéistes et nostalgiques ; car il s’agit de réinventer l’Afrique. Sa peinture n’est pas technique, puisque qu’il rejette toute idée d’art de terroir, de même qu’il rejette le folklore et l’exotique, les sous produits artistiques pour touristes et le « primitivisme de bon aloi » attendu par les artistes africains. C’est pourquoi aussi, dans aucun de ses thèmes et dans aucune de ses séries, l’artiste ne verse dans l’anecdotique et dans le descriptif, précisément parce qu’il est maître de son art” (Ídem). Y, según Abdou Sylla, gracias a esa maestría técnica, su lenguaje plástico le permite dirigirse a todos los pueblos del mundo (Ídem). El propio Iba N'diaye considera que él se expresa con un lenguaje universal y desearía que dicho lenguaje fuera entendido por todo el mundo (Ídem). Como explica en una entrevista, “J’estime qu’on ne devrait pas parler d’artiste africain ou d’artiste japonais, mais d’artiste tout court, car pour moi c’est simplement une question de bonne ou de mauvaise peinture. Ce que vous ressentez, ce qui vous intéresse, vous l’exprimez au moment où vous peignez; fatalement, vous êtes amené à faire de la peinture plus ou moins conditionnée par votre environnement et destinée à votre entourage. Mais si cette peinture est

bonne, elle dépasse le cadre de votre continent, pour devenir universel, donc comprise par tout le monde” (Joliot, 1970).

Asimismo, con sus obras sobre Jazz –*Musiciens* (1969), *Jazz à Manhattan* (1984), *Duo* (1986), *Chanteuse de Jazz* (1986), *Chanteuse, trompette et saxo* (2001), *Portrait de Miles Davis* (2000), etc.-, Iba pone de manifiesto que, a través de la técnica pictórica dominada y apropiada, el artista puede acceder a la <<universalidad>>, sin rechazar su identidad, que no es necesario mostrar y proclamar a todo momento (Sylla, 2009). “Du reste, considera Abdou Sylla, il l’a souvent répété, son identité et son africanité, il n’a nul besoin de les proclamer et de les revendiquer ; elles sont en lui ; elles seront en lui” (Ídem). Este reflejo de la africanidad y del jazz en su obra puede hacer pensar que Iba NDiaye es pintor de la Negritud, ya que como hemos explicado en el capítulo sobre Negritud, esta tiene también relación con el jazz y bebe de él. Sin embargo, como considera Abdou Sylla, “à travers son art et son œuvre, Iba n’est plus seulement un « africain peintre », mais également une pensée qui, enrichie des valeurs de l’Occident, du Moyen-Orient et de l’Extrême-Orient, l’Amérique et de l’expérience des Noirs américains, porte son analyse sur tous ces univers et ces valeurs et sur sa condition de << métis de l’homme des mondes >>” (Ídem).

Conviene recordar que Iba N’Diaye con su gusto por coleccionar arte africano mientras está en Dakar, además de responder a su deseo de integrar su vocabulario formal a su <<diccionario de pintura>>, responde a una voluntad de enraizamiento en África, su continente de origen, donde se dio cuenta de lo desconocido que era para él y, de adhesión a los valores culturales que el congreso de Escritores y Artistas africanos de Paris-Sorbonne en 1955 y, de Roma en 1959, le habían dado a conocer (Musée Ernest Rupin, 1984, p. 15).



Big band (1986).

Iba N'Diaye afirma que, "L'Afrique est présente dans toute ma production. Et mon sentiment est qu'elle ne l'est pas seulement au niveau des thèmes. Les titres que je donne a la plupart de mes œuvres, << Femmes en fleurs, au marché, à la fontaine >>, << Tabaski, sacrifice rituel du mouton >>, << Jazz et Blues >>, << Paysage du Sahel >>, << Le cri d'un continent >>, << Les Anciens nous regardent >>, << Le devin >>,... ce sont ceux de sujets récurrents dans ma production depuis les années 60" (Ibíd., pp. 16-17). Sin embargo, considera que, "L'Africanité des visages et des silhouettes ne procède pas d'une démarche réfléchiée en ce sens que je n'ai jamais cherché à prendre des << scènes africaines >>, que je ne me suis jamais situé au niveau de l'anecdote du pittoresque, voire de l'exotique" (Ídem).

8.2.2. Iba N'Diaye y la educación en relación con la Negritud

El sujeto de la obra de Iba N'Diaye, según N'Diaye Diadji, no es exclusivamente África y, su técnica, lleva la sangre de su universo (N'Diaye, 2000). Además, Iba siempre recuerda que él se burla del <<gusto del día>>, de ese <<folklorismo>> que esperan de los negros aquellos europeos obsesionados con el exotismo (Ídem).

Para Iba N'Diaye no hay futuro para la creación artística sino es dentro de un planteamiento abierto (Ídem): "Il martelait de telles convictions contre ceux qui plaidaient pour un "negrisme" exarcebé. L'artiste nègre disait-il, doit repousser "toute compromission avec ce primitivisme de bon aloi" qu'on attend trop souvent de lui, et il doit par conséquent enrichir son expérience et sa culture esthétique "au combat des créateurs d'autres continents"" (Ídem).

Por otro lado, N'Diaye, a la hora de educar se fija más en la teoría y la técnica que en inculcar la Negritud, tal y como hemos explicado en el apartado anterior. Como afirma Mamadou Niang, artista y profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Senegal y exalumno de Iba, "Le Maître a donné la pleine mesure de son savoir-faire en fournissant le meilleur de lui-même, pour faire de ses élèves des artistes plasticiens accomplis, mais également des Hommes, au sens noble du terme. Ce dont nous lui demeurons très reconnaissants. Sa conception pédagogique était essentiellement basée sur la nécessité absolue d'acquérir du "métier" ; avec tout ce que cela comporte de dextérité technique pratique et de vastes connaissances théoriques" (Galerie Nationale d'Art, 2002).

Asimismo, parece ser que para Iba importa más el dominio de los fundamentos de la pintura que la experimentación (Stanley, 2017): “N’Diaye took an academic approach to art training—that students should learn the basics of drawing, composition, perspective, etc., before jumping off in some new direction. In that sense N’Diaye was a traditionalist who believed in mastering the fundamentals before experimenting. His own art work is distinctive, but underlying is a well trained artist” (Ídem).

Además, El Hadj Malick N’Diaye considera que, “Selon Iba Ndiaye, il s’agit de fournir une bonne éducation technique et visuelle qui repose sur une meilleure connaissance de l’art mondial par une visite régulière des musées ; car les artistes ne peuvent prétendre africaniser des styles sans pour autant avoir maîtrisé et domine les techniques modernes qu’ils utilisent” (N’Diaye, 2009b).

Conviene destacar que Iba N’Diaye es muy reacio hacia el <<primitivismo>>, que como explicamos en el capítulo de introducción, tiene relación principalmente con el arte considerado primitivo y auténtico a la vez por los colonialistas europeos, refiriéndose al arte tradicional de los pueblos no occidentales. Como considera El Hadj Malick N’Diaye, “En effet, Iba Ndiaye interprète la statuaire africaine et n’y cherche pas réellement un style propre. Car son projet a été très tôt placé sous le signe d’un refus du << primitivisme >>, très en vogue à l’époque” (Ídem).

Sin embargo, El Hadj Malick N’Diaye cree que hay influencia del arte tradicional africano en la obra de Iba (Ídem): “La critique n’a pu encore déterminer l’influence de la sculpture africaine traditionnelle – qui est inséparable de la modernité elle-même – sur la peinture d’Iba Ndiaye. Le peintre admet n’avoir pas utilisé ces styles dans son oeuvre. La peinture pour lui est une technique de langage, un simple loisir dans lequel il prend position, s’énonce sur des problèmes existentiels et vitaux; c’est un support pour exprimer sa vision du monde. Et dans cette vision du monde, il serait impossible, bien sûr, malgré l’absence apparente de l’influence de la statuaire africaine, de ne pas y voir un apport de celle-ci, puisque le refus du primitivisme ne signifie pas réticence spontanée aux caractéristiques des objets qui en sont le prétexte. Nous ne sommes pas tout a fait conscients de nos influences. Comme l’écrivain qui, devant une phrase écrit, se demande réellement si c’est la sienne, doute d’en avoir capté la quintessence dans ses multiples lectures, Iba Ndiaye verra surgir des modes de restitution des formes qui lui rappellent les techniques de la statuaire traditionnelle qu’il a disséquée au crayon. L’influence mnémorique de la sculpture africaine sur sa peinture n’est pas dans l’équation des formes, elle se trouve dans la suggestion de leur idée. L’artiste constatera (peut

être amèrement) que ses travaux rencontrent ce qu’il aime le plus dans la sculpture africaine – et parfois dans l’art de certains pays – c’est le dépouillement et la pureté des volumes qui lui procurent un bien être et une joie de vivre”.

Por otro lado, aunque no se considere pintor de la Negritud, Iba N’Diaye también bebe del Jazz que, como explica Alboury Fall, es un elemento que aparece continuamente a lo largo de la obra del pintor, ya que es algo que ama totalmente y que le marca mucho (Fall, 2018).

Para El Hadj Malick N’Diaye, la analogía entre el Jazz y la pintura que existe en Iba, es el objeto de muchas búsquedas que comparte con el artista <<afroamericano>> John Dowel (N’Diaye,2010). En este sentido, Malick N’Diaye considera que, “Si ce dernier cadre des harmonies plus abstraites avec la musique, Iba Ndiaye adopte une optique plus réaliste. A l’instar de John Dowel, << ses compositions picturales deviennent des partitions et des schémas pour des compositions musicales >>. De ce point de vue, Iba Ndiaye donne encore une leçon plus rationnelle et moins provinciale que celles des partisans d’une Négritude basée sur le pathos. Car la spécificité d’une création traditionnelle africaine – qui, en vertu de l’interdisciplinarité, voudrait que la vie sociale de tous les jours soit marquée par le rythme et que chaque art pénètre les autres, de telle sorte que l’ensemble s’unisse dans les performances du conteur par exemple – trouve ici une versión moderne et dépourvue de toute nostalgie”.



Trombone (1995).

Fuente: Sin autor (sin fecha). Iba N’Diaye. Sin ubicación: The Art History Archive. Disponible en: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/contemporary/Iba-N-Diaye.html>

8.3. Iba N'Diaye y su relación con sus compatriotas y los diferentes movimientos políticos, artísticos y culturales existentes en la época

Iba N'Diaye es algo de izquierdas políticamente y le preocupa la situación política de África (Leroy, 2017). Sin embargo, como considera El Hadj Malick N'Diaye, se puede decir, en este sentido, que se ve influenciado por la Negritud y por los movimientos artísticos y culturales de su tiempo pero no se subordina a ellos ya que a la hora de crear su única preocupación es la pintura (N'Diaye, 2010): “En considérant l’art comme ne forme de connaissance decoulant du souvenir, l’histoire et la mémoire se confondent pour un bref moment. Et dans ce cas précis qui, mieux qu’Iba Ndiaye, pourrait représenter les multiples luttes dont la Négritude ne fut que la continuation et dont les projets sont érigés bien Avant le congrès Panafricain de Manchester? Car le projet de l’histoire moderne africain n’a pas été dirigé uniquement contre le colonialisme, mais était par le même fait un combat interne pour la construction de l’Etat ainsi qu’une négociation perpétuelle avec l’identité, l’histoire et la tradition et surtout la modernité. Iba Ndiaye est un rhizome dans ce contexte politique, la thématique et les techniques de ses figurations débouchent symboliquement sur chaque aspect de ce combat historique. Cependant, ce savoir pictural moderne << alternatif >> ne veut pas dire que son oeuvre se place sous le signe de l’idéologie des mouvements de son siècle, car sa seule préoccupation reste la peinture. Iba Ndiaye fut un intellectuel, produit de son époque, sans être enfermé dans sa cause”. En pocas palabras, puede existir algún tipo de preocupación política e influencia de alguna de las ideologías y corrientes artísticas y culturales de la época pero, Iba N'Diaye, no se casa con ninguna de ellas.

En este sentido, Ben Enwonwu, artista nigeriano que tiene relación con Papa Ibra Tall e Iba N'Diaye, afirma que, “[W]e were all so conscious of the struggle against colonialism, and of nothing else. We just wanted the colonial empire to end in Africa. . . . If we painted any picture it was about this freedom. If we sang a song, if like Senghor we wrote or recited poems, we philosophized. You find that in those days all the leaders of Africa were inspired” (Nzegwu, 1998).

Hay que destacar, además, que a finales de los años sesenta existe un contexto de crítica hacia la Negritud tanto en Senegal como en gran parte de África y especialmente en el All African Cultural Festival (Argel, Argelia: 1969) y, que, la generación más joven de artistas senegaleses se une a esas voces críticas (Stanley, 2017). Asimismo, “The younger Senegalese artists were aware of the colonial overtones of Senghor’s view of Negritude and the constraints it placed on their creativity. As funding for the arts dwindled, the artists also realized they were on their

own and, therefore, did not have to toe the line in continue celebrating Negritude” (Stanley, 2017).

Iba N’Diaye, según afirma Jeanne Leroy, no desea estar ligado a ningún otro artista senegalés, a pesar de tener contacto con ellos, ya que quiere estar distanciado (Leroy, 2017). Esto hace pensar que, al estar distanciado de sus compatriotas artistas, debe tener una visión distinta a ellos sobre la Negritud y sobre las pautas artísticas establecidas por Léopold Sédar Senghor.

Según El Hadj Malick N’Diaye, “...Iba Ndiaye n’a jamais eut une quelconque prétention d’écrire l’histoire mais avec son instrument d’écriture, d’y contribuer dans un contexte où il était acteur à deux niveaux : politique et intellectuel. Ensuite, peindre est une manière de regarder le monde, écrire est une façon de penser et la vérité sur le réel est le fruit de son interprétation. Allons donc droit au but, puisque le savoir qu’Iba Ndiaye construit dans le signe artistique est un savoir comme tout autre sur ces modernités alternatives. Il a su que les terrains de lutte les plus pertinents restent des terrains symboliques. Ce sont les territoires des réinterprétations, des recodages et des redéfinitions du signe plastique. Son oeuvre joue admirablement sur deux plans. Elle est d’abord à l’intersection de deux modernités : africaine et européenne ; ensuite elle est un questionnement entre la modernité qui découle de cette première rencontre et le classicisme de la statuaire africaine” (N’Diaye, 2009b). Con esto, vemos una vez más como Iba N’Diaye se considera un artista universal.

Conviene destacar que todo el enfoque de Iba N’Diaye, según Amadou Guèye Ngom, se inscribe en una lógica de exploración (Ngom, 2009): “Il s’appropriait chacune de ses découvertes en lui donnant une touche si personnelle qu’elle donnait l’impression d’une innovation plastique. Picasso ne procédait pas autrement. L’autre trait dominant de l’artiste réside dans la constance des thèmes qui restituent ou reflètent à son insu les contextes socio-culturels de son vécu au Sénégal et en France”.

Por toda esta lógica de exploración se hace comprensible el choque entre Iba N’Diaye y otros artistas de la Escuela de Dakar con Léopold Sédar Senghor a la hora de entender la Negritud y, a su vez, que el primero se pudiera sentir algo extraño dentro de ese movimiento artístico. Esto se percibe en el siguiente párrafo de Guèye Ngom: “C’est à ce technicien intransigeant que Senghor fera appel avec son compatriote Papa Ibra Tall en 1959 pour l’édification de la première Ecole des Arts du Sénégal. Bien vite, Iba Ndiaye se sentit comme dans une messe païenne. Pour un catholique de naissance, de surcroit musulman adhésif, la communion ne pouvait avoir lieu. Pire, des malentendus ne tardèrent pas à surgir. La Négritude plutôt que d’être suggérée comme un canevas de réflexion ainsi que l’entendait Iba Ndiaye fut perçue par

des étudiants sans cursus académique préalable comme un répertoire de masques et pangols, images symboliques auxquelles vinrent s'ajouter celles fantastiques du bréviaire de Pierre Lods, apôtre primitiviste de l'atavisme artistique nègre. Iba Ndiaye refusera de s'embourber dans ce poto poto qui engloutira presque tous les pensionnaires qui s'y étaient aventurés... A l'exception de trois ou quatre dont Bocar Diong et Souley Keita, plus assidus aux cours de Ndiaye qu'aux Ateliers libres du Français. Comme quoi, les militants les plus proches de l'esprit d'une cause ne se recrutent pas forcément parmi ses porteurs de pancartes. Ni Birago ni Iba ne l'ont été mais l'humanisme de leurs œuvres s'avérera bien plus proche de l'idéal senghorien qui s'émancipait vers une civilisation de l'universel. Dommage que Paris où il choisira de travailler, de vivre et de rendre l'âme ait eu le dernier mot sur Dakar”.

Por otro lado, debemos recordar que “Au lendemain des indépendances, dans une superbe posture de veille et d'alerte et par l'art, son art, le sien à lui, Iba pensait déjà la « mondialisation », en confrontant sous le registre identitaire le « je » et le « nous », l'ici » et « l'ailleurs », le « local » et le « global ». Ainsi a-t-il, en très peu de mots, signé avec forte conviction la nécessaire « dé-ghettoïsation » de l'art et persisté, par la plaidoirie du silence éloquent de ses toiles, qu'au début de tout art étaient l'apprentissage, la formation, la maîtrise des fondamentaux techniques...” (Seck, 2009). Esto es opuesto a la visión de Negritud encerrada en los cánones del arte tradicional africano que poseen Pierre Lods y Léopold Sédar Senghor.

