



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

La escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria de la estética de África y su diáspora: ritual y arte

Machado Caicedo, M.L.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Machado Caicedo, M. L. (2011). La escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria de la estética de África y su diáspora: ritual y arte Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES)

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Introducción

*L*a escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria de la estética de África y su diáspora: *Ritual y arte* es un paso para el reconocimiento del legado estético, resultado del éxodo forzado de africanos hacia la que hoy es Colombia, así como para la inclusión de los pueblos indígenas emberáes y waunanas —los chochoes— en la historia del arte de Colombia. Es una investigación acerca del arte del Pacífico colombiano, de una población que habita en el extremo noroccidental de Suramérica.

El arte escultórico chocó no solo involucra formas de belleza muy elaboradas, sino representaciones sagradas de los ‘familiares’, vinculadas al sistema religioso indígena del Canto de Jai, por lo cual, también, aúna dimensiones rituales, simbólicas e institucionales, todas alrededor de las prácticas religioso-terapéuticas de los chochoes. No obstante, aunque las esculturas de ese grupo se inscriban en un sistema religioso amerindio, el etnógrafo sueco Henry Wassén (1940: 75-76) aventuró la idea de la presencia de motivos estéticos africanos en ellas y manifestó que los parecidos entre los objetos de unos y otros pueblos podrían responder a las influencias que la gran cantidad de esclavizados, traídos desde Angola, ejercieron sobre los indígenas. La hipótesis se basa en que el sistema religioso de los pueblos bantúes a quienes se refiere Wassén se fundamenta en el culto a los ancestros que son representados en *esculturas antropomorfas de madera*. Vale decir que la figura que ilustra el artículo del autor (76) se parece a las que tallan los chochoes. En efecto, como las esculturas africanas, estas enseñan hombres en posición vertical, con las piernas flexionadas, la cabeza erguida, los brazos caídos a lo largo del cuerpo y manos que, en unas piezas, se posan sobre el regazo y, en otras, sobre la parte baja del abdomen.

Aquí es preciso proporcionar datos sobre la región que alberga a los chochoes, lo que permiten entender la suposición de Wassén. En el siglo XVI los chochoes conocieron a los españoles, cuando estos últimos, en una penetración atroz, irrumpieron en su territorio



delimitado por los ríos Atrato, San Juan y Baudó (Vargas, 1993b: 294). Casi una centuria después vieron llegar grupos de esclavizados recién venidos de África central y occidental, bozales, y del interior de la Nueva Granada, los negros ladinos, cristianizados, que hablaban español. Unos y otros debían trabajar en la búsqueda y extracción de metales preciosos (Romero, 1997: 48), pues desde finales del siglo XVI, la economía colonial organizó esta región sobre la base de empresa minera. Ante la presión española, los emberaés emprendieron la marcha hacia las zonas altas de los ríos. Pese a su resistencia, nunca lograron retornar a sus poblados originarios en el Atrato y en el San Juan (Pardo, 2005) y quedaron sometidos a la política colonial de resguardos¹ y reducción en poblados, gobernados mediante el terror (Sharp, 1993: 406; Colmenares, 1997: 63- 72). Los españoles colonizaron el territorio del pueblo Chocó, el de sus vecinos, los tule, y sometieron a los cautivos que trajeron de África mediante leyes, normas civiles y eclesiásticas, reforzadas por incesantes castigos y escarmientos, además de imponer la fe cristiana monoteísta, el español como única lengua, su ideología y mecanismos de interiorización de la diversidad humana con el pretexto del color de la piel. Así, exterminaron creencias, lenguas y desarticulaban las epistemologías locales o, como diría Migolò (2007b: 139), cambiaron “los principios del saber”.

La vecindad de los chocoes con los africanos y sus descendientes fue dando origen a un lugar de intercambios culturales recíprocos, en un espacio-tiempo donde diversas epistemologías, estéticas y cosmogonías se hicieron mutuamente explícitas (Losonczy, 2007; Arocha, 1999a; Ulloa, 1992).

Sin negar el poderoso impacto de la implantación del dogma monoteísta del cristianismo, y contando con el libre albedrío, la resistencia y la astucia del ser humano, pienso que el catolicismo encontró entre los rituales y el éxtasis chamánico² de los indígenas, así como en los complejos sistemas de adivinación, terapia y religión de los africanos y de sus descendientes, prácticas que ponían en la escena otros mundos posibles, que sagazmente rebasaron la imposición colonial y su imaginería: el infierno y sus demonios, el paraíso y el cielo con sus santos, el pecado, la condena y la salvación, y la promesa de una mejor vida fuera de este mundo.