Como afirma Abdou Sylla, Iba N'Diaye, después de formarse, trata de afirmar su identidad africana con el dominio de una técnica extra-africana al mismo tiempo que compromete su creación a un proyecto cultural que es el de alcanzar la universalidad que, según el pintor senegalés, corresponde a la modernidad o, más bien, al espíritu de la modernidad, <<patrimonio universal>> (Sylla, 2009). En este sentido, Sylla señala que, “Son insistence à maîtrise les techniques, répétée plusieurs fois, procède de la conscience qu'il a de la grande responsabilité des peintres africains contemporains” y, cita las siguientes palabras de Iba N'Diaye: “A l'attention notamment de mes jeunes confrères, je me permettrai ces quelques conseils : prenez à ceux qui exigent de vous d'être africains avant d'être peintres ou sculpteurs, à ceux qui, au nom d'une authenticité qui reste à définir, continuent à vouloir vous conserver dans un jardin exotique (...rendre crédible notre métier aux yeux de nos contemporains, comme à ceux des hommes de tous les continents (...), en nous rendant maîtres des techniques qui seules nous permettent de dépasser le stade de l'imagerie enfantine, de nous renouveler et de nous donner l'audace d'aborder les thèmes iconographiques de l'Afrique contemporaine, « continent éclaté », plus que jamais victime,

mais dont les artistes doivent contribuer à donner l'image future d'un continent qui, libéré des contrats léonins, élaborera une nouvelle africanité (...).

Mon insistance à parler du métier s'explique aisément par mes problèmes quotidiens de praticiens laborieux et mes opinions personnelles en faveur d'un travail sérieux sans concession à la facilité décorative" (Ídem). Otra muestra más de que Iba N'Diaye se opone a la visión tradicionalista sobre el arte africano que posee Senghor.

8.3. Iba N'Diaye y su relación con Léopold Sédar Senghor y sus compañeros de la École de Dakar

8.3.1. Iba N'Diaye y su relación con Léopold Sédar Senghor

A pesar de que, tal y como se ha comentado en el capítulo anterior, Léopold Sédar Senghor valore positivamente la obra de Iba N'Diaye (N'Diaye, 2000) y, de que el artista acoja con ilusión y entusiasmo la oferta del presidente senegalés para trabajar en su política artística y cultural debido a su interés en la construcción de la nación (N'Diaye, 2018a), parece ser que con el tiempo empiezan a existir diferencias entre ellos y entre algunos de los diferentes artistas de l'École de Dakar. Muestra de ello es que se da una contradicción entre la enseñanza artística desarrollada por Iba N'Diaye y la sostenida por Papa Ibra Tall, cosa que empuja a N'Diaye, según Papa Mballo Kébé, a regresar a Europa (CRDS, 2014, p. 11). Mballo Kébé cree que Senghor celebra el arte de Papa Ibra Tall con su estética basada en el paralelismo asimétrico (Ídem) ¹⁰, mientras que, Iba N'Diaye, posee otra visión, pronunciándose aún más esa brecha entre ellos cuando Iba vuelve del país Dogon (Mali), empezando entonces a trabajar la tierra y a cambiar de color. En este sentido, Kébé considera que, "Il peignait comme un européen presque (avec les pigmentations de lumière), tout en refusant les couleurs

¹⁰ Abdou Sylla se refiere al paralelismo asimétrico en el arte africano de la siguiente manera: "Le parallélisme asymétrique est perceptible sur les statuettes de l'art africain traditionnel mais également sur les tableaux de peinture moderne. Un axe vertical au centre du tableau ou au milieu de la statuette, le (la) partage généralement en deux parties jugées habituellement identiques, c'est-à-dire égales et exactement symétriques. Or cette symétrie est en réalité illusoire. C'est au fond une symétrie asymétrique, en ce sens que les deux parties ne sont jamais rigoureusement égales, semblables. C'est la conception senghorienne du parallélisme asymétrique". Para más información, ver: Sylla, Abdou (1987). LE PARALLÉLISME ASYMETRIQUE DANS L'ART AFRICAINE. Ethiopiques, nº 46-47, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, Nouvelle série, 3ème et 4ème trimestre 1987 - volume 4.

criantes que l'Europe nous imposait. Il refusait d'être le peintre de la Négritude, car pour lui, on est peintre tout court".

Asimismo, Kébé afirma, "Cependant, Iba travaillait ses formes comme les sculpteurs noirs taillent le bois. D'ailleurs, le masque revient toujours et déforme le visage de ses personnages. Par contre, les recherches de Papa Ibra Tall s'approchaient beaucoup de la lumière telle qu'on la voyait en Occident.

Il faisait des dessins bien conçus et des formes qui fuient, mais les couleurs ne répondaient pas à l'aspiration d'Iba Ndiaye. Commença alors un combat entre ces deux figures... disons même une confrontation entre les trois écoles, car Pierre Lods était là. Ce dernier faisait faire à ses élèves un art naïf, libre, fofolle...".



Le Tabaski (1970)

Fuente: Sin autor (sin fecha). Past Auction. Sin ubicación: artnet. Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/iba-ndiaye/la-tabaski-le-sacrifice-du-mouton-K4eu4Bu4xrvQ6QvDb6ZYyg2>

Aunque N'Diaye, como hemos visto, no es el único crítico con Senghor y su Negritud. Como afirma Abdou Sylla, "Interrogations et controverses procéderaient de divers reproches faits à Senghor ; notamment d'avoir d'abord théorisé et élaboré une Négritude et une esthétique, sur la base desquelles il a fait créer de nouveaux arts plastiques (peinture, sculpture, architecture et tapisserie), conformément à son programme d'un art Nouveau pour une nation nouvelle, en embarquant professeurs et étudiants de l'école des arts dans l'aventure de l'Ecole de Dakar ; mais une Ecole de Dakar sans maître, même si le prétexte et le soubassement théorique existaient (la Négritude et l'Esthétique). Car ni Pierre Lods ni Iba Ndiaye ni Papa Ibra Tall ne se sont réclamés de cette Ecole de Dakar ; Pierre Lods n'aurait jamais affirmé être maître ou tête de file ; Iba Ndiaye était assez éloigné des conceptions et vues de Senghor ; Tall est par très tôt diriger la Manufacture nationale de Tapisserie" (F.L.S.S., 2006).

En esta línea conviene destacar que Iba N'Diaye no se considera parte de ningún colectivo o escuela artística (Musée Ernest Rupin, 1984, p. 16): "Je ne suis d'aucune école, d'aucune <<

chapelle >>, d'aucun << clan >>. Je peins à partir de ce que j'ai appris et vu, selon mon impulsion. Mes voyages, mes croquis, mes rencontres avec les œuvres des artistes du début de ce siècle... nourrissent ma production. Mais je ne me sens pas en affinité particulière avec tel ou tel courant de la peinture contemporaine. Mieux, je revendique mon indépendance visuelle, morale et politique" (Ídem).

Asimismo, Sylla considera que en la Escuela de Artes no existen enseñamientos teóricos sobre la Negritud, sobre el arte africano y existen pocos elementos de historia del arte (F.L.S.S., 2006). En este sentido, Sylla cree que los alumnos son considerados muy jóvenes y muy poco formados en el terreno ideológico y teórico como para hacerse cargo de la Negritud, defenderla o, incluso, reclamarla (Ídem).

Todos esos reproches hacia Senghor, según Sylla, se reducen a ese <<vicio>>, denunciado por algunos, en su esquema y proceso de creación de la École de Dakar (Ídem): "Senghor aurait inversé la procédure, car selon le schéma classique, qui prévalait en Occident, une Ecole est d'abord un groupe d'artistes (souvent amis) qui se rencontrent, se réunissent sur la base d'affinités et de convergences plastiques et esthétiques ; parfois, parmi eux, emerge ou s'affirme un leader ou un maître ou tete de file ; puis ils se réclament, défendent ou proclament appartenir à telle << Ecole >> ou tel mouvement ou tel courant, souvent en opposition à tel ou tel autre ou à ce qui predominait. Ainsi seraient nés la plupart des mouvements artistiques et littéraires au XIXè siècle puis au XXè siècle (romantisme, surréalisme, impressionnisme, cubisme, dadaïsme, etc.)" (Ídem).

El Hadj Malick N'Diaye explica al respecto que existen dos posturas en la Escuela de Artes de Dakar, la de Papa Ibra Tall, creador de la sección *Recherche Plastiques Nègres* que funda en 1962, más fiel a las teorías senghorianas, y; la de Iba N'Diaye, líder de la sección *Artes Plastiques* que, crea en 1959 y que dirige hasta 1967, que rechaza las posiciones de autenticidad y de identidad en su creación y en su enseñanza y, al mismo tiempo, en su adquisición de técnicas y en sus métodos (N'Diaye, 2009b). Además, según Malick N'Diaye, el título <<prudente>> que otorga Iba N'Diaye a la exposición en que es comisario, *Tendances et confrontations*, presentada en el Primer Festival de Artes Negras, es una toma de posición y una desviación de la moda que parece imponer una homogeneidad en el mundo negro, sin embargo, bien alterada: "Dans des réflexions ultérieures au contexte de l'exposition, Iba Ndiaye reconnait d'abord que l'hétérogénéité est un facteur fondamental de la scène artistique de l'époque << dont la source n'était malheureusement pas à chercher dans l'originalité des différents courants artistiques de l'Afrique contemporaine >>. En second lieu,

la structure même d'un art contemporain africain se cherchait dans ce climat de techniques (peinture sur toile ou sur panneau) et matériaux introduits en Afrique au début du siècle. La création semblait plus s'appauvrir que le contraire, surtout dans les méthodes instituées par les écoles d'art, celle de Poto-poto en particulier; où les étudiants sont médiocrement emprisonnés dans leurs propres traditions. Iba Ndiaye dénonce lui-même ces premiers formatages et standardisations plastiques". Para Iba N'Diaye la autenticidad proviene de la atención hacia la habilidad y los materiales y la sinceridad en la práctica (Harney, 2004, p. 63).

Otros intelectuales como Alioune Badiane consideran, en cambio, que mientras Iba N'Diaye trabaja en el proyecto político cultural de Senghor, no existe ninguna diferencia entre Iba N'Diaye y sus compañeros y el presidente tampoco favorece a Ibra Tall por encima de Iba (CRDS, 2014, pp. 12-13): "Senghor était un culturel marqué par une volente d'enracinement et d'ouverture. Il souhaitait avoir une production artistique qui soit à la fois une ouverture sur l'universel et un enracinement avec des résonances et des lois de l'expression nègre (avec son parallélisme asymétrique) et un double travail sur la matière et la forme. Iba a privilégié l'ouverture sur l'universel. Papa Ibra Tall est parti de son héritage culturel pour inventer des formes. Contrairement à ce qu'Iba a dû penser, Papa Ibra Tall a aussi produit des formes. Iba a travaillé la Surface de la matière, un peu la couleur. Papa Ibra Tall a travaillé les limites de la forme, les lignes et la séparation entre les surfaces. Papa Ibra Tall n'a pas travaillé la Surface, mais plutôt la juxtaposition pour former un tout. Il s'est essentiellement penché sur la forme et son architecture, avec des couleurs qui ne sont pas forcément aussi bien travaillées.

Dans la plupart des œuvres d'Iba, on distingue à peine la limite. Entre deux surfaces, il y a toujours une amorce qu'il quitte très vite pour aboutir à des formes de synthèse qui se superposent. Ce sont des monotypes. Prenons les Tabaski par exemple, on a les moutons, mais tout est enchevêtré, et cela lui donne énormément de liberté. Toutefois, entre la pédagogie d'Iba Ndiaye et celle de Papa Ibra Tall, Senghor n'a pas tranché. Parce qu'il avait besoin de l'une et de l'autre partie. Et quand Iba est parti, la présence de Pierre Lods a laissé penser que Senghor penchait pour Papa Ibra Tall. Mais ce n'était pas le projet de Senghor, son souhait était d'avoir les deux à la fois. Cela nous fait un double héritage". A pesar de todo, si hacemos caso a Anne Catherine Beye, sobrina favorita y confidente de Iba N'Diaye (Beye, 2018) y, a Latyr Senghor, sobrino del pintor (Senghor, 2018), que, son los familiares más cercanos y al artista de Saint-Louis y con más confianza que quedan vivos, habiendo sido para él como los hijos que nunca tuvo, todo apunta más hacia lo que afirma Mballo Kébé.

8.3.2. Iba N'Diaye y la influencia del pensamiento de Léopold Sédar Senghor en su obra

Léopold Sédar Senghor, en 1977, en la exposición sobre Iba N'Diaye en el Musée Dynamique vuelve a tener palabras positivas hacia el pintor y habla también de la Negritud en la obra de este (N'Diaye, 2010): “Le peintre Iba Ndiaye, dit-il, qui est l’un des meilleurs artistes sénégalais, a voué sa peinture à la démarche de la mémoire dans les thèmes qu’il aborde. A la recherche de l’authenticité, il parvient toujours à une symbiose entre les valeurs ancestrales, qui constituent la Négritude, et celles de la modernité”. Para Malick N'Diaye, en este sentido, “Dans son travail, Iba Ndiaye assume la césure et le discours performatif d’une modernité sénégalaise tout en décloisonnant la spatialité du temps de la modernité qui, jusque là, se pensait physiquement par rapport au << culturel >>. Dans cette forme de modernité (qui est en soi la définition de toute modernité) les idées et la nature du signe artistique ne sont pas assignées à une unique position sociale” (Ídem)

A pesar de todo, parece ser que la influencia de Senghor en la obra de Iba N'Diaye es mínima, si existe. Como asegura Janet L. Stanley, “N'Diaye stuck with his own approach to art making—possibly because of his long exposure to and respect for French art. He was not enamored by Negritude philosophy. Despite his intense encounter with French culture, N'Diaye retained respect for the culture of his homeland—and this is reflected in some of his artwork. Being called back to the homeland by Senghor in 1959 did not mean that N'Diaye was not his own man. It was an honor and an opportunity not to be passed up, but it did not mean that he had to change course in his own personal art path” (Stanley, 2017).

La Escuela de Dakar sirve para formar artísticamente a muchos jóvenes y desde un buen principio es usada por Leopold Sedar Senghor y Pierre Lods para fomentar la ideología de la Negritud. En este sentido, Iba N'Diaye se puede sentir entusiasmado con la idea de enseñar arte plástico a los jóvenes senegaleses y de llenar ese vacío existente en el ámbito hasta entonces y, a su vez, con construir la nación senegalesa, pero no comparte la ideología de Senghor ni la forma de enseñar de Lods, así que se distancia de ellos a la hora de impartir sus clases, centrándose más en sus principios sobre el dominio de la técnica, que considera fundamental y esencial (Vieyra, 1982), que en principios como el de la espontaneidad del hombre negro propio de la visión sobre el arte que poseen Senghor y Lods.

Según Jeanne Leroy, el pintor se siente muy ligado a Francia y tiene gran admiración hacia Picasso y otros artistas importantes en el país, resultando muy importante para su obra el pintor de origen malagueño (Leroy, 2017). Sin embargo, conviene destacar que, como afirma

Léopold Sédar Senghor en el Catálogo de la exposición de Pablo Picasso en Dakar en 1972, Picasso es un modelo ejemplar para la <<joven>> Escuela de Dakar (F.L.S.S., 2006).

Por otro lado, además, Iba N'Diaye conoce bien la pintura europea y viaja mucho con su mujer Francine por todo el continente para ver obras de arte (Leroy, 2017). En este sentido, mientras el presidente senegalés se interesa principalmente en el arte tradicional africano, que encaja más en su teoría sobre la Negritud que el arte africano contemporáneo (Stanley, 2017), tal y como vimos en el capítulo anterior, Iba N'diaye, se inspira en la cultura africana y europea de la primera mitad del siglo XX (Mbaye, 2009a).

Iba N'Diaye afirma en una entrevista realizada en 1984 que, cuando él insiste en la necesidad de una enseñanza <<académica>>, lo equivalente para él a la disciplina del pianista que todos los días ensaya (Musée Ernest Rupin, 1984, p. 19), “c’est que je pense à mes anciens étudiants de Dakar et aux enseignants qui les ont persuadés qu’ils pouvaient faire l’économie de cet apprentissage et ceci en se réclamant des traditions africaines ! Ce qui est révélateur pour le moins d’une méconnaissance de celles-ci...” (Ídem).

Con todo esto, se puede comprobar que Pierre Lods es más fiel a la visión del arte de Senghor que Iba N'Diaye. El segundo considera que solamente la enseñanza y la formación serán lo que permita que los artistas puedan superar ese estadio de <<imágenes infantil y decorativa>> (Mbaye, 2009a).

Según Babacar Mbaye Diop, Iba N'Diaye va más allá de ese mestizaje pictórico que se refiere a una conexión de culturas, a un proyecto que apunta hacia una síntesis de dos culturas separadas y distintivas (Ídem): “Iba Ndiaye est allé plus loin que cela : il a donné à l’Occident ce qu’il a de particulier et a reçu ce que l’Occident lui a offert. Cette relation de communion qu’on perçoit parfaitement dans sa peinture, c’est sa participation au « rendez-vous du donner et du recevoir ». L’art est, pour lui, un lieu de dialogue culturel où toutes les races se forment et se transforment : une culture ne s’enrichit qu’au contact des autres. Un profond changement et une recomposition culturelle font que les diverses cultures africaines croisent nécessairement les cultures occidentales. Les nouvelles formes artistiques nées du brassage culturel aboutissent à une sorte de syncrétisme qui se retrouve dans la musique, la danse, les arts visuels. L’identité de l’artiste africain contemporain se construit dans ce brassage des cultures. C’est ce que Iba Ndiaye veut nous rappeler quand il écrit : << L’africanité, on la porte en soi. Je ne me la pose pas comme un dogme. Elle ne me pèse pas, elle est en moi, je la véhicule, je la vie. Je ne me demande plus ce qu’elle est, ce qu’elle doit devenir. Non. Elle se transformera naturellement ; chaque Africain la transporte en soi. Il ne faut pas qu’il se questionne sur son

existence ou son inexistence car s'il le fait, cela veut dire qu'il ne la possède pas. C'est la sûreté de savoir qu'on est africain qui fait que cette africanité n'est pas un problème. Pour moi, elle n'existe pas. Elle est en moi >>". Es por ello que para Mbaye Diop se hace comprensible que Iba abandone la Escuela de Dakar al ver que la enseñanza de Pierre Lods es <<antinómica>> a sus elecciones estéticas.