1 Los resguardos, dice Cantor (2000: 39), eran, en el siglo XVIII, extensiones de tierras anexas a los pueblos: “para los colonizadores era un escenario apto para la producción de excedentes comerciables, entre ellos los productos [...] destinados a la alimentación [...] de indígena[s] y de los negros en las minas. Para los indios implicaba [...] la apropiación sobre la tierra y temporalmente la continuidad del poblamiento disperso [...]. La reducción en los resguardos también suponía aceptar el sometimiento a la Corona española y el escenario en el cual los indios debieron invertir parte de su vidas para el beneficio de los blancos”.

2 El viaje chamánico es descrito por Reichel-Dolmatoff (1960: 131) “como una experiencia física y mental de desdoblamiento durante la cual el espíritu del chamán se separa del cuerpo y viaja para encontrar la cura a las enfermedades, para consultar a los seres sobrenaturales y ancestrales acerca de los eventos pasados, presentes y futuros; para aprender nuevos ensalmos, cantos y danzas”. Vasco (1985: 131) lo denomina el “dominio del sueño”.



El contexto de las terribles circunstancias de vida de los indígenas encomendados, de los africanos y afrodescendientes esclavizados me permite argumentar que las condiciones existenciales tuvieron mucho que ver en que las expresiones religiosas amerindias y africanas se hicieran presentes de manera simultánea.

Conforme al supuesto delineado por Wassén y teniendo en cuenta los vínculos interétnicos que existieron —y que aún existen— entre los africanos y sus descendientes y los indígenas chocoes desde tiempos coloniales (Jiménez, 2004; Losonczy, 1997), esta exploración asocia históricamente a América y África; por lo tanto, para explicar las esculturas del Canto de Jai, este trabajo incorpora el término “África” en el contexto indígena latinoamericano. Pienso que es posible que la escultura chocó se haya alimentado de las realidades locales, de las tramas sociales, de los mitos y de las imágenes de su tiempo. Quizás sea realista imaginar modos más dinámicos y equitativos de articulación entre las comunidades indígenas y la historia, y hacer el ejercicio de integrar los complejos fenómenos sociohistóricos de la región para cotejar equivalencias estéticas entre las formas que componen el estilo chocó y el arte sagrado de aquellas etnonaciones de las cuales provienen los antepasados de los afrocolombianos y, así, llevar a cabo las respectivas comparaciones.

Este documento se centra en la pregunta sobre el comienzo y el devenir del arte escultórico chocó, entonces, sabiendo que uno de los modos de responderla es inscribir el arte en su contexto histórico y sociocultural, planteo la hipótesis alrededor de las probables memorias de los africanos que fueron llevados a convivir con los indígenas durante varios siglos. Enfoco las distintas estéticas escultóricas que existen en África, en los lugares de origen de los ancestros de los afrocolombianos, y forjo un posible paralelo etnoestético con las esculturas chocoes. Pero antes acudo a los mitos indígenas en busca de respuestas que me ayuden a reforzar la sospecha sobre la presencia de memorias de África en estos objetos.

Se requiere trazar un panorama histórico preciso de los vínculos que desarrollaron los dos grandes conjuntos de pueblos. Esa indagación profunda de archivos históricos queda para quienes se sientan motivados por las búsquedas de esta investigación y consideren pertinente el profundizarla.

La estatuaria chocó

Las tallas sagradas de los chocoes son una tradición que forma parte de la vida cotidiana de los grupos étnicos del litoral del Pacífico colombiano. Es un conjunto de objetos que se inscriben en el sistema religioso-terapéutico del Canto de Jai, un culto ancestral oficiado por el jaibaná; es un arte vital, compuesto por un amplio rango de piezas diseñadas con diferentes estilos y en las cuales la figura humana es recurrente.

Para salvaguardarse de los ‘malos espíritus’, los chocoes colocan objetos especiales en diferentes sitios de su hábitat: en los techos de las casas, en las entradas de las viviendas



y a la orilla de las trochas que llevan a las moradas, entre otros lugares. Igualmente, son elementos protectores que se les dan a los niños cuando cumplen su primer año de edad, pues representan el espíritu tutelar que los protegerá por el resto de la vida. Estas esculturas también se exponen en altares o se instalan en sitios visibles en las casas (Vasco, 1985: 56-58; Reichel-Dolmatoff, 1960: 115). Dentro de esta iconografía sagrada, el bastón tutelar usado por el jaibaná en los ritos de curación constituye el objeto principal. Representa el lindero entre lo profano y lo sagrado; señala la diferencia entre un hombre iniciado y el resto de las personas; es un importante protagonista cultural e, igual que otras esculturas del Canto de Jai, contiene un sentido histórico. El jaibaná es el oficiante del ritual del Canto de Jai, médico-terapeuta, curandero, competente en la sabiduría de curar con las hierbas; además, especialista en las técnicas del éxtasis y puede ascender (viajar) por los diferentes mundos de la cosmogonía chocó o puede transformarse en animal. Es como, diría Eliade (1974:178) al referirse al chamán, “cantor, poeta y civilizador”.