Se puede afirmar que las diferencias entre Léopold Sédar Senghor e Iba N'Diaye se dan principalmente en la percepción del arte y de cómo se debe enseñar, y, más en la práctica que en la teoría, donde Iba se siente marginado por el presidente frente a otros miembros de la Escuela de Dakar, ya que, ambos pensamientos coinciden en gran parte. Igual que N'Diaye se considera un pintor universal y siente pasión hacia la pintura francesa, Senghor, como hemos mencionado en más de una ocasión, considera que su Negritud ha de avanzar hacia una civilización de lo universal que sustenta su base en el mestizaje y, además, posee una gran francofilia (Díaz et al., p. 221), aunque esta sea en un sentido más amplio que el del pintor. En pocas palabras, ambos creen en la noción de lo universal y aman la cultura francesa, Senghor en un sentido cultural y más global e, Iba N'Diaye, en su faceta artística.

Conviene destacar el recuerdo de Iba N'Diaye sobre sus años de enseñanza en el centro de Gérémie en Dakar (Musée Ernest Rupin, 1984, p. 18): "Je tirai alors les conclusions de mes trois ans d'enseignement au Centre Artisanal de Gérémie à Dakar. J'y avais été frappé et découragé par l'indigence due au manque de métier, mais aussi à leur quasi totale ignorance des traditions artistiques et artisanales, en un mot à leur manque de culture visuelle". Frente a esto, Iba concluye que, "Je ne voyais et continue de ne voir de solution qu'en la création d'un centre africain de dessin, dont la documentation photographique et graphique la plus vaste possible nourrirait la création plastique contemporaine. Ce centre mettrait à la disposition des artistes un vocabulaire de formes, mais aussi leur ferait prendre conscience que l'acquisition de l'expérience, de l'habileté manuelle, le savoir-faire des artisans, seule leur donnera la liberté d'inventer" (Ídem).

Por otro lado, Senghor, según Iba N'Diaye, ve su Escuela "comme un catalyseur des capacités des artistes nègres attentifs aux valeurs esthétiques de leurs civilisations et déterminés à féconder le monde, mais aussi ouverts à tous les vents" (Mbaye, 2009b). Sin embargo, para N'Diaye, la realidad es otra (Ídem): "Car si certains artistes se sont vite réclamé de cette Ecole senghorienne alors président de la République du Sénégal et assez généreux dans le mécénat d'Etat, elle ne vécut en fait que l'espace des bonnes intentions. Senghor n'eut pas à ses côtés de « maîtres » avertis pour enseigner les thèses de cette Ecole. Ses disciples et admirateurs se

sont contentés de rabâcher les thèses du seul et unique Maître au lieu de les fertiliser >>” (Ídem). Esta es una muestra más de las diferencias de Iba N'Diaye hacia el presidente senegalés y algunos de los artistas de la Escuela de Dakar.

8.3.3. Iba N'Diaye y su visión del arte, la técnica y la enseñanza en comparación a la de Papa Ibra Tall y Pierre Lods

Si leemos a la experta en arte Maureen Murphy podemos ver que existen tensiones entre los diferentes profesores de la Escuela de Dakar (Murphy, 2006, pp. 460-463): “Les tensions existant au coeur même de l’institution entre professeurs aux vues divergentes témoignent de la nécessité de complexifier cette notion : si Papa Ibra Tall, qui dirige la section de « recherches en arts plastiques nègres », apparaît, par exemple, comme un fervent défenseur des théories de la négritude, le peintre Iba N'Diaye, formé à Montpellier et à l’Académie de la Grande-Chaumière à en charge de la section « arts plastiques », prône un enseignement où l’apprentissage a toute sa place. Rejetant l’idée selon laquelle « il faudrait être Africain avant d’être peintre ou sculpteur », Iba N'Diaye incite ses étudiants à se méfier de ceux qui, « au nom de l’authenticité [...] persistent à vouloir vous conserver dans un jardin exotique ». Aux côtés de Papa Ibra Tall, Pierre Lods, recruté en 1960, penche pourtant également pour un enseignement privilégiant la spontanéité, l’intuition et les références aux cultures locales. N’arrivant pas à imposer ses vues, Iba N'Diaye quittera le Sénégal en 1967”.

El crítico de arte Massamba Mbaye considera que, “Il reste malgré tout constant chez Ndiaye que les orientations de *l’Ecole de Dakar* dans leurs lignes de cohérence profondes sont acceptables” (Mbaye, 2009b). Sin embargo, Mbaye cree que se debe relativizar un aspecto en relación a Iba N'Diaye adecuadamente: “Il s’agit du déterminisme racial qui préside en la spontanéité créatrice du nègre et parfois du faible niveau d’élaboration intellectuelle de nombre d’artistes de *l’Ecole de Dakar*. Pour lui, il est choquant de réduire le créateur nègre à la spontanéité, à l’instinct et l’onirique. Le dispensant de toute forme de réflexion. L’histoire avait déjà établi que les techniques picturales existent et qu’elles s’apprennent. Et c’est parce qu’elles sont bien maîtrisées qu’on parvient, par la suite, à rendre en couleurs et formes tout ce qui peuple nos univers physique et mental. Cette position fondamentale d’Iba Ndiaye va structurer toute sa trajectoire plastique et intellectuelle. Il s’agit pour lui de proposer une réalité intérieure irréductible qui trouve comme vectrice la peinture non pas celle exprimée

dans une sorte de spontanéité nègre mais dans la construction, l'élaboration humaine. C'est pourquoi, de la peinture, il faut en maîtriser les bases universelles »".

Hannah Shambroom también habla de ciertas diferencias de Papa Ibra Tall y Pierre Lods con respecto a Léopold Sédar Senghor (Shambroom, 2011, p. 47), aunque no hayamos observado anteriormente en ellos la tensión que podría existir entre Iba N'Diaye y el presidente senegalés: "Tall had a similar goal to Senghor: the development and promotion of a widely recognizable pan-African language to unite the diverse people of the country and the continent. His approach to teaching this philosophy, however, was quite different from Senghor's. While the president played a hands-on and active role in the instruction of arts, Tall taught with a more laissez-faire approach, believing that "too much academicism would hinder the creative impulses of his students." Pierre Lods, a Belgian artist, joined the teaching staff in Tall's department in the 1970s, adding an element of internationalism to the school's styles and themes. Lods encouraged in his students an "innate sense of composition, of rhythm, and of colour harmony," similar to the intrinsic *âme nègre* that Senghor claimed existed within each one of his people. In many ways Lods' "ideas of African sensibility, emotionality, instinct, and rhythm corresponded well with those of Senghor," however, while he agreed with the president's philosophies, he did not necessarily support his practice of them. He felt that art was too institutionalized under Senghor's reign, promoting more artistic freedom in his classroom, pushing his students to express themselves in ways beyond the themes he presented to them" (Ídem).

Asimismo, según Daniel Delas, Léopold Sédar Senghor se encarga de apaciguar los conflictos existentes entre Pierre Lods y Papa Ibra Tall, que considera que el enfoque del primero es demasiado anárquico (Delas, 2006).

Sin embargo, parece ser que quién posee más libertad, a la hora de enseñar, según Hannah Shambroom, es Pierre Lods (Shambroom, 2011, p. 48). Como explica Shambroom, "Lods' promotion of individualized creativity in his classroom was a rarity at the Ecole de Dakar; for the most part, the work of the artists within the school conformed to Senghor's aesthetic canon, as that was the style in which the teachers, themselves working under the president's patronage, taught".

Por otro lado, según Daniel Delas, tanto Iba N'Diaye como Papa Ibra Tall y Pierre Lods comparten con Senghor su visión respecto a la emotividad, a la sensibilidad y a la <<instintividad>> del <<negro africano>> pero implementan sus ideas de forma diferente (Delas, 2006). Es por este motivo, considera Delas, que, "on ne peut pas considérer l'École de

Dakar como un movimiento homogéneo, fundado sobre una doctrina y reunido detrás de manifiestos o de escritos teóricos. Los que están comprendidos en esta escuela no han jamás emprendido de hacer algo en común sobre la base de principios teóricos compartidos, a la imagen de la Escuela de París o la de Fontainebleau. No se trata sin embargo de una simple aventura de individualidades reunidas al azar, se podría hablar de una sinergia desplegada en la complementariedad y las contradicciones en el marco de la formación dispensada a la interior de las diferentes secciones". Así, podemos comprobar que las discrepancias de Iba N'Diaye hacia el presidente senegalés y algunos de sus compañeros no son un hecho aislado, sino algo normal dentro de la famosa Escuela de Dakar.

En esta misma línea Marie-Hélène L'Heureux, en su trabajo de final de máster *LA NÉGRITUDE ET L'ESTHÉTIQUE DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR DANS LES ŒUVRES DE L'ÉCOLE DE DAKAR*, a través del análisis de las obras de la exposición *Art sénégalais d'aujourd'hui*, presentada por primera vez en París en 1974, explica que, "L'analyse formelle de ces oeuvres nous permet de constater que, non seulement les contenus formels et thématiques sont conformes aux idéaux de Senghor, mais témoignent également du contexte historique et esthétique de l'époque en Afrique et en Europe. Toutefois, certains artistes dépassent le programme esthétique prescrit par Senghor et présentent une réalité et des aspects culturels qui vont au-delà de la Négritude et de l'esthétique négro-africaine" (L'Heureux, 2009, p. resumé). Abdou Sylla, sin embargo, considera que la mayoría de los artistas de la Escuela de Dakar son discípulos de Pierre Lods (Ibíd, p. 67).

Sidy Seck, profesor de educación artística, entrevistado por L'Heureux, opina que "l'École de Dakar est davantage une expression, plurielle, libre et spontanée qu'une répétition du style d'un maître" (Ibíd, p. 68). En este sentido, "Bien qu'il concède l'existence d'un groupe d'artistes qui ont fait la fierté du Sénégal à travers le monde, Seck soutient que les principaux artistes dont il est question n'avaient probablement pas la même compréhension du combat politique et idéologique de Senghor ni les mêmes motivations que le président en ce qui concerne la production d'art moderne spécifique à l'Afrique et au Sénégal" (Ídem). En definitiva, Seck considera que la práctica artística en Senegal se realiza, salvando algunas excepciones, sin conceptualización alguna (Ídem).

En cuanto a Iba N'Diaye, Marie-Hélène L'Heureux opina que, a pesar de estar poco tiempo en la Escuela de Artes, ejerce una fuerte influencia en la organización y el funcionamiento de esta (Ibíd., p. 32). Según L'Heureux, Iba exige a sus alumnos la maestría en las técnicas del arte

clásico y moderno occidental y se niega a que les impongan los temas y formas de hacer (Ídem).

Es comprensible que existan ciertas diferencias entre Iba N'Diaye y Senghor u otros artistas senegaleses contemporáneos ya que, como considera L'Heureux, los artistas de la Escuela de Dakar no constituyen necesariamente un grupo homogéneo de artistas que crean siguiendo una serie de preceptos establecidos y unas convicciones ideológicas vehiculadas por un maestro que sería un artista en sí mismo (Ibíd., p. 70). El propio Papa Ibra Tall, para L'Heureux, es una muestra de la ausencia de una unidad y de una comunidad de referencias estéticas y de un pensamiento filosófico común (Ídem). En definitiva, "L'École de Dakar représente plusieurs individualités regroupées après coup autour de ce vocable" (Ídem).

Iba N'Diaye, según Marie-Hélène L'Heureux, posee opiniones y objetivos en relación a las artes visuales y la formación que difieren mucho de los de Papa Ibra Tall, Pierre Lods y Léopold Sédar Senghor (Ibíd., p. 71). Sin embargo, el pintor de Saint-Louis enseña durante ocho años en Dakar sin oponerse realmente a las ideas y teorías de esos compatriotas y colegas (Ídem).

Leyendo a L'Heureux también volvemos a comprobar que Papa Ibra Tall se acerca más a la visión del arte y los valores de la Negritud del presidente senegalés que Iba N'Diaye: "Quant à Papa Ibra Tall, il passe du temps à Paris, dans les bureaux de la maison d'éditions Présence Africaine à l'époque où il est étudiant. Il lit Damas, Césaire, Senghor, et les Sénégalais Birago Diop, et Alioune Diop. Il est au fait des écrits sur la Négritude et les valeurs du monde noir" (Ibíd, p. 72).

Además, a diferencia de Iba N'Diaye, que se ve fuertemente influido por el arte vanguardista europeo, sobre todo el de la Escuela de París, Papa Ibra Tall es más partidario de rechazar cualquier tipo de dirección y ayuda extranjera (Ídem) en el arte senegalés: "« L'art sénégalais doit être créé seulement par nous. Les spécialistes étrangers ne peuvent pas nous enseigner un art authentique. L'authenticité viendra de nous, de notre intérieur, sans aide extérieure, parce que c'est en nous. Il n'en tient qu'à nous de l'exprimer. ». Les Africains ont leurs propres philosophies, sensibilité et valeurs qu'ils se doivent de transmettre par les arts. Au fond de lui-même, l'artiste est le produit de sa culture, son milieu social et ses traditions. « Nous, Africains, avons une philosophie, une sensibilité, et des valeurs qu'il faut faire transparaître dans une oeuvre d'art. »" (Ibíd. Pp. 72-73).

Por otro lado, leyendo a Marie-Hélène L'Heureux, observamos también diferencias entre la forma de enseñar de Iba N'Diaye y la de Pierre Lods (Ibíd., p. 120). Según L'Heureux, la forma de enseñar de Iba N'Diaye es estricta, más inspirada en el modelo occidental y ligada al eje de

apertura de Senghor, mientras que la del francés, la de los talleres gratuitos, se parece más a la del eje de enraizamiento del presidente senegalés.

L'Heureux explica que Pierre Lods es un ferviente defensor de los talleres libres y no dirige a los alumnos ni les enseña ninguna técnica, sino que favorece su libre inspiración, una actitud de <<dejar-ir>> que se apoya en el hecho que el africano es un ser creativo y posee un don de creación innata (Ibíd., p. 122-123). En cambio, Papa Ibra tall es más riguroso y lleva a sus aprendices a expresar su africanidad, representando su historia, su cultura y los cuentos y leyendas que forman parte de ella (Ibíd., p. 123). E Iba N'Diaye, hace gala de un rigor artístico inspirado en las bellas artes clásicas europeas (Ídem). Por ello, se puede pensar, en definitiva, que Iba N'Diaye es de los tres principales miembros de la primera generación de la Escuela de Dakar el más alejado de la visión sobre el arte de Senghor, ya que, a la hora de enseñar se basa más en el rigor artístico y la maestría de la técnica que sus compañeros que, fundamentan su enseñanza en algunas ideas de la Negritud senghoriana como la creación innata del africano o el valor de la cultura e historia africana.

CAPÍTULO 9: CONCLUSIONES

Después de estos años consultando información en archivos, leyendo documentos al respecto y realizando diversas entrevistas, hemos llegado a una serie de conclusiones que intentaremos plasmar en este apartado de la tesis en diferentes apartados.

9.1 Valoración sobre los objetivos concretos

En este apartado del capítulo expondremos los objetivos concretos que planteábamos con nuestra investigación, qué resultados hemos obtenido al respecto y, así podremos ver si se han conseguido cumplir o no.

9.1.1. El reflejo de la política cultural de Léopold Sédar Senghor en la obra de Iba N'Diaye

Uno de los objetivos de nuestra investigación era comprobar si se reflejaban la Negritud senghoriana y la política cultural de su gobierno en la obra de Iba N'Diaye. Este objetivo ha sido cumplido, ya que lo largo de nuestra investigación hemos podido comprobar que Iba N'Diaye no comparte el ideario de Léopold Sédar Senghor y, por lo tanto, no puede ser considerado como artista de la Negritud.

Asimismo, hemos visto que el pintor de Saint-Louis acepta con entusiasmo la oferta del gobierno senegalés por su deseo de dar a conocer a los artistas africanos alrededor del mundo (Fall, 2018) y, sobre todo por su ilusión compartida con gran parte de sus compatriotas hacia la independencia y el proceso de construcción del Estado-Nación y no porque se sienta parte del ideario cultural del presidente senegalés y su Negritud (Beye, 2018). Conviene destacar que Iba N'Diaye comparte entusiasmo hacia la descolonización con muchos compatriotas. Esto deja claro de nuevo que N'Diaye no es un pintor de la Negritud sino un artista africano con ilusión hacia el proceso de independencia y de la construcción de la nueva nación y, su imagen de esa nación no es la misma que la del presidente Léopold Sédar Senghor.

Conviene destacar que la africanidad en Iba N'Diaye aunque resulte importante es una circunstancia más. El artista senegalés ama África porque es el continente en el que nació y se

crió, pero no le gustan las etiquetas ni reducir su arte a una sola visión o movimiento. Como hemos podido comprobar leyendo a Eliane Burnet, esa africanidad solo es un componente de su personalidad y una sensibilidad que le es propia (Burnet, 2009). Es decir, es un elemento importante en su obra, ya que incluye elementos de África en sus pinturas, pero a la vez es algo circunstancial, como lo sería por ejemplo Asia, si hubiera nacido en algún país asiático. En pocas palabras, Iba N'Diaye es nacionalista o patriota en cierto modo, porque ama Senegal y, por ello, muestra su vínculo con su continente de origen y su amor hacia este, pero no pertenece a ninguna corriente nacionalista africana como pueden ser la Negritud o el Panafricanismo, sino que su nacionalismo es más bien individual y, si hubiera nacido en otro país y continente, probablemente sería nacionalista de allí. Es decir, vive y expresa su africanidad como elemento de su personalidad artística pero no como miembro de ningún movimiento artístico y/o cultural. Así pues, si vemos algún elemento que forme parte de la Negritud o que se pueda considerar influencia de esta, como pueden ser los paisajes e imágenes tradicionales de África o la música Jazz, es debido a la africanidad del artista y a que no dejan de ser reflejo de algunos de los contextos socioculturales de los que se empapa el pintor a lo largo de su vida tanto en África como en Francia, pero no porque sea parte del movimiento. Además, esos elementos no son los únicos y exclusivos en su obra, sino que se suman a elementos artísticos de corrientes europeas.

Por otro lado, debemos recordar de nuevo que, una vez en Francia, Iba N'Diaye es, como afirma Massamba, un exiliado que lleva a África en él pero no se sitúa en el <<exotismo beato>>, sino, que, se encuentra en la <<reminiscencia>>, una de las <<vías esenciales>> de la pintura (Mbaye, 2009b). Una vez más, comprobamos que Iba N'Diaye pinta a África por recuerdo, además de por amor y, no por ser partidario del <<primitivismo>>, al que rechaza, ni miembro o partícipe de la Negritud.

A pesar de todo, debemos recordar nuevamente que a finales de la década de 1960 muchos individuos critican la Negritud tanto en Senegal como en otros lugares de África, uniéndose a estas críticas los artistas senegaleses más jóvenes (Stanley, 2017). Por lo tanto, Iba N'Diaye no es un personaje aislado en este sentido, ni una especie de bicho raro, al criticar el encasillamiento y cerrazón hacia el arte que posee la Negritud senghoriana, sino parte de algo que es normal en la época. Se puede decir, en este sentido, que las críticas que vierte N'Diaye sobre la Negritud de Senghor son en el sentido artístico, ya que en otros sentidos como el político e intelectual observa a esa Negritud desde un punto de vista más neutral.

Léopold Sédar Senghor, a través de su Festival Mondial des arts nègres, sus exposiciones organizadas en el extranjero sobre el arte senegalés y su favoritismo hacia el arte mal llamado <<primitivista>> demuestra ser todo lo contrario a Iba N'Diaye, al estar demasiado pendiente del mercado europeo de arte y sus críticos y conservadores, ofreciéndoles, con el arte que promueve, aquello que desean que les ofrezcan que, es precisamente, a lo que se opone el pintor de Saint-Louis. En este sentido, se puede decir que Senghor posee una visión primitivista del arte, al dar importancia ante todo a los valores tradicionales de África y a su <<emoción negra>>, otorgándole así más fuerza a esa visión racista y colonial de algunos occidentales sobre la cultura y el arte del continente africano.

9.1.2. El rol asumido por la Negritud senghoriana a nivel estatal y el papel que ejerce en las obras de Iba N'Diaye y de los diversos miembros de la Escuela de Dakar

Otro objetivo de nuestra investigación era comprobar el rol que asume la Negritud senghoriana a nivel estatal y el papel que esta ejerce en las obras de Iba N'Diaye y en los miembros de la École de Dakar. Este objetivo ha sido cumplido al comprobar que para el pintor senegalés, el artista africano debe de ser totalmente libre y se debe poder permitir el hecho de pintar por pintar, ya que, según él, tal y como hemos comprobado anteriormente, el ser africano es solamente una circunstancia más en la obra. Por lo tanto, la Negritud no asume ningún rol en la obra de Iba N'Diaye, ya que se considera un artista totalmente libre.

En la introducción de nuestra tesis también hablábamos de que existe una visión de progreso implícita en la Negritud senghoriana, en la que se intuye que Senegal y su pueblo deben ir hacia adelante, hacia un elemento innovador en África, como son, por ejemplo los Estados-Nación de tipo europeo, pero sin dejar nunca de lado la tradición africana. En este sentido, aunque no lo afirme explícitamente y, a pesar de no ser partidario de la Negritud, existen indicios que apuntan a que Iba N'Diaye comparte esa idea de progreso. Como explica El Hadji Malick N'Diaye “Iba NDIAYE a toujours affirmé dans son art qu'il n'avait pas besoin d'insister sur sa tradition, car c'est une partie intégrante de lui déjà. On peut considérer que dans ses séries d'esquisses sur les masques africain, il partage cette position de Senghor même s'il ne le dit pas explicitement par rapport à une affirmation de Senghor” (N'Diaye, 2019).

Léopold Sédar Senghor, sin embargo, piensa que el artista africano debe resultar útil a su sociedad, cumpliendo una función para la comunidad con su arte que, en este caso, sería la de

servir a la sociedad senegalesa en relación con la política cultural del gobierno senghoriano en la búsqueda de la identidad nacional, convirtiéndose así en un fiel servidor de los principios de dicha política y de la Negritud y, contribuyendo, al mismo tiempo, a reivindicar los valores culturales de la civilización africana frente al mundo, unos valores que participarán de esa <<Civilización de lo Universal>>, enriqueciéndola.

Senghor a la hora de crear la Escuela Nacional de Arte establece dos secciones, una para enseñar algo <<primitivizante>> de la Negritud, dirigida por Papa Ibra Tall y, otra para el arte moderno en un sentido algo más general, donde da clases Iba N'Diaye (Nicodemus, 2012, p. 69). En este sentido, Léopold Sédar Senghor, beneficia a Papa Ibra Tall al promover su Negritud, dándole la dirección de la Manufacture de Thiès, frente a Iba N'Diaye, que promueve un arte más libre y más alejado de esos valores tradicionales africanos y esos elementos <<primitivos>> que posee la Negritud senghoriana y su arte, a quién solo da la dirección de un departamento.

Existe una amistad entre Pierre Lods y el presidente senegalés, que se conocen de hace tiempo y tienen ideas similares en cuanto a la espontaneidad del africano a la hora de crear y su visión del arte africano cercana al <<primitivismo>>. En este sentido, Pierre Lods también es beneficiado respecto a otros miembros de la École de Dakar como Iba N'Diaye que quedan relegados a un segundo término al ser nombrado director de la Escuela de Dakar. Pierre Lods afirma que los <<negros>> pintan de forma instintiva y no tienen la necesidad de aprender el lenguaje de la pintura, cosa que es totalmente contraria al pensamiento de Iba N'Diaye, que no soporta a Lods y se ve obligado a irse a Francia en 1966 cuando el francés es nombrado director de la Escuela (Beye, 2019b). Iba N'Diaye odia esa libertad y esa versión primitivista del arte que ofrece Lods en sus clases, ya que él está obsesionado con el dominio de la técnica y, sin el dominio de esta, no puede haber libertad y, al mismo tiempo, se burla del encasillamiento del artista africano en el primitivismo.

Por otro lado, el Primer Festival Mundial de Artes Negras tiene también importancia en relación a la Negritud y a la Escuela de Dakar. Este promoverá obras de artistas senegaleses miembros de la Escuela de Dakar y de artistas tanto de África como de la diáspora africana. Con este festival el presidente senegalés pretende transmitir el mensaje de un arte original, el arte africano (FESMAN & R.M.N., 1966), convirtiéndose en otra muestra más de que África posee cultura propia y debe de ser impulsada.

Issa Samb considera a los artistas de la Escuela de Dakar como <<los pintores de la Negritud>> (L'Heureux, 2009, p. 66). Sin embargo, con nuestra investigación hemos descubierto que es

una definición errónea, ya que como considera M. H. L'Heureux, “demeure vaste et ne rend pas compte de toutes les variantes sociologiques, iconographiques et esthétiques entourant le concept de l'École de Dakar” (Ídem), además de obviar que existen artistas en la escuela críticos con la Negritud de Senghor, entre ellos el propio Iba N'Diaye. En relación a esto, afirmamos rotundamente que Iba N'Diaye no es un pintor de la Negritud.

9.1.3. La importancia de la Negritud dentro del proceso de construcción de la identidad senegalesa

También deseamos, a través de nuestra investigación, comprobar si es importante la Negritud de Senghor dentro del proceso de construcción de la identidad nacional y cultural senegalesa. Así, hemos comprobado que para Léopold Sédar Senghor la Escuela de Bellas Artes debe servir para impulsar los valores estéticos de la civilización africana. Por este motivo, al considerar el presidente senegalés que la Negritud son los valores de la civilización <<negro-africana>>, se puede afirmar que la Negritud es un elemento primordial dentro de la política cultural y artística de Senegal en esos primeros veinte años de independencia.

Debemos destacar que para Senghor la Negritud lo es todo. Es decir, todo el pensamiento de Léopold Sédar Senghor en torno a aspectos como la cultura, el arte, el humanismo, la francofonía gira alrededor de la Negritud y se enfoca hacia esta. Por este motivo, resulta importante dentro del proceso de construcción de la identidad senegalesa, llegando a basar gran parte de la política cultural y, sobre todo, de la artística, en esta. De hecho, como hemos explicado en el capítulo sobre la política cultural de Léopold Sédar Senghor, en 1962 se aprueba una financiación de 30 millones para construir la Casa de *Présence Africaine* (Lobe, 1962), revista de Alioune Diop que promueve los valores de la Negritud y la cultura africana.

Asimismo, esa Negritud se llevará al ámbito de la educación. Como explicamos en el capítulo sobre la política cultural de Léopold Sédar Senghor, el presidente senegalés reconoce en su libro *La Poésie de l'action* que su gobierno había revisado los programas y manuales de enseñanza para poner el acento en África y, más en concreto, en la Negritud (Senghor, 1980, p. 321).

Además, como hemos explicado en el mismo capítulo, François Dieng, Ministro de la Educación Nacional de Senegal, en 1961, en una conferencia de estados africanos sobre el

desarrollo de la educación en África, dice que el desarrollo de la educación en el continente debe ser guiado ante todo por el deseo de encontrar y de promover una cultura auténticamente africana (Dieng, 1961, p. 3). Igual que existe una cultura grecorromana, una cultura germánica o una anglosajona, se trata de que exista una cultura africana y, en este sentido, Dieng cree que se ha de definir y afirmar una civilización africana y, en especial, una civilización del África negra (Ídem). Podemos considerar esa recuperación, definición y afirmación de la civilización africana, como afirmamos anteriormente, parte importante de la ideología de la Negritud, como vimos en el capítulo sobre Léopold Sédar Senghor y la Negritud.

Ya mencionamos en el capítulo anterior, citando a Shambroom, que Senghor ve el arte como un agente importante de transformación, tanto en los principios políticos como en las ideologías culturales (L'Heureux, 2011, p. 8). Es por este motivo que utiliza el arte para promover su idea de la Negritud, ya que seguramente considera que a través del arte puede transformar las mentalidades tanto del pueblo senegalés como las del público del arte en general, sea de donde sea e, incluso de la humanidad en general y, hacer que los primeros acepten la Negritud como parte de su identidad y el resto la relacionen con la identidad senegalesa, relacionando el Senegal con la Negritud cada vez que piensen en el país africano. En definitiva, para Senghor el Senegal es la Negritud y la Negritud es Senegal y pone todo su empeño para que esta idea se haga realidad.

Dentro de todo este proceso la Escuela de Dakar tendrá una gran importancia al ser un movimiento artístico impulsado por el presidente senegalés que debe promover los valores de la Negritud senghoriana, llegándose a crear una Escuela de Bellas Artes para dar creación a un gran colectivo de artistas que pinten y promocionen esa Negritud y, al mismo tiempo, publicitando las obras de estos tanto en el famoso primer Festival des Arts Nègres como en exposiciones en el extranjero a lo largo del mundo.

Por otro lado, en relación a la Negritud, explicamos en la introducción que esta nació a causa de la discriminación y alienación sufrida por los estudiantes africanos y caribeños en la ciudad de París en ese momento (Senghor & Rous, 2003, p. 170) adquiriendo, en consecuencia, conciencia del racismo y de la diferencia cultural, llevándolos a cuestionarse su doble identidad, tanto de negro como de francés, a rechazar la asimilación de la idea de inferioridad de la cultura africana y a preocuparse sucesivamente por África y por una Historia y Cultura negras que consideraban únicas. Por este motivo, nos planteábamos que al ser la Negritud un elemento creado en Europa por una elite negra intelectual a causa de esa conciencia de su doble identidad y de esa discriminación y alienación sufrida en el viejo continente, quizá no

funcionaría de la misma manera en el continente africano, donde probablemente no exista una diferencia cultural del hombre negro respecto a la mayoría de la población, al ser esta negra y, casi todos se sientan simplemente y únicamente africanos al no haber recibido esa educación de tipo europea que reciben los creadores de la Negritud. En este sentido, hemos comprobado que, efectivamente, la Negritud no funciona de la misma manera, ya que existen muchos críticos hacia ella y otros no se sienten identificados o no la acaban de entender.

9.1.4. Iba N'Diaye y su relación con los diferentes movimientos artísticos

Con nuestra investigación también buscábamos identificar con que dinámica o movimiento artístico se puede relacionar la obra de Iba N'Diaye. En este sentido, hemos comprobado que N'Diaye prefiere crear de una forma totalmente libre antes que ligarse a cualquier movimiento artístico que lo limite, uno de los motivos por los que debe ser crítico con la Negritud de Senghor, tal y como afirmamos en el anterior capítulo, ya que si Iba se adscribiese a dicho movimiento de forma fiel, ya no sería más ese artista libre que posee una gran responsabilidad individual y, además, perdería parte de esa renovación de la creatividad a la que da tanta importancia.

Por otro lado, debemos recordar que el artista de Saint-Louis se considera a sí mismo un artista universal, cosa que le otorga esa libertad que tanto desea, al hacer que con esa connotación no deba verse involucrado dentro de ninguna corriente artística ni seguir a la fuerza ciertos patrones artísticos ni, tampoco, se vea obligado a rechazar su africanidad.

Iba N'Diaye, además, como comentamos anteriormente, rechaza categóricamente la visión <<primitivista>> del arte africano que poseen algunos europeos. Conviene destacar que en la época el <<primitivismo>> es la moda y también caricatura y racismo (N'Diaye, 2018b), probable motivo de su rechazo (Ídem) y cosa que hace pensar que el pintor de Saint-Louis odia las modas en general o, como mínimo, es independiente a ellas, es decir, hace lo que le apetece a cada momento independientemente de si está de moda o no. Por este motivo, nuestra investigación resalta, una vez más, que Iba N'Diaye no es un pintor de la Negritud.

Iba no quiere imposiciones a la hora de trabajar ni de europeos ni de compatriotas que siguen las modas y, menos de aquellos que son fieles a esa visión caricaturesca y racista del primitivismo. Como vimos en el capítulo anterior, se opone a toda exotización del artista

africano y a esa fácil mercantilización de su arte realizada a través de esta. Además, otorga gran importancia a la responsabilidad individual de cada artista (N'Diaye, 2000).

Como dijimos en el capítulo sobre Iba N'Diaye y el reflejo de la política cultural de Léopold Sédar Senghor y de la Negritud en su obra, se opone a la recuperación de algunos colectivos, de las tendencias o movimientos artísticos que están obsesionados con la uniformización y con la <<etiqueta comunitaria>>, rebelándose contra las consignas de algunos africanos que deciden que los artistas africanos no deben alejarse demasiado de su africanidad y en su búsqueda de originalidad (Burnet, 2009). En este sentido, hemos comprobado que lo importante en Iba N'Diaye es la originalidad y la excepcionalidad, independientemente de si se aleja o no de esa africanidad. Cuando el pintor de Saint-Louis pinta su africanidad es porque le apetece y la siente dentro de sí, no por imposición de ningún colectivo.

Iba N'Diaye, además, tiene fuerte influencia del arte europeo en su obra, ya que se inspira y siente cierto gusto hacia las obras del arte de Vanguardia y del pintor barroco Diego Velázquez, llegando a hacer su propia versión personal de su cuadro *Juan de Pareja*, aunque amenazado por perros. Esto es una muestra más de que el pintor senegalés no se encierra en su africanidad ni en la visión que poseen algunos críticos europeos y algunos miembros de la Negritud sobre esta.

El pintor de Saint-Louis, a lo largo de su vida, siempre pretende distanciarse de toda homogeneización y cerrazón artística que desean imponer algunos en el arte tanto en su creación como en la enseñanza y, procura desligarse en todo momento de cualquier movimiento artístico. Este puede resultar otro motivo más para ser crítico con la visión sobre el arte que posee Léopold Sédar Senghor, ya que si se considera el arte como algo que debe servir a cierto colectivo, el artista deja de ser libre a la hora de crear, teniendo que obedecer a la función social y comunitaria impuesta por ese colectivo y al mismo tiempo, debiendo primar el objeto por encima de la técnica.

9.1.5. El rol de Iba N'Diaye dentro del proyecto de elaboración de la identidad nacional senegalesa

Con este objetivo pretendíamos descifrar cuál es el rol de Iba N'Diaye en el proyecto de elaboración de la identidad nacional senegalesa y, en ese sentido, dentro de la política cultural

de Léopold Sédar Senghor. Así, hemos visto que cuando Iba N'Diaye crea la sección pictórica del Instituto Nacional de Artes de Senegal sigue el modelo de la Escuela de Bellas Artes de París. Una vez enseña en dicha entidad, se opone a la visión del arte cerrada que posee Léopold Sédar Senghor, ya que en su visión sobre el arte africano, prioriza la libertad del artista frente a la obra, aunque siempre dominando la técnica.

Iba N'Diaye, a la hora de educar se fija sobre todo en la teoría y la técnica, obviando la cuestión de inculcar la Negritud y enfocándose en sacar el máximo partido del talento artístico de sus alumnos, mientras que compañeros como Papa Ibra Tall, se enfocan en exprimir al máximo la Negritud de Léopold Sédar Senghor, intentando crear, de esta manera, un conjunto de militantes acérrimos que reproduzcan de forma fiel y auténtica, igual que si fueran robots o máquinas pintando, la ideología del presidente senegalés y los valores de esta en sus obras, como si se tratara de una doctrina política o religiosa en que no existe el individuo sino solamente el colectivo y en la que no tiene cabida ningún típico de crítica ni de distanciamiento alguno de la línea central que marcan la Negritud y la política cultural del presidente senegalés y su gobierno. Se puede afirmar, en definitiva, que Iba N'Diaye, partidario de la libertad en el terreno de lo artístico, se encuentra en dicho campo ante una especie de dictadura o autocracia cultural y artística, <<la dictadura o autocracia de la Negritud senghoriana>>.

En pocas palabras, se puede afirmar que existe esa <<dictadura o autocracia de la Negritud senghoriana>> porque nos encontramos ante una serie de instituciones creadas por Senghor que confluyen en lo que se conocerá después como Escuela de Dakar y, que, poseen como objetivo primordial fomentar la ideología de la Negritud del presidente senegalés en su proyecto de creación de la identidad nacional a través del arte, dejando en segundo término elementos como la creatividad, el dominio de la técnica o la libertad artística. Todo en la Escuela de Dakar debe obedecer a la obra ideológica de Senghor.

En este sentido, afirmamos que Iba N'Diaye se desmarca bastante del proyecto de Léopold Sédar Senghor de elaboración de la identidad senegalesa al no ser partidario de la Negritud ni de la visión <<primitivista>> sobre el arte que posee el presidente senegalés. De hecho, Iba regresa a París a mediados de la década de los años sesenta y, uno de los motivos para volver es su necesidad de poseer libertad total a la hora de crear. Aquí debemos citar de nuevo, al igual que en el capítulo anterior, las palabras de Iba al respecto: “Je pensais que mon expérience pouvait avoir un impact positif sur la création de cette école. Je savais que le métier était la première chose à apprendre, que c’était une obligation dont on ne pouvait pas

se faire l'économie. Mais j'ai rencontré un courant opposé. On parlait de spontanéité, de la négritude. On pensait qu'on risquait de faire perdre à l'Africain son originalité si on insistait trop sur l'enseignement, qu'au fond l'artiste africain n'en avait pas besoin. En 1967, j'en ai tiré la conclusion qu'il était préférable que je reparte en France [...]” (Burnet, 2009).

Iba N'Diaye está muy decepcionado porque espera encontrarse en Dakar una Escuela de Bellas Artes en la que prime la libertad del maestro y del artista a la hora de crear y, a la vez, la maestría en el arte y en el dominio de la técnica por encima de todo lo demás y, sin embargo, descubre que la enseñanza en el lugar es cerrada y está demasiado ligada a los valores de la Negritud de Léopold Sédar Senghor. No hay que olvidar que Iba N'Diaye es muy riguroso y profesional a la hora de enseñar (Sylla, 2009) y quizá esperaba encontrar una escuela más parecida a las que había conocido en Francia durante su estancia de estudios, donde la enseñanza se centraba en la importancia del dominio en la maestría de la técnica, pero, en cambio, encuentra una escuela donde todo eso queda en segundo plano y donde lo que se busca es crear un movimiento artísticamente cerrado en el que todos los artistas y sus alumnos sigan las directrices que marca el presidente senegalés. Todo esto debe generar desilusión a Iba N'Diaye, ya que él es partidario de las escuelas artísticas como elemento para la educación y enseñanza del artista, para el fomento de ese dominio en la maestría de la técnica pictórica y, a su vez, para la promoción de sus trabajos, pero no como elemento para crear un movimiento que unifique los estilos haciendo que todos sean parte de la misma corriente artística y provocando que la libertad creativa del artista y del alumno pase a ser secundaria frente a la doctrina impuesta por la escuela. Asimismo, debía esperar ser totalmente libre a la hora de enseñar y de pintar, pero, en cambio, se encontró que Léopold Sédar Senghor establecía una serie de límites al promover a los que eran más partidarios de su Negritud y de su visión sobre el arte frente a aquellos que eran más libres a la hora de crear y, al comprobar que muchos artistas están al servicio del presidente, ya fuera porque compartían totalmente su visión y se sentían miembros activos de la Negritud o, porque querían beneficiarse del mecenazgo de Senghor y no querían pasar a tener un rol secundario dentro de la Escuela de Bellas Artes y del movimiento de l'*École de Dakar*.

Por todo esto, es fácil imaginar que Iba N'Diaye, totalmente agotado al haber soportado durante años la situación, decida abandonar finalmente tanto la Escuela de Bellas Artes como el proyecto cultural y artístico del presidente senegalés y volver a Francia, donde podrá encontrar la libertad que tanto anhela. A pesar de todo, debe ser duro para el artista, ya que él ama Senegal y el continente africano. Además, influye en su marcha la relación con otros miembros de la Escuela de Dakar (Beye, 2018).

Por otro lado, toda esa sensación de aislamiento provocada por la falta de reconocimiento hacia su lucha y sus ideas en materia de formación y por el hecho de no compartir los puntos de vista y teorías que tiene el presidente senegalés sobre la creatividad del africano hacen también que se vea obligado a exiliarse (Ídem), tal y como comprobamos en el capítulo anterior.

En este sentido, Iba N'Diaye es más riguroso en la enseñanza de la técnica pictórica que sus compañeros maestros de la Escuela de Bellas Artes de Dakar, tal y como hemos visto en el capítulo anterior a través de la siguiente cita de su discípulo Mballo Kébé: "Ainsi, aussi bien par la technicité et la pédagogie que par les principes, l'esprit et le caractère, Iba a imprimé à la section arts plastiques une orientation et une réputation, différentes de celles qui prévalaient dans la section recherches plastiques nègres de Papa Ibra Tall et de Pierre Lods, auxquels Senghor était pourtant le plus proche, en raison du spontanéisme et du naturalisme qu'ils privilégiaient. C'est ce qui, sans doute, aurait conduit Iba à bouder et à quitter le Sénégal pour s'exiler en Europe" (Sylla, 2009).

Iba N'Diaye se encuentra, pues, ante una batalla artística contra Papa Ibra Tall y Pierre Lods que no puede ganar, al verse perjudicado frente a ellos respecto al presidente senegalés y, debido a esto, al ver que ya no quedan esperanzas para poder cambiar las cosas y llevarlas hacia su terreno para poder impartir clases y crear como él desea y, al mismo tiempo, al sentirse marginado y como parte derrotada en dicha batalla, decide irse a París, lugar en el que podrá practicar su arte libremente y enseñar a sus alumnos a su manera.

Por otro lado, hemos comprobado que existen tensiones entre Papa Ibra Tall y Pierre Lods. Sin embargo, como ambos son cercanos a la visión de Léopold Sédar Senghor sobre el genio espontáneo y la emotividad del africano y, sobre la Negritud, el presidente senegalés se encarga de apaciguar los ánimos entre ellos. Podemos decir pues, que Iba N'Diaye asume un papel secundario dentro de ese proyecto de elaboración de la identidad nacional senegalesa y de la política cultural senghoriana.

Además, la Escuela de Dakar, aunque Léopold Sédar Senghor desee que sea como otros movimientos artísticos que siguen una línea común a la hora de crear, a la práctica acaba convirtiéndose en un movimiento heterogéneo donde existen posiciones más cercanas al presidente senegalés y, otras más alejadas y, donde acaban apareciendo voces críticas. Por ello, podemos decir que Iba N'Diaye no es el único que se opone a la visión de Léopold Sédar Senghor frente al arte. Sin embargo, la línea del presidente senegalés es la que acaba

imponiéndose en la institución, provocando, como hemos explicado anteriormente, que, Iba N'Diaye, crítico con esta, deba de marchar.

Asimismo, hemos visto que Iba N'Diaye cuenta con menos alumnos que Pierre Lods y Papa Ibra Tall, cosa que le debe afectar, ya que esto significa que debe tener menos influencia dentro de la Escuela de Bellas Artes de Dakar y de la política cultural impulsada por Senghor y su papel debe de ser secundario.

A pesar de todo, aunque Iba N'Diaye desde un principio se oponga a las ideas de Papa Ibra Tall, Pierre Lods y Léopold Sédar Senghor en torno al arte, no hace pública dicha tensión hacia ellos hasta que no abandona la Escuela y regresa a París.

En definitiva, como dijimos al final de nuestro anterior capítulo, Iba N'Diaye, como parte de los tres principales miembros de la primera generación de la Escuela de Dakar, es el más alejado de la visión sobre el arte que posee el presidente senegalés, ya que, en su enseñanza se basa más en el rigor artístico y la maestría de la técnica que sus compañeros, que la fundamentan en algunas ideas de la Negritud como son la creación innata del africano o el valor de la cultura e historia de África.

9.1.6. Iba N'Diaye y su discurso político y cultural

Este objetivo consistía en determinar cuál es el discurso político y cultural usado por Iba N'Diaye en su obra. En relación a esto hemos visto que al pintor le gusta hablar de política pero no le gusta involucrarse públicamente con ningún movimiento político, artístico y cultural. Así, parece ser que, a diferencia de Papa Ibra Tall, que trata de llevar el discurso de la Negritud a su obra, la influencia de Léopold Sédar Senghor en la obra de Iba N'Diaye es mínima, si es que la hay.

Por otro lado, hemos comprobado con nuestra consulta de documentos en archivos que el presidente senegalés se implica al máximo en la política artística y cultural de su país que llega a incorporar la creatividad artística a su gobierno, involucrando al arte y a los artistas en todos los aspectos de la creación del Estado senegalés (Shambroom, 2011, pp. 58-60) y, se llega a hacer amigo de los artistas (UGB, 2018). Esto hace imaginar que debe provocar que Iba N'Diaye rechace todavía más el discurso artístico, político y cultural de la Negritud senghoriana, ya que como artista que desea una libertad total a la hora de crear, se debe

sentir agobiado con Senghor, quién debe estar cerca de los artistas en todo momento, aconsejándoles e insistiéndoles en su idea. De todos modos, es algo que no sabemos a ciencia cierta, así que puede resultar un tema sobre el que se pueda indagar en un futuro.

A pesar de todo, hemos visto que el presidente senegalés e Iba N'Diaye comparten alguna postura en torno a su pensamiento, ya que ambos se consideran universales y sienten pasión hacia la cultura francesa. Es decir, ambos comparten esa francofilia, Senghor más en un sentido humanista y literario e, Iba N'Diaye más en el sentido artístico. En pocas palabras, Senghor ama la cultura francesa pero más en el sentido filosófico y lingüístico y, en el arte, a la hora de plasmar su ideología, prefiere que los artistas se decanten por el arte tradicional; en cambio Iba N'Diaye siente amor hacia el arte francés y no le importa absorber elementos de este dentro de su concepción artística universal y se empapa de artistas como Picasso.

Se puede afirmar, en definitiva, que Iba N'Diaye incluye mensajes o temáticas en algunas de sus obras, como el espíritu senegalés en sus pinturas sobre paisajes, la africanidad en *El grito / cabeza de una estatua Djem de Nigeria* (1976) o, la denuncia contra el apartheid en *Soweto* (1979), pero estos discursos son discursos personales, no son parte de un amplio movimiento político y cultural como puede ser la Negritud. Es decir, no dejan de ser reflexiones personales respecto a algunas cuestiones.

9.1.7. Los diferentes elementos que incluye Iba N'Diaye en su obra

Otro objetivo de nuestra tesis era comprobar que elementos además de la Negritud incluye Iba N'Diaye en sus obra, si es que incluye a la Negritud. Conviene destacar que en la obra de Iba N'Diaye encontramos tanto elementos africanos tradicionales como modernistas (Mudimbe, 1994, p. 174). Se puede afirmar que mientras Iba N'Diaye es totalmente libre política, cultural y artísticamente, siendo incluso, como afirma su discípulo Papa Mballo Kébé, alguien que no quiere intervenir en la política y que rara vez dice lo que piensa sobre una situación (Kébé, 2019), Ibra Tall y Senghor son unos acérrimos nacionalistas y partidarios de la Negritud, queriéndola llevar a todas partes hasta el final. En pocas palabras, mientras Iba N'Diaye se enfoca principalmente en su obra y no se compromete públicamente con ningún movimiento artístico, cultural o político, ni con ninguna ideología, Papa Ibra Tall y Léopold Sédar Senghor se comprometen totalmente con un ideario, el de la Negritud, que, junto al socialismo forma parte de una de las vertientes del nacionalismo senegalés.

Léopold Sédar Senghor, en 1977, en la exposición sobre Iba N'Diaye en el Musée Dynamique tiene palabras positivas hacia Iba N'Diaye y habla también de la Negritud en la obra de este (N'Diaye, 2010). Sin embargo, el pintor de Saint-Louis no es partidario de la Negritud senghoriana y procura no hacer nada por incluirla en sus obras, resultando que, si aparece algún elemento propio de esa Negritud en alguna de sus pinturas es pura casualidad. En definitiva, si Iba N'Diaye incluye algún elemento de la Negritud en su obra, sería desde el punto de vista de Aimé Césaire, de <<reconocer el hecho de ser negro y aceptarlo>> y/o, de Léon-Gontran Damas, con cierta visión anticolonial y en contra de mostrar las artes y culturas negras como algo exótico, no desde la perspectiva de la Negritud senghoriana.

De hecho, hemos podido comprobar que Iba N'Diaye se inspira y tiene más gusto por las artes de Vanguardia europeas que por la Negritud y por el arte <<primitivista>> que prima el presidente senegalés en su política cultural, frente a otros artistas que coinciden totalmente con Senghor en sus ideas o que simplemente se contentan con sus críticas. Se puede decir que Iba N'Diaye siempre ha intentado ir más allá, intentando crear algo nuevo, algo revolucionario y, no se conforma ni se alegra con las buenas críticas del presidente senegalés ni de los críticos del arte y, tampoco pretende contentar a nadie.

Iba N'Diaye incluye elementos tradicionales de África en sus pinturas como los paisajes sahelianos o el sacrificio del cordero y elementos como el Jazz, relacionado con la Negritud, por ello, Léopold Sédar Senghor pretende que su arte sea algo <<primitivista>> y parte de su Negritud. Sin embargo, Iba N'Diaye se aleja de esa filosofía, incluyendo, además, elementos del arte contemporáneo europeo. Se puede decir, en este sentido, que la obra de Iba es una mezcla de lo tradicional y lo actual, aquello que él considera como <<universal>>. En este sentido debemos diferenciar como piensan lo <<universal>> Iba N'Diaye y Léopold Sédar Senghor. Mientras que el presidente sitúa lo universal dentro de algo más global como sería su idea sobre la civilización del futuro, aquella <<civilización de lo universal>> y, totalmente ligado a su idea de Negritud; el pintor se refiere en todo momento al arte, a usar elementos de diferentes culturas y corrientes artísticas en su obra sin encasillarse dentro de una corriente artística. Sin embargo, la idea de <<universal>>, aunque sea más estricta en Iba N'Diaye, al estar enmarcada siempre en el arte, se puede decir que es más libre que la de Senghor, ya que toma todo aquello que él considera para sus obras artísticas, mientras que la visión de Senghor, a pesar de ser más global, está totalmente ligada a su Negritud y, en el caso del arte africano, a su visión primitivista y tradicional.

9.2. Principales aportaciones de la investigación

Nuestra tesis hace importantes aportaciones al campo de la Historia. A lo largo de nuestra investigación hemos comprobado que existen muchos estudios sobre la temática, el período y el lugar estudiados, pero no desde el punto de vista de la Historia Cultural, ya que, al hablar de independencias en África y del Estado-Nación poscolonial africano han primordiado lo económico, social y político por encima de lo cultural y artístico. Todo lo que hemos encontrado al respecto ha sido desde la sociología, las ciencias políticas, la literatura y sobre todo desde la Antropología y la Historia del Arte. Por lo tanto, nuestra investigación ofrece por primera vez desde el punto de vista de la historia cultural un relato sobre el proceso de independencia y de construcción nacional y estatal en Senegal, cosa que la hace innovadora y pionera, en este sentido, dentro de algunos ámbitos en estudios históricos como los de mundo actual, nacionalismos, construcción nacional y África.

Asimismo, la podemos considerar de novedad en el terreno de la Historia en el Estado español, porque no hemos encontrado ninguna tesis doctoral que gire alrededor de independencia en Senegal y la posterior construcción del Estado-Nación. Se puede decir que también somos pioneros en este aspecto.

Por otro lado, nuestra tesis doctoral puede servir de paradigma para mostrar cómo surgen en los primeros años de independencia en los nuevos Estados africanos esos líderes autócratas de los que hablan historiadores africanistas como Ferran Iniesta o John Iliffe, pues como hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación y como explicamos a lo largo de este trabajo, Léopold Sédar Senghor, durante su gobierno ostenta todo el poder y esto se refleja también en su política cultural, en la que quiere imponer su ideología de la Negritud a los diferentes artistas que trabajan para él en su famosa Escuela de Bellas Artes, favoreciendo a los que están a su lado frente a aquellos que son críticos como Iba N'Diaye o que simplemente no quieren seguir su doctrina.

Sin embargo, en Senegal el proceso de independencia no es tan violento como en otros países africanos, ya que la región tenía ciertos privilegios durante el colonialismo frente a otras zonas del África Occidental Francesa, especialmente las llamadas *Quatre Communes*. Esto aporta conocimientos en relación con los procesos de independencia pacíficos y sirve para diferenciarlos a aquellos que se dan de forma violenta, incluso con guerra.

Asimismo, nuestra investigación aporta nuevos conocimientos sobre la Negritud y, en especial, sobre cómo esta es llevada a la práctica. Esto resulta importante para la cuestión, ya que

Senegal es el paradigma perfecto, debido a que Léopold Sédar Senghor se convierte con el tiempo en su máximo defensor y en el líder que llega más lejos a la hora de tratar de convertirla en algo tangible. En este sentido, aportamos a la Historia, desde el punto de vista de la Historia Cultural, conocimientos sobre un gran proceso como es el funcionamiento de la Negritud en relación con el arte dentro del marco de la construcción nacional, mostrando como Léopold Sédar Senghor utiliza el arte para construir la identidad de todo un país alrededor de su ideología, a través del estudio de algo más pequeño e individual como es la obra y pensamiento de un artista como Iba N'Diaye en relación a esa política artística y cultural del presidente senegalés, acercándonos también así a la microhistoria. En pocas palabras, a partir de la obra del pintor de Saint-Louis, explicamos el proceso de construcción de la identidad nacional en el país africano, cosa que no se ha hecho nunca en el terreno de la Historia.

Con nuestra investigación comprobamos como Léopold Sédar Senghor monopoliza el nacionalismo senegalés, convirtiéndose él y su ideología en únicos representantes de cara al exterior, de la identidad nacional del nuevo Estado independiente, dejando de lado, marginando e invisibilizando a otros tipos de nacionalismos como el nacionalismo panafricanista de Cheikh Anta Diop. A su vez, vemos que intenta aplicar a través de su política cultural y de la creación de la Escuela de Dakar un discurso teórico a la nueva realidad que hay que crear y difundir en Senegal, el discurso de la Negritud, en el que hay que basar la ideología e identidad nacional del nuevo Estado. Todo esto causa tensiones y disensiones internas que provocan que algunos intelectuales critiquen públicamente al presidente senegalés, como es el caso de Cheikh Anta Diop, o, que deban verse obligados a abandonar el proyecto de Senghor, como sucede con Iba N'Diaye.

En este sentido, introducimos una idea o noción bastante arriesgada, que hemos afirmado en uno de los apartados de nuestras conclusiones, que es la de <<dictadura o autocracia de la Negritud senghoriana>>. Esto lo fundamentamos en qué, a pesar de que Léopold Sédar Senghor, no ejerce la violencia sobre los artistas que trabajan para él, imponiéndoles con el uso de la fuerza su ideología de la Negritud, si usa métodos coercitivos, insistiendo a los artistas en su visión sobre el arte, beneficiando a los que siguen su consejo y hacen realidad su deseo en sus obras frente a los que no hacen lo mismo o son críticos con su filosofía, demostrando que él es quién detenta todo el poder y que toda la política artística y cultural se debe realizar a su gusto y ha de girar alrededor de su ideología y de su persona.

Por todo esto, podemos decir que, a pesar de ser la figura con más peso político del momento en Senegal y el individuo más importante en relación a la construcción del Estado-Nación senegalés, Léopold Sédar Senghor no es el padre de la identidad nacional, porque existen otras figuras importantes y con gran reconocimiento público y prestigio como Cheikh Anta Diop, Mamadou Dia o el propio Iba N'Diaye que, contribuyen y participan, estén a favor o en contra del presidente senegalés, en esa construcción de la identidad nacional. Además, a pesar de que Senghor lo intentase de todas las maneras posibles, esa identidad no es solamente la de su Negritud, sino una amalgama de identidades en la que participan todos los movimientos e ideologías políticas, sociales y culturales y, también las diferentes formas de ver la vida que tienen las diversas etnias y religiones existentes. Esto se puede ver, por ejemplo, en la fiesta de *le tabaski*, que contiene elementos de la cultura árabe y, que a pesar de ser musulmana, participan en ella gran parte del país, aunque sean cristianos o de alguna religión tradicional autóctona; en ámbitos como la gastronomía, donde todos los grupos étnicos preparan y comen platos en su día a día de todas las diferentes etnias de Senegal; en la música como el *mbalax*, que incluye elementos de los diferentes pueblos e, incluso, muchas veces, de música extranjera como la cubana, por ejemplo; o, en la política, en la que existen diferentes corrientes ideológicas con miles o millones de seguidores detrás de cada una de ellas.

Por otro lado, no hemos descubierto ninguna tesis doctoral que gire alrededor de Iba N'Diaye. Todos los trabajos universitarios al respecto lo hacen enfocados principalmente en la Escuela de Dakar o en la figura de Léopold Sédar Senghor. Por lo tanto, introducimos innovación al centrarnos en el pintor de Saint-Louis y, además, proporcionamos nuevos conocimientos, como su visión compartida con Senghor sobre el <<progreso>>, la noción de <<dictadura o autocracia de la Negritud senghoriana>>, o la visión diferenciada sobre lo <<universal>> entre el pintor de Saint-Louis y Senghor.

Finalmente, debemos destacar que con nuestra investigación también hemos comprobado a través de sus personas más cercanas que Iba N'Diaye, es realmente crítico con la Negritud y no desea adscribirse a ningún movimiento político, social y cultural, sino su libertad artística, ante todo, además de ser alguien que no se involucra en ciertas cuestiones públicamente a pesar de tener su opinión.

9.3. Futuras líneas de investigación

Como toda tesis doctoral, por mucho que aporte a ciertos temas, nuestro trabajo queda incompleto en algunos aspectos, por eso resultaría interesante poder seguir investigando en un futuro sobre algunas cuestiones que han quedado vacías o incompletas.

En este sentido, explicamos tanto en nuestro plan de investigación como en la introducción de la tesis, que deseábamos ver si se quedaba representada la visión de progreso implícita en la Negritud de Léopold Sédar Senghor en la obra de Iba N'Diaye. Al respecto, intuimos que no se refleja, ya que Iba N'Diaye no comparte la Negritud de Senghor ni forma parte del movimiento. Sin embargo, en esta línea queríamos saber también si otros miembros de la Escuela de Dakar compartían esa visión del presidente senegalés de que Senegal debe ir hacia adelante sin dejar atrás la tradición africana, cosa que no hemos podido comprobar. Por este motivo, se podría investigar en un futuro al respecto.

Por otro lado, hemos comprobado que existen voces críticas con la Negritud dentro de la Escuela de Dakar, pero prácticamente no sabemos quiénes fueron esas voces. Por ello, estaría bien poder estudiar de quiénes se trata y ahondar más en esas figuras y en su visión en contra de la Negritud propuesta por Léopold Sédar Senghor.

Además, al centrarnos en Iba N'Diaye, hemos tratado poco a los dos personajes más cercanos a Senghor dentro de esos miembros destacables en la Escuela de Dakar, que son Papa Ibra Tall y Pierre Lods, como hemos explicado anteriormente. Así pues, podría ser interesante enfocarse más en sus figuras en próximas investigaciones.

En cuanto a Iba N'Diaye, nos hemos centrado principalmente en su obra en relación con la política cultural y la Negritud de Senghor durante sus años en Senegal trabajando para el presidente senegalés, así que sería interesante poder estudiar su obra enfocándonos en otros momentos de su vida y también en relación con sus años en Francia.

Por último, debemos mencionar que al consultar los archivos en el Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal en la ciudad de Saint-Louis nos encontramos que gran parte de los archivos están todavía por clasificar y no se pueden consultar. En consecuencia, sería interesante realizar más viajes a Saint-Louis para poder consultar esos documentos a medida que se vayan desclasificando para ver si existen algunos relacionados con nuestra cuestión y poder aportar, de esta manera, nuevos conocimientos. Asimismo, nos gustaría comprobar si con el tiempo se va recuperando o no la figura de Iba N'Diaye y, si es el caso, en qué sentido y cómo lo hace.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

ARTÍCULOS

- Delas, D. (2006). Regard sur la politique culturelle de Senghor (1960-1980). *Africultures*, (2), pp. 239-243.
- Diagne, R. (2008). Senghor et la pensée de l'universel: l'éclairage leibnizien. *Africa Development*, Vol. 33, Nº 1, pp. 82-92.
- González, M. J. C. (2008). Aproximación al pensamiento de LS Senghor. *Magister: Revista miscelánea de investigación*, nº 22, pp. 35-55.
- González, M. J. C. (2010). La " Razón Ojo" y la " Razón Abrazo" Senghorianas: ¿ Contrapuestas o complementarias?. *Magister: Revista miscelánea de investigación*, nº 23, pp. 121-137.
- Malela, B. (2011). Pour une étude de la proximité et de la souffrance humaine dans les productions littéraires. Relecture croisée d'Éthiopiennes de Senghor et des Nouveaux contes d'Amadou Koumba de Birago Diop. *Francofonía*, Vol. 1, nº 15, pp. 123-134.
- Ospina, J. M., & Espinosa, A. (1985). El camino de las tres culturas: entrevista a Leopoldo Sédar Senghor. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 22 (3), 2.
- Senghor, L. S. (1964). LE SOCIALISME SENEGALAIS. THEORIE ET PRATIQUE DU SOCIALISME SENEGALAIS (pp. 34-71). Dakar: Ministère de l'information, des télécommunications et du tourisme.
- Souffrant, C. (1979). Marxismo y tercer mundo en Jacques Roumain, Jacques Alexis y LS Senghor. *Ciencia y sociedad*, Vol. 4, nº 1, Enero-Julio 1979, pp. 13-31.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Tine, A. (2005). Léopold Senghor et Cheikh Anta Diop face au panafricanisme: deux intellectuels, même combat mais conflit des ideologies? En Thierno Bah (Dir.) Intellectuels, nationalisme et idéal panafricain. Perspective historique, pp. 129-157. Dakar : CODESRIA.

LIBROS

- Díaz et al. (2018). Léopold Sédar Senghor. Sabadell: Quaderns de Versàlia.
- Harney, E. (2004). In Senghor's shadow: Art, politics, and the avant-garde in Senegal, 1960–1995. Durham: Duke University Press.
- Senghor, L. S. (1995). EL DIALOGO DE LAS CULTURAS. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Senghor, L. S. (1972). FUNDAMENTOS DE LA AFRICANIDAD (Negritud y arabismo). Madrid: Zero Zyx.
- Senghor, L. S. (1970). LIBERTAD, NEGRITUD Y HUMANISMO. Madrid: Editorial Tecnos.
- Senghor, L. S. & Rous, J. (2003). Léopold Sédar Senghor. Pan-African History: Political Figures from Africa and the Diaspora since 1787, p. 170. Nueva York: Routledge.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE NEGRITUD Y PANAFRICANISMO

ARTÍCULOS

- Boisrolin, H. (2014). NEGRITUD: UN RESCATE NECESARIO. Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas, Vol. 3, nº 5, pp. 23-33.
- Campbell, C. Z. (2006). Sculpting a Pan-African culture in the art of negritude: A model for African artist. The Journal of Pan African Studies, Vol. 1, Nº 6, pp. 28-41.

- Domingues, P. J. (2005). Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações-Revista de Ciências Sociais*, Vol. 10, nº 1, pp. 25-40.
- Govera, M., & Silva, M. (2017). Reflexiones en torno a la negritud: lucha político social y reivindicación identitaria. *Horizontes Filosóficos: Revista de Filosofía, Humanidades y Ciencias Sociales*, Nº 7, pp. 33-48.
- Grosfoguel, R. (2006). Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial. *Discurso sobre el colonialismo* pp. 147–172. Madrid: Akal.
- Lao-Montes, A. (2007). Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula Rasa*, nº 7, pp. 47-79.
- Le Baron, B. (1966). Negritude: A Pan-African Ideal. *Ethics*, Vol. 76, nº 4, pp. 267-276.
- Maldonado-Torres, N. (2006). Aimé Césaire y la crisis del hombre europeo. *Discurso sobre el colonialismo*, pp. 173-196. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. D. (2006). El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento. *Discurso sobre el colonialismo*, pp. 198-221). Madrid: Akal.
- Mouralis, B. (2005). René Maran et Gaston Monnerville Entre négritude et radicalisme. *Francofonía*, Nº 14, 2005, pp. 101-122.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Iniesta (2007). *Negritud. El síndrome francés*. En Ferran Iniesta (autor) Kuma. *Historia del África negra*, 2ª edición. Barcelona: Bellaterra.
- Stecher, L., Oliva, E. & Zapata, C. (2010). *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*. Santiago de Chile, Chile.

LIBROS

- Césaire, A. (2006). DISCURSO SOBRE EL COLONIALISMO. Madrid: Akal
- Depestre, R. (1986). BUENOS DIAS Y ADIOS A LA NEGRITUD. La Habana: CASA DE LAS AMERICAS.
- Howell, E. C. T. (2012). Re-envisioning negritude: historical and cultural contexts for Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor. The University of North Carolina at Greensboro.
- Jahn, J. (1970). MUNTU: LAS CULTURAS DE LA NEGRITUD. Madrid: EDICIONES. GUADARRAMA.
- Jahn, J. (1990). MUNTU: AFRICAN CULTURE AND THE WESTERN WORLD. New York: Grove Press.
- Rabaka, R. (2015). THE NEGRITUDE MOVEMENT. W.E.B. DU BOIS, LEON DAMAS, AIME CESAIRE, LEOPOLD SENGHOR, FRANTZ FANON AND THE EVOLUTION OF AN INSURGENT IDEA. Lanham: Lexington Books.
- Wauthier, C. (1966). EL AFRICA DE LOS AFRICANOS. Madrid: Editorial Tecnos.

MONOGRAFÍAS

- Dieng, A. A. Nationalisme et panafricanisme. Intellectuels, nationalisme et idéal panafricain. Perspective historique, Dakar: CODESRIA, 2005.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE SENEGAL

ARTÍCULOS

- Cissé, M. (2005). Langues, État et société au Sénégal. SudLangues. Revue électronique internationale de Sciences du langage, N° 5, pp. 99-133.

- Clark, A. F. (1999). Imperialism, independence, and Islam in Senegal and Mali. Vol. 46, No. 3/4, Islam in Africa (Summer - Autumn, 1999), pp. 149-167
- Heitz, K. (2008). Décolonisation et construction nationale au Sénégal. Relations internationales, N° 1, pp. 41-52.
- Jones, H. (2005). From East to West: Looking at Responses to Modernization in Senegal and Turkey from a Comparative Perspective. Macalester International, Vol. 15, n° 1, p. 18.
- Saletes, J. L. (2011). Les tirailleurs sénégalais dans la Grande Guerre et la codification d'un racisme ordinaire. Guerres mondiales et conflits contemporains, N° 4, pp. 129-140.
- Seck, S. (2003). L'École de Dakar: réalité historique ou escroquerie intellectuelle?. Éthiopiennes: revue socialiste de culture négro-africaine, N° 70, pp. 29-45.
- Zuccarelli, F. (1977). La vie politique dans les quatre communes du Sénégal de 1877 à 1914. Éthiopiennes: revue socialiste de culture négro-africaine, N° 12, pp. 32-45.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Beck, L. J. (2002): Le clientélisme au Sénégal : un adieu sans regrets? En Momar-Coumba Diop (Ed.) (2002) Le Sénégal contemporain, pp. 529-547. París: Karthala.
- Diop, M. C. (2002). Savoirs et sociétés au Sénégal. En Momar-Coumba Diop (Ed.). (2002) Le Sénégal contemporain, pp. 37-90. París: Karthala.
- Diouf, M. (1992). Le clientélisme, la technocratie et après? En Momar-Coumba Diop (Ed.) Sénégal: trajectoire d'un État, pp, 233-278.
- Gellar, S. (2002). Pluralisme ou Jacobinisme: quelle démocratie pour le Sénégal? Momar-Coumba Diop (Ed.) (2002) Le Sénégal contemporain, pp. 507-528. París: Karthala.
- Snipe, T. D. (2003). Cultural Politics in Post-Independence Senegal. En E. O. M. Ibelema (Ed.) Afro-optimism: Perspectives on Africa's Advances, pp. 53-63. Westport, Estados Unidos: Greenwood Publishing Group.

MEMORIAS DE MÁSTER

- Dagenais, D. (2006). La décolonisation au Mali et au Sénégal, 1958-1962: essai d'explication d'une évolution politique contrastée. Université de Montréal.

MONOGRAFÍAS

- Diallo, M. A. A construção do Estado no Senegal e integração na África Ocidental: os problemas da Gâmbia, de Casamance e da integração regional. Orientador P. G. F. Vizentini. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. 186 páginas.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE

ARTÍCULOS

- Ambassade du Sénégal en France et à Monaco (2013). Signature par le Ministre de la Culture le jeudi 11 juillet 2013 à l'Ambassade du Sénégal à Paris de la convention de legs à l'Etat du Sénégal de la collection d'œuvres de l'artiste Peintre sénégalais Feu Iba NDIAYE en présence de ses héritiers. Ambassade du Sénégal en France et à Monaco. Disponible en: <http://www.ambasseneparis.com/index.php/lire-lactualite/items/signature-par-le-ministre-de-la-culture-le-jeudi-11-juillet-2013-a-lambassade-du-senegal-a-paris-de-la-convention-de-legs-a-leta.html>. Consultado el 23 de septiembre de 2019
- BBC (2019). "El grito" de Munch: el Museo Británico desmonta una de las teorías más extendidas sobre el famoso cuadro. BBC. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47672906> Consultado el 23 de septiembre de 2019.
- Benga, N. (2010). Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal. Africa Development, 35(4), 237-260.

- Bourdié, A. (2015). «Moderniser» la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre Mudra à Dakar. *Recherches en danse*, (4), pp. 1-18.
- Braggs, R. K. (2016). Excerpt from *Jazz Diasporas: Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*. *Journal of Transnational American Studies*, 7(1), 1–20.
- Campbell, C. Z. (2006). Sculpting a Pan-African culture in the art of negritude: A model for African artist. *The Journal of Pan African Studies*, 1(6), 28-42.
- Cohen, J. I. (2018). Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980. *African arts*, Vol. 51, N° 3, pp. 10-25.
- Florence, A. (13 de octubre de 2008). Le Siècle court d'Iba Ndiaye : Peintre, Ample... et Africain. *africultures*. Disponible en: <http://africultures.com/le-siecle-court-diba-ndiaye-peintre-ample-et-africain-8105/#prettyPhoto>. Consultado el 23 de septiembre de 2019
- Girard-Muscagorry, A. (2017). LA MODERNITÉ EN CADEAU? REGARDS DES ACTEURS ÉTATIQUES AFRICAINS SUR LES ARTS VISUELS NATIONAUX. Avant que << magie >> n'opère. *Modernités artistiques en Afrique*. INHA, 14 Septembre 2015, pp. 54-73.
- Greani, N. (2016). Fragments d'histoire congolaise. Les archives coloniales réactivées du Mémorial Savorgnan de Brazza et de la Fresque de l'Afrique. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (24), pp. 82-105.
- Greani, N. (2012). Soixante ans de création à l'École de peinture de Poto Poto (Congo-Brazzaville). *Cahiers d'études africaines*, (205), pp. 259-267.
- Harney, E. (2010). The densities of Modernism. *South Atlantic Quarterly*, Vol. 109, N° 3, pp. 475-503.
- Kaiser, F. W. (2001). Iba Ndiaye: A Painter Between Continents. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Vol. 15, N° 1, pp. 26-29.
- Kalama, H. (2018). Le paradigme «Art Africain»: de l'origine à sa physionomie actuelle. *Artl@s Bulletin*, 7(1), 3, pp. 17-30.
- Lebeuf, J. P. (1956). L'ecole des peintres de Poto-Poto. *Africa*, 26(3), pp. 277-280.

- Méndez, L. (2005). Entre lo estético y lo extra-estético: paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 21: Repren, 33–49.
- Ndiaye, I. (1998). LA SCULPTURE D'APRES MATIERE DANS L'ART NEGRE : NOUVEAUX HORIZONS DE LIBERTE ET DE SEDUCTION. *Éthiopiennes: revue socialiste de culture négro-africaine*, N° 61, pp. 93-101.
- Ngom, A.G. (2009). IBA NDIAYE TEL QU'EN LUI-MEME. *Ethiopiennes. Littérature, philosophie et art*, N° 83, 2ème semestre 2009. Disponible en línea en: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1684> Consultado el 17 de septiembre de 2019
- Nzegwu, Nkiru. The Africanized Queen: Metonymic Site of Transformation. *African Studies Quarterly* 1.4 (1998), pp. 47-56.
- Okeke, C. (2001). Modern African Art. In Okwui Enwezor (Ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994 (African, Asian & Oceanic Art) (First prin)*, pp. 29–36. Munich: Prestel
- Pérez, L. M. (2006). ¿Quiénes dictan la regla en el arte?: de la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente. *Artes, la revista*, N° 11, pp. 24-34.
- Polakoff, C. (1977). Iba Ndiaye. *African Arts*, Vol. 10, N° 3, (Apr., 1977), pp. 72-74.
- Ramírez, D. A. (2015). Colonia apócrifa: una exhibición que cuestiona el colonialismo español. *Arte y políticas de identidad*, N° 13, pp. 235-250.
- Ro, S. (1975). The Black Musician as Literary Hero: Baldwin's "Sonny's Blues" and Kelly's "Cry for Me". *American Studies in Scandinavia*, 7(1), pp. 17–48.
- Sylla, A. (2007). La tumultueuse histoire du Musée dynamique de Dakar. *Africultures*, 70(1), 89.
- Sylla, Abdou (1987). LE PARALLELISME ASYMETRIQUE DANS L'ART AFRICAIN. *Ethiopiennes*, n° 46-47, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, Nouvelle série, 3ème et 4ème trimestre 1987 - volume 4.

- Tissières, H. (2008). Biennale et effervescence artistique au Sénégal: conjonctions et passerelles. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 70(1), 6.
- Wilson, J. (1982). Iba Ndiaye: Evolution of a Style. *African Arts*, Vol. 15, Nº. 4 (Aug., 1982), p. 72.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Mangin, T. R. (2004). Notes on jazz in Senegal. En F. J. G. Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards (Ed.) *Conversation: The New Jazz Studies*, pp. 224–248. New York: Columbia University Press.
- Perry, G. (1998). El primitivismo y lo <<moderno>>. En Charles Harrison, Francis Frascina & Gill Perry (Autores) *Primitivismo, cubismo, y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Edición en español. Madrid, España: Akal.

DOCUMENTALES

- Borelli, S. (productor y director) (1966). *Il Festival di Dakar* (documental]. Italia: Sergio Borelli.
- Vieyra, P. (productor y director) (1982). *Iba N'Diaye, portrait d'un peintre* (documental]. Senegal: PSV-Films.

LIBROS

- Jaji, T. E. (2014). *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Oxford: Oxford University Press.

TRABAJOS DE FINAL DE MÁSTER

- L'Heureux, M. H. (2009). La négritude et l'esthétique de Léopold Sédar Senghor dans les oeuvres de l'École de Dakar. Université du Québec à Montréal

RESEÑAS

- Celis, A. E. (2019). Joanna Grabski. Art World City: The Creative Economy of Artists and Urban Life in Dakar. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- Diaye, F., & Dupré, M. C. (1991). Jacqueline Delange. Journal des africanistes, Vol. 61, nº2, pp. 107-109.
- Murphy, M. (2006). Harney, Elizabeth.—In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995. Durham-London, Duke University Press, 2004, 316 p. Cahiers d'études africaines, 46(182), pp. 460-463.

TESIS DOCTORALES

- Nicodemus, E. (2012). AFRICAN MODERN ART AND BLACK CULTURAL TRAUMA. Capital & Class2. Middlesex University.
- Petersen, C. (2018). Visual Trauma: Representations of African Bodies in the 1983 Contre Apartheid Exhibition, p. 44. University of the Western Cape.
- Shambroom, H. (2011). L'évolution du patrimoine: Identity Politics and Cultural Policy in Contemporary Senegalese Art, 1960-2010. University of Cape Town.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ÁFRICA

ARTÍCULOS

- Aguirre, M., & Sogge, D. (2006). Crisis del Estado y dominios civiles en África. Documento de Trabajo FRIDE, 30.
- Badouin, R. (1965). La planification économique en Afrique noire francophone. *Revue Tiers Monde*, N° 6, Vol. 24, pp. 1086-1092.
- Barber, K. (1987). Popular arts in Africa. *African studies review*, Vol. 30, nº 3, pp. 1-78.
- Bellucci, B. (2010). O Estado na África. *revista tempo do mundo*, vol. 2 nº 3, dez. 2010, pp. 9-43.
- Cooper, F. (2008). Reformando el Imperio, acabando con el Imperio: Francia y África Occidental, 1944-1960. *Relaciones Internacionales*, nº 8, junio de 2008, pp. 1-24.
- Davidson, B. (1966). The outlook for Africa. *Socialist Register*, Vol. 3, N° 3, pp. 193-219.
- Dieng, A. A. (2000). L'abbé Grégoire et l'Afrique noire aujourd'hui. *Outre-Mers. Revue d'histoire*, Vol. 87, N° 328, pp. 75-88.
- Galitzine-Loumpet, A. (2012). An unattainable consensus? National museums and great narratives in French-speaking Africa. *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen; Paris 28 June–1 July & 25–26 November 2011*, N° 078, pp. 617-634.
- Gómez, A. C. (2003). El laberinto togolés. *Nova Africa*, (12), 25-37.
- Graf, M. (2001). Roots of Identity: The National and Cultural Self in *Présence Africaine*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 3, nº 2, p. 5.
- Harney, E. (2010). Postcolonial Agitations: Avant-Gardism in Dakar and London. *New Literary History*, Vol. 41, nº 4, pp. 731-751.
- Henky, D. (2009). 'L'oraliture': réflexion sur une mise en oeuvre contemporaine des contes africains. *Éthiopiennes: revue socialiste de culture négro-africaine*, N° 82, pp. 45-56.

- Huillery, E. (2014). The black man's burden: The cost of colonization of French West Africa. *The Journal of Economic History*, Nº 74, Vol. 1, pp. 1-38.
- Iniesta, F. (2002). La batalla por el pensamiento tradicional en el África negra. *Mundos Africanos*. Colección Urbanidades Digitales.
- Iniesta, F. & Tomàs, J. (2013). Lengua, identidad y políticas lingüísticas en los estados africanos. Una introducción. *NOVA AFRICA*. Publicación del Centre d'Estudis Africans i Interculturals (CEA), 29, 1-13
- Revilla, A., Llevot, N., Molet, C., Astudillo, M. & Mauri, J. (2015). El diálogo intercultural a través de una mirada al arte africano: una propuesta educativa interdisciplinar. *EHQUIDAD*. *Revista Internacional de Políticas de Bienestar y Trabajo Social*, nº 4, pp. 71-88.
- Roméo, D. T. (2013). Contribution des livres de contes africains à la conservation et à la diffusion des expressions culturelles. *Foire Internationale du Livre et du Matériel Didactique de Dakar (FLIDAK)*, 2013, Dec 2013, Dakar, Sénégal.
- Sandbrook, R. (1986). The state and economic stagnation in tropical Africa. *World Development*, Vol. 14, nº 3, pp. 319-332.
- Senghor, L.S. (1975). POURQUOI ETHIOPIQUES? *Ethiopiennes*, nº 1, *Revue socialiste de culture négro-africaine*, Nº 1, janvier 1975, p. 1.
- Zocizoum, Y. (1987). El estado y la reproducción étnica en África. *Estudios Sociológicos*, 169-182.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Fernández, N. (2009). África en el siglo XX: una historia de la deconstrucción-reconstrucción en el trazado de fronteras e identidades. En Nuria Fernández Moreno (Ed) *Antropología y colonialismo de África subsahariana*. Textos etnográficos, pp. 55-60. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Flan, G. L. (2018). La soberanía postcolonial de los países de África Occidental Francesa. Una desviación del modelo westfaliano. En Gloria Vergara, Ada Aurora

Sánchez, Amaury Fernández (Coords.) Diálogos interdisciplinarios desde las ciencias sociales pp. 77-98. Colima, México: enfoque académico.

- Mazrui, A. A. (1996). Perspective: The Muse of Modernity and the Quest for Development. En Philip G. Altbach & Salah M. Hassan (Eds.) The muse of modernity: essays on culture as development in Africa, pp. 1-18. Trenton, Estados Unidos: Africa World Press.
- Mazrui, A. A. (1999). Seek ye first the political kingdom. En Ali A. Mazrui (Ed.) y C. Wondji (Coed.) GENERAL HISTORY OF AFRICA. VIII AFRICA SINCE 1935. Oxford: UNESCO.
- Sieveking, N. (2006). Animism on Stage: Tracing Anthropology's Heritage in Contemporary African Dance in Europe. En Ursula Rao & John Hutnyk (Eds.) Celebrating Transgression: Method and Politics in Anthropological Studies of Culture: a Book in Honour of Klaus Peter Köpping, pp. 160-161 . Oxford: Berghahn Books.

ENCICLOPEDIAS

- Nafziger, E. W., Reno, W., & Whiteside, A. (2008). DECOLONIZATION, AFRICAN. Africa and the Americas: culture, politics, and history; a multidisciplinary encyclopedia, Vol. 1, p. 810. Santa Bárbara: ABC Clio.

LIBROS

- Aldrich, R. (1996). Greater France: A history of French overseas expansion. Nueva York: Macmillan International Higher Education.
- Bayart, J. F. (1999). El estado en África. La política del vientre. Edición en lengua española. Barcelona: Bellaterra.
- Bosch, A. (2000). La vía africana. Barcelona: Bellaterra.

- Ginio, R. (2017). *The French Army and Its African Soldiers: The Years of Decolonization*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Iliffe, J. (2013). *África. Historia de un continente*. Edición en lengua española. Madrid: Akal.
- Iniesta, F. (2000). *Emitai. Estudios de historia africana*. Barcelona: Bellaterra.
- Iniesta, F. (2007). *Kuma. Historia del África negra*. Segunda edición. Barcelona: Bellaterra.
- Ki-Zerbo, J. (2011). *Historia del África Negra. De los orígenes a las independencias*. Barcelona: Bellaterra.
- Mamdani, M. (1998). *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*, p. 80. México D. F.: Siglo XXI.
- Moral, E. G. (2017). *Breve HISTORIA del... ÁFRICA SUBSAHARIANA*. Madrid: Nowtilus.
- Vela, M. E. (1971). *La revolución de África*, p. 11. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

RESEÑAS

- Munaretto, P. (2019). *Julien Fargettas. Les Tirailleurs Sénégalais. Les soldats noirs entre légendes et réalités 1939-1945*. París, Tallandier. 2012. 384 páginas. Cuadernos de Marte, Nº 16, pp. 211-213.
- VAN HENSBROEK, P. B. (1993). *The Black Man's Burden: Africa and the Curse of the Nation-State*. by Basil Davidson. *Transition*, Nº. 61 (1993), pp. 114-122.

TESIS DOCTORALES

- Masey, R. (2010). Living French colonial theory: an examination of France's complex relationship with Islam in its African colonies as viewed through the lives of Octave Houdas and Xavier Coppolani.

BIBLIOGRAFÍA GENERALISTA

ARTÍCULOS

- Burke, P. (2007). La historia cultural y sus vecinos. *Alteridades*, Vol. 17, nº 33, pp. 11-117.
- García, N. (1983). Las políticas culturales en América Latina. *Chasqui*, Nº 7, Julio-Septiembre de 1983, pp. 18-26.
- Gómez, G. S. (1998). Intelectuales... poder... y cultura nacional. *Análisis político*, Nº 34, pp. 115-139.
- Gómez, P. P. (2010). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, Vol. 4, Nº 4, pp. 26-38.
- Ledesma, M. P. (2008). Historia social e historia cultural (Sobre algunas publicaciones recientes). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 30, pp. 227-248.
- Podgorny, I. (2005). La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Nº 12, pp. 231-264.
- Ríos Saloma, M. F. (2009). De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, nº. 37, pp. 97-137.

- Rufer, M. (2010). La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. *Memoria y sociedad*, Nº, 14, Vol. 28, pp. 11-31
- Salgado, M. (2004). Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 20, pp. 73-81.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Bhabha, H. (2000). Narrando la nación. En A. Fernández Bravo (Ed.) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, pp. 211-219. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Chafer, T. (2012). Senegal. En Richard Caplan (Ed.) *Exit strategies and state building*, pp. 38-56. Nueva York Oxford University Press.
- Fanon, F. (2000). Sobre la cultura nacional. En A. FERNANDEZ BRAVO (Comp.) *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, pp. 77-89. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Ferrary, A. (2009). Las transformaciones culturales tras la Segunda Guerra mundial: nuevos prismas, nuevas perspectivas. En J. Paredes (Ed.) *Historia Contemporánea ii. de la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, pp. 764-779. Barcelona, España: Ariel.
- Geertz, C. (2000). Cuatro fases del nacionalismo. En A. FERNANDEZ BRAVO (Comp.) *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, pp. 168-172. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Hobsbawm, E. (2000). Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy. En A. FERNANDEZ BRAVO (Comp.) *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, pp. 173-184. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Lander, E. (2006). Marxismo, eurocentrismo y colonialismo. En Atilio A. Boron, Javier Amadeo y Sabrina González (Comps.) *La teoría marxista hoy, problemas y perspectivas*, pp. 209-243. Buenos Aires: CLACSO.
- Smith, A. D. (2000). ¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones. En A. FERNANDEZ BRAVO (Comp.) *La invención de la*

Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha, pp. 185-209. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

LIBROS

- Burke, P. (2001). El uso de la imagen como documento histórico. Visto y no visto. Barcelona: Crítica.
- Chakrabarty, D. (2009). El humanismo en la era de la globalización + La descolonización y las políticas culturales. Barcelona: Katz Editores.
- Fontana, J. (2013). Por el bien del imperio: una historia del mundo desde 1945. Pasado & Presente.
- García, J. F. (1985). Panorama histórico contemporáneo, 1a parte SIGLOS XVIII y XIX. México D.F.: Editorial Progreso.
- Harris, L. L., & Abbey, C. D. (1997). Biography Today: Profiles of People of Interest to Young Readers. World Leaders Series: Modern African Leaders. Volume 2, pp. 160-168. Detroit: Omnigraphics, Inc.
- Nora, P. (coord.) (1984-1992), Les lieux de mémoire, 7 v. (t. I: La République; t. II: La Nation; t. III: Les France), París: Gallimard.
- Pachón, M. (2004). Diccionario enciclopédico mega siglo XXI. Bogotá: Editorial Norma.
- Sampieri, R. H.; Collado, C. F.; Lucio, P. B (2014). Metodología de la investigación. México D. F.: Mc Graw-Hill.

TRABAJOS FINAL DE MÁSTER

- ZERIBI, S. (2016). SYMBOLIQUE ANIMALIERE DANS BATOUALA DE RENE MARAN. Université Mohamed Khider de Biskra.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

ARTÍCULOS

- al-Maghrib al-Ifrîqi (2004). LA NAISSANCE DU ROMAN AFRICAÏN: DIALOGUE ET DIALOGISME". al-Maghrib al-Ifrîqi, Numéro 5-2004, pp. 23-25. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 1101
- Banks Henries, A. D. (1977). Black African Cultural Identity. PRÉSENCE AFRICAÏNE, Nouvelle Serie Bilingue, N° 101-102, 1er et 2e TRIMESTRES 1977, pp. 119-128. Disponible en Archives d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Referencia ANOM: Cote BIB AOM 20330/1977
- Burnet, E. (2009). UN CRI UNIVERSEL. ETHIOPIQUES, N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 247-258. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- Cissé, A. & Gomis, G. J. (1976). <<Il nous a appris à assumer notre africanité>>. Le Soleil, SPECIAL 70e anniversaire de Senghor, Supplément au N° 1943 du 9 octobre 1976, p. 20. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 580.
- CRDS (2011). Iba N'Diaye, le père de la peinture sénégalaise. Saint-Louis du Sénégal, Edition 2011, p. 47. Actis, bureau d'étude et d'ingénierie, Saint-Louis, 2011. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 1085.
- Decraene, P (1987). Césaire aime Senghor. Le Monde dossiers et documents: LA FRANCOPHONIE. HORS-SÉRIE-SEPTEMBRE 1987. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 833
- Dépeche Coloniale et Maritime (1921). LA FIN DU CONGRÈS PAN-NOIR – LA CHARTE DE LA RACE NOIRE. Dépeche Coloniale et Maritime, Mercredi 7 Septembre 1921. Panafricanisme et congrès des travailleurs noirs : coupures de presse (1921/1925). Code de communication: zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/84. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 84. Référence Internet: ark:/61561/ml790lhhnd.

- Diakhaté, L. (Sin fecha). De la Négritude à la Voie Africaine vers le Socialisme: SÉDAR SENGHOR, CONDUCTEUR DU PEUPLE, p. 4. Sin fecha. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference VP 102.
- Diouf, B. (1981). Senghor, un coeur mis à un. Le Soleil, SENGHOR DIEUREUDIEUF, Janvier 1981, p. 45. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 562.
- Guariglia, G. (1966). L'ARTE DELL'AFRICA NERA E IL SUO MESSAGGIO. Edizioni ISMI, Parma, 1966. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: MH-L-A-019798
- La Race nègre (1929). Le Rêveil des Nègres français. La Race Nègre, Deuxième Année, N° 1, Mars 1929. La Race nègre : organe mensuel de la Ligue de défense de la race nègre (1927/1936). Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Cote de référence: FR ANOM 4005 COL 3. Référence Internet: [ark:/61561/ml790kffljs](https://nbn-resolving.org/ark:/61561/ml790kffljs). Cote: zone générique = Mi, zone cote = 2MiA/242.
- Lastel, M. (1955). ANTILLAIS ET AFRICAINS SE COMPRENENT-ILS? TAM-TAM bulletin mensuel des étudiants catholiques africains, quatrième année, n°5, février 1955, pp. 6-12. Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Dossiers de correspondance du président François Charles-Roux et du secrétaire général Robert Herly (1944/1958). Code de communication: zone générique = FP, zone cote = 100APOM/871. Cote de référence: FR ANOM 100 APOM 871. Référence Internet: [ark:/61561/jb523xrqzsn](https://nbn-resolving.org/ark:/61561/jb523xrqzsn).
- L. D. R. N. (1935). NOUS VOULONS. L. D. R. N. (Ligue de Défense de la Race Nègre). La Race Nègre, Huitième Année, N° 1, Juillet 1935. La Race nègre : organe mensuel de la Ligue de défense de la race nègre (1927/1936). Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Cote de référence: FR ANOM 4005 COL 3. Référence Internet: [ark:/61561/ml790kffljs](https://nbn-resolving.org/ark:/61561/ml790kffljs). Cote: zone générique = Mi, zone cote = 2MiA/242.
- LE CRI DES NÈGRES (1934). Faites l'effort nécessaire pour assurer l'existence de votre <<Cri des Nègres>>. LE CRI DES NÈGRES, nouvelle serie, quatrième année, N° 9, septiembtre 1934. Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Cote de référence: FR ANOM 4005 COL 23. Référence Internet: [ark:/61561/ml790hcbiie](https://nbn-resolving.org/ark:/61561/ml790hcbiie). Cote: zone générique = Mi, zone cote = 2MiA/242.

- Mathiam, J. (1981). Un héritage bien riche et bien lourd. Le Soleil, SENGHOR DIEUREUDIEUF, Janvier 1981, p. 41. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 562.
- Mbaye, B (2009). LE THEME DU SACRIFICE DU MOUTON CHEZ L'ARTISTE IBA NDIAYE (1928-2008). ETHIOPIQUES, N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 259-266. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- Mbaye, M. (2009). REFUSER LE DESTIN DU MOUTON. ETHIOPIQUES N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 273-276. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar)
- Mbow, P. (1997). Le rôle de Présence Africaine dans l'émergence de l'intelligentsia negro-africaine". 50e anniversaire de la Revue Présence Africaine, Dakar, 25-27 novembre 1997, pp. 63-77). Présence Africaine, Paris, 1999. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: A 49895.
- Musée Ernest Rupin (1984). IBA N'DIAYE VILLE DE BRIVE, MUSÉE ERNEST RUPIN, 19 MAI – 16 JUIN 1984, pp. 5-18. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: F-L-A005706
- Ndao, A. (1992). LA PENSEE HUMANISTE DU PRESIDENT LEOPOLD SEDAR SENGHOR. ETHIOPIQUES, N° 56 – 2e Semestre 1992, págs. 17-30. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- N'Diaye, A (2009). CREATION ARTISTIQUE ET SENS DE L'ENGAGEMENT CHEZ IBA NDIAYE : PEINDRE LA TRAGEDIE. ETHIOPIQUES, N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 267-272. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- N'Diaye, E.H.M. (2009). IBA NDIAYE (1928-2008): COMMENT INTERPRETER LA MODERNITE AVEC UN PINCEAU? ETHIOPIQUES, N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 227-246. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- N'Diaye, E.H.M. (2010). IBA NDIAYE (1928-2008) : COMMENT INTERPRETER LA MODERNITE AVEC UN PINCEAU? (2ème partie). Ethiopiques n° 84 1er semèstre 2010, pp. 389-398. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference bi II 8: 193.

- N'Diaye, I. (2000). Verbe humaniste et présence plastique chez un Africain peintre: IBA NDIAYE. ETHIOPIQUES, Nos 64-65 – 1er et 2ème semestres 2000, págs. 342-359. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar)
- Obenga, T (1990). CHEIKH ANTA DIOP. UN HOMME GRAND PAR LE COEUR ET L'ESPRIT. Le CHERCHEUR, Revue scientifique de l'Association des Chercheurs Sénégalais, N° 1, 1990, p. 64. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 1099.
- Petroni, L. (1992). SENGHOR, SENSUEL ET PLURIVALENT POETE CIVIL. IDENTITE, EMOTION, UNIVERSALITE. ETHIOPIQUES, N° 56 - 2e Semestre 1992, págs. 5-16. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- Seck, S. (2009). IBA NDIAYE : UNE ICONE S'EST AFFAISSEE. AFRICAIN PEINTRE OU PEINTRE AFRICAIN?. ETHIOPIQUES N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 283-284. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).
- Sène, A. (1981). Défense de l'homme noir. Alioune Sène. Le Soleil, SENGHOR DIEUREUDIEUF, Janvier 1981, p. 18-19. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 562
- Senghor, L. S. (1963). DISCOURS D'OUVERTURE. ACTES DU COLLOQUE SUR LA LITTÉRATURE D'EXPRESSION FRANÇAISE DAKAR, 26-29 mars 1963. LANGUES ET LITTÉRATURES N° 14, DAKAR, 1965, pp. 19-23. Disponible en Musée du quai Branly - Jacques Chirac (París). Localisation: Magasin. Cote: MH-L-A-024907
- Surena, G. (2010). SCHOELCHER/CESAIRE ET LE DESTIN DES PEUPLES NOIRS. Ethiopiennes N° 84 – 1er semestre 2010, pp. 375-388. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference bi II 8: 193.
- Strobel, M.B. (2013). Le suwer contemporain. Création coloniale, déclinaisons postcoloniales". Les arts de la citoyenneté au Sénégal. KARTHALA, PARÍS, 2013 (págs. 237-264). Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (París). Localisation: Magasin. Cote: N-A-031592
- Sylla, A. (2009). HOMMAGE A IBA NDIAYE. ETHIOPIQUES, N° 83 – 2ème semestre 2009, pp. 285-298. Dakar. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor (Dakar).

CATÁLOGOS

- CRDS (2014). IBA NDIAYE (1928-2008): L'HOMME ET L'OEUVRE. Musée du Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal (CRDS), Saint-Louis, Du 14/05/ au 08/06/2014. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Sin referencia.
- Dagbert, A. (1987). Der Rhamb der Malerei. Le Rhamb de la Peinture, 9–22. Disponible en Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponible en Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- F.L.S.S. (2006). RÉTROSPECTIVE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE DE DAKAR". Centenaire Léopold Sédar Senghor, Dakar, 2006. Disponible en Fondation Léopold Sédar Senghor
- Galerie Nationale d'Art (2002). IBA NDIAYE, Galerie Nationale d'Art du 10 au 28 février 2002.
- Musée Dynamique (1977). IBA NDIAYE. MUSÉE DYNAMIQUE DAKAR 1977. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: F-L-A-003848
- N'Diaye, F. (1994). LE MUSÉE DE DAKAR ARTS ET TRADITIONS ARTISANALES EN AFRIQUE DE L'OUEST, p. 192. Dirigido por Francine Ndiaye. SÉPIA, Dakar, 1994. Disponible en Musée du quai Branly - Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: B 19742.
- UGB (2018). SENGHOR IN MEMORIAM. EXPOSITION D'ARTS PLASTIQUES, EDITION 2017/2018. DOSSIER N° 3 : EXPOSITION OFF 13ème DAK'ART A L'UGB, PRESENTATION DES PLASTICIENS, ACTE II. Bibliothèque Centrale de l'Université Gaston Berger, Saint-Louis, du 3 mai au 2 juin 2018
- V.V.A.A. (1975). ARTE SENEGALESE D'OGGI". Diversos autores. Roma, Palazzo Braschi, 15 APRILE – 15 MAGGIO 1975. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: F-L-A-005205.

ENTREVISTAS

- N'Diaye, I. (1962). Iba N'Diaye peintre sénégalais. Afrique, N° 14, juil. 1962, pp. 36-37, ill. Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Cote de reference BIB AOM 21045.
- Joliot, C. (1970). Entretien avec Iba N'Diaye, peintre et sculpteur sénégalais. "L'AFRIQUE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE", N° 11, juin 1970. Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Cote de reference BIB AOM 21045/1970.

LIBROS

- Dia, M. (2001). Afrique Le prix de la liberté, pp. 49-52. París : L'Harmattan. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (París). Localisation: Magasin. Cote: N-A-023307
- Louis, P. (2004). AIMÉ CÉSAIRE, RENCONTRE AVEC UN NÈGRE FONDAMENTAL, pp. 25-26. Editorial arléa, 2004. Disponible en Archives d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Referencia ANOM: BIB AOM 47410/2004
- Mbaye, S. (2012). HISTOIRE DES INSTITUTIONS CONTEMPORAINES DU SENEGAL (1956-2000). Dakar, 2012. Editado por Saliou Mbaye. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference bi 8° 8569
- Mudimbe, V. Y. (1994). The Idea of Africa, pp. 163-164. Indiana: Indiana University Press. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (París). Localisation: Magasin. Cote: A 32377.
- N'Diaye, I. (2007). La critique d'art en Afrique: Repères esthétiques pour lire l'art africain. París : L'Harmattan. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (París). Localisation: Magasin. Cote: N-A-007084
- Njami, S. (2006). C'était LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR, pp. 303-307. París : Fayard. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (París): Localisation: Magasin. Cote: DT 549.5.A9 SEN

- Padmore, G. (1960). PANAFRICANISME OU COMUNISME? Paris: Éditions Présence Africaine. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference A 8428.
- Senghor, L. S. (1980). La poésie de l'action, pp. 59-359. Paris : Éditions Stock. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference A 8338
- Senghor, L. S. (1964). POSTFACE. COMME LES LAMANTINS VONT BOIRE A LA SOURCE, pp. 158-166. Poèmes. Paris : ÉDITIONS DU SEUIL. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference A 7355.
- V.V.A.A. (1994). IBA NDIAYE <<Peindre est se souvenir>>. Varios autores. Saint-Maur-des-Fossés : NEAS – Sépia. Disponible en Musée du quai Branly - Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: N-B-002970

NOTAS, CIRCULARES, CARTAS, CONFERENCIAS, INFORMES Y ACTAS

- Bureau Français de Renseignements (1923). MARCUS GARVEY ET LE MOUVEMENT NEGRE AUX ETATS UNIS, New York, le 29 juin 1923. BUREAU FRANÇAIS de Renseignements. Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Garveyisme : congrès des travailleurs noirs américains (1921/1925). Code de communication zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/84. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 84. Référence Internet: [ark:/61561/ml790g2287p](https://nla.archive.org/details/61561/ml790g2287p).
- C.E.D.C.A. (1962). Décision portant nomination des Membres du Comité d'Etudes pour le Développement de la Culture Africaine. Sin autor. 2 JUIN 1962. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 309.
- Cissé, S. (1999). NEUE KUNST AUS DEM SENEGAL CONTEMPORARY ART FROM SENEGAL. Cologne, 01. 06 -26 09. 1999. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: N-A-006208
- Colin, R. (1959). SITUATION DE L'ART NEGRE. Centre Culturel Saint Dominique, Dakar, 23 Avril 1959. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 050.

- COMITE D'ETUDES CULTURELLES (1962). ESQUISSE D'UN PROGRAMME DE TRAVAIL POUR LE COMITE D'ETUDES CULTURELLES. Sin autor. 30 MAI 1962. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 097
- Comité de la revue LA VOIX DES NÈGRES (Sin fecha). LE MOT <<NÈGRE>>. Comité de la revue LA VOIX DES NÈGRES. La Voix des Nègres : organe mensuel du Comité de défense de la race nègre (1926/1930). Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Cote de référence: FR ANOM 4005 COL 3 Référence Internet: ark:/61561/ml790vqrqqm. Cote: zone générique = Mi, zone cote = 2MiA/242
- Département Ministériel des Colonies (1928). Note sur le Congrès pan africain de Tunis, Paris, 15 Novembre 1928. Département Ministériel des Colonies. Circular Garveyisme : congrès des travailleurs noirs américains (1921/1925). Code de communication: zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/84. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 84. Référence Internet: ark:/61561/ml790g2287p
- Dia, M. (1962). ARRETE portant création d'un comité d'études pour le développement de la culture africaine. 23 janvier 1962. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 097
- Dieng, F. (1961). ALLOCUTION PRONONCEE PAR Monsieur le Docteur François DIENG Ministre de l'Education Nationale de la République du Sénégal A LA CONFERENCE DES ETATS AFRICAINS SUR LE DEVELOPPEMENT DE L'EDUCATION EN AFRIQUE (U.N.E.S.C.O.), pp. 2-15. Addis-Abeba, 15-25 Mai 1961. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference VP 313
- Dia, M. (1961). REFLEXIONS SUR L'INDEPENDANCE DU SENEGAL ET LE SOCIALISME AFRICAIN". Mamadou Dia (Président du Conseil des Ministres du SENEGAL). 4 avril 1961. Disponible en Archives Nationales du Sénégal. Cote de reference FM 187.
- Diop, A. (1962). Carta de Alioune Diop a Mamadou Dia. Dakar, le 10 Aout 1962. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 307
- Fall, M. (1963). SENS ET PORTEE DE LA POESIE AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE. COLLOQUE SUR LA LITTERATURE AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE, FACULTE DES LETTRES DE DAKAR, 26-29 mars 1963, pp. 1-2. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 367.

- FESMAN (Sin fecha). ASSOCIATION DU FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES-STATUTS". Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 307
- FESMAN & R.M.N. (1966). L'ART NÈGRE Sources Evolution Expansion. Exposición bajo el alto patronaje del General DE GAULLE Presidente de la República Francesa y del señor Léopold Sédar SENGHOR Presidente de la República del Senegal. Exposición organizada en el Musée Dynamique en Dakar por el Comisariado del Festival mundial des arts Nègres y en el Grand Palais en París por la Réunion des Musées Nationaux. DAKAR-PARIS 1966. UNESCO. Disponible en Musée du quai Branly - Jacques Chirac (París). Localisation: Magasin. Cote: DA003458.
- Lobe, K. (1962). Carta de Kala Lobe a Babacar Ba (Directeur de Cabinet Présidence du Conseil). París, le 9 octobre 1962. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 74
- N'Diaye, A. R. (1963). NOTE DE PRESENTATION. Amadou Racine N'Diaye (Secrétaire d'Etat chargé des Affaires Culturelles), 5 MAR 1963. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference VP 313.
- Niassé, M. (1976). PERSPECTIVES ET OBJECTIFS D'UNE POLITIQUE DE JEUNESSE DE L'U.P.S. DANS LE CADRE D'UN SOCIALISME MODERNE", pp. 3-4. UNION PROGRESSSISTE SENEGALAISE, CONGRES EXTRAORDINAIRE, 27, 28, 29 décembre 1976. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 366
- Obembe, J. F. (Sin fecha). Quels Enjeux pour la francophonie?", p. 2. Sin fecha. Disponible en Centre de Recherche et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis. Cote de reference D87
- Périer, L. (1927). Le premier numéro du Courrier des Noirs. NOTE SUR LA PROPAGANDE REVOLUTIONNAIRE INTERESSANT LES PAYS D'OUTRE-MER, Paris, le 31 Décembre 1927. Léon Perrier, Ministre des Colonies. Disponible en Archives d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Nota de circular novembre-décembre (1927). Code de communication: zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/65. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 65. Référence Internet: [ark:/61561/ml790xswqty](https://nla.archive.org/details/ark:/61561/ml790xswqty).
- Périer, L. (1928). Les milieux indigènes de Paris. NOTE SUR LA PROPAGANDE REVOLUTIONNAIRE INTERESSANT LES PAYS D'OUTRE-MER, Paris, le 29 Février 1928.

- Léon Perrier, Ministre des Colonies. Disponible en Archives d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Nota de circular novembre-décembre (1927). Code de communication: zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/65. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 65. Référence Internet: [ark:/61561/ml790xswqty](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:an-ark:/61561/ml790xswqty).
- Saller, R. (Sin fecha). Sur le panafricanisme et les revendications indigènes aux colonies. Dossier 4 (1911/1948). Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Code de communication zone générique = FM, zone cote = 1AFFECO/576. Cote de référence: FR ANOM 4101COL576. Référence Internet: [ark:/61561/tq602dz34e](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:an-ark:/61561/tq602dz34e).
 - S.G.B.C.M.C (1929). Annexe à la lettre N° 746 C. A. I. en date du 6-7-29. 30 de Mai 1929. Secrétaire Général du Bureau Central du Ministère des Colonies. Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Publications anti-colonialistes (1944/1947). Code de communication: zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/108. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 108. Référence Internet : [ark:/61561/ml790hcifgg](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:an-ark:/61561/ml790hcifgg).
 - Senghor, L. S. (1961). DISCOURS PRONONCÉ PAR MONSIEUR LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR PRÉSIDENT de la REPUBLIQUE du SÉNÉGAL DEVANT L'UNIVERSITÉ de FORDHAM, le 2 NOVEMBRE 1961, p. 2. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference VP 192
 - Senghor, L. S. (1966). LA NEGRITUDE EST UN HUMANISME DU XXe SIECLE", pp. 3-9. Beyrouth, le 19 mai 1966. Disponible en Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal à Saint-Louis (Saint-Louis). Cote de reference D 328.
 - Sin autor (1926). Juillet 1926. Sin autor. Dossier 1 (1926/1933). Disponible en Archives Nationales d'Outre-Mer (Aix-en-Provence). Code de communication: zone générique = FM, zone cote = 3slotfom/24. Cote de référence: FR ANOM 4003 COL 24. Référence Internet: [ark:/61561/ml790f1y74c](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:an-ark:/61561/ml790f1y74c).
 - Sin autor (1962). CONFERENCE INTER-MINISTERIELLE Séance du Jeudi 24 Mai 1962 à 9 heures-Building Administratif. Sin autor. 24 mai 1962. Disponible en Archives Nationales du Sénégal (Dakar). Cote de reference FM 309
 - V.V.A.A. (1990). ART CONTEMPORAIN DU SÉNÉGAL. Diversos autores. 18 sept – 28 oct, Grand Arche de la Fraternité, Paris, 1990. Disponible en Musée du quai Branly – Jacques Chirac (Paris). Localisation: Magasin. Cote: F-L-B-00337

ENTREVISTAS

- Beye, A. C. (2018). Comunicación personal, 22 de marzo de 2018.
- Beye, A. C. (2019). Comunicación personal, 16 de agosto de 2019.
- Beye, A. C. (2019). Comunicación personal, 17 de agosto de 2019.
- Fall, A. (2018). Comunicación personal, 7 de marzo de 2018.
- Kébé, P. M. (2019). Comunicación personal, 24 de junio de 2019.
- Leroy, J. (2017). Comunicación personal, 28 de febrero de 2017.
- N'Diaye, A. (2018). Comunicación personal, 8 de marzo de 2018.
- Ndiaye, E. H. M. (2018). Comunicación personal, 19 de marzo de 2018
- Ndiaye, E. H. M. (2019). Comunicación personal, 24 de agosto de 2019
- Senghor, L. (2018). Comunicación personal, 22 de marzo de 2018.
- Stanley, J. L. (2017). Comunicación personal, 11 de julio de 2017.
- Sylla, A. (2018). Comunicación personal, 15 de marzo de 2018.