Los resultados de esta investigación también intentan dar respuestas sobre el significado cultural de la escultura. Para hacerlo, acude a las siguientes preguntas: 1) ¿Cuál es la significación de esos objetos simbólicos? 2) ¿Qué función cumplen en el contexto religioso del Canto de Jai? 3) ¿Qué representa el *signo hierofánico*³? 4) ¿Qué es lo sagrado chocó que se manifiesta, que se deja ver?

Para dar cuenta de estos desafíos, reuní una cantidad de esculturas chocoes, dispersas por el mundo y recogidas en distintas épocas. Ese conjunto substituye de alguna manera su ausencia en los archivos donde se guarda memoria nacional. Se trata de una base de datos que titulé *Colección visual: un siglo de arte escultórico del pueblo colombiano indígena chocó*. Al mismo tiempo, con base en el análisis de esta preciosa colección, doy cuenta de los diferentes estilos que caracterizan la estética de la escultura chocó. En efecto, para explicar la forma como los escultores cincelan la representación de su ‘familiar’, analizo las técnicas de tallado y los patrones estilísticos. También referencio las especies de árboles que los chocoes utilizan para tallar a su ancestro. A la par, en el análisis estético doy respuestas sobre los atavíos con que los chocoes engalanan sus esculturas para convertirlas en un signo que lleva en sí la identidad de este pueblo.

Estudios preliminares

Para explicar la escultura chocó recurro a diferentes disciplinas: la antropología, con sus etnografías; la historia, que da cuenta de las relaciones interétnicas, y la estética de la escul-

3 *Hierofanía* es el concepto que acuñó Mircea Eliade (1974: 187; véase también Eliade & Kitagawa 1996: 14) para denominar la expresión de lo sagrado, “el acto de manifestación de lo sagrado. [...] para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica [...] El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados”.



tura chocó. Antes de examinar estos recursos, hago algunas aclaraciones sobre la literatura que existe sobre el tema.

Dos corrientes paralelas dan cuenta de los pueblos que habitan el litoral del Pacífico, una indigenista y la otra afroamericanista. Entre los campos de estudio existe una brecha que interrumpe la continuidad lógica que ha existido entre estos dos pobladores de la región. Esa ruptura dificulta imaginar la influencia que la estética religiosa de África pudo haber tenido sobre la indígena. Es sorprendente ver que la mayoría de antropólogos e historiadores nunca han considerado la posibilidad de dicha influencia, aunque reconocen su presencia en la región.

Dos trabajos inusuales dan cuenta de las correspondencias entre ambos pueblos, pero también de las memorias de la diáspora africana presentes en los chocoes. Por una parte, Anne Marie Losonczy (1997), desde una perspectiva de “la trama interétnica” explora el espacio social y su construcción cultural y ritual, así como los intercambios simbólicos y materiales entre los emberáes del Chocó y las comunidades negras. Por otra, el historiador Orián Jiménez (2004) examina los archivos coloniales del siglo XVIII y da cuenta de las alianzas que hicieron negros esclavos e indígenas encomendados para sobrevivir los avatares de la esclavitud y la subyugación. La bibliografía de este documento consigna trabajos y publicaciones de otros autores que aluden a la perspectiva interétnica, entre ellos nombro Pardo (1987a), Cantor (2000), Jiménez (2004) y Arocha (1999a), que han sido fundamentales en este estudio.

Estudios sobre los chocoes

Desde la segunda década del siglo XX, diferentes etnografías se han ocupado del pueblo Chocó y especialmente de su sistema religioso del Canto de Jai. El recuento se inició con el misionero Severino de Santa Teresa de Merizalde de Hurtado, quien publicó el trabajo *Creencias, ritos, usos y costumbres de los indios catíos de la Prefectura Apostólica de Urabá* (1929) como resultado de su labor catequizadora. En 1927 y 1934, respectivamente, los etnógrafos suecos Erland Nordenskiöld y Henry Wassén realizaron estudios entre los pueblos indígenas del litoral. El entusiasmo y la fascinación de Nordenskiöld por el Darién abrieron las puertas a tres generaciones de suecos que se especializaron en esta región. Wassén estudió los chocoes (los waunanas- noanamás o nonaam, como prefieren ellos), habitantes tanto del municipio litoral de San Juan —ubicado en el Chocó— como del departamento del Cauca. Resultado de su expedición fue el informe etnográfico *Notes on Southern Groups of Chocó Indians in Colombia* (1935), un trabajo pionero en los estudios sobre la gente Waunana, y, a la par, la publicación con la cual se inauguró la serie *Ethnological Studies* del Museo de Gotemburgo⁴. El trabajo de 1927 de Nordenskiöld, *An Historical and Ethnological Survey in the Cuna Indians. In collaboration*

4 Al respecto véase Machado (2009).



with the Cuna Indian Rubén Pérez Kantule, fue una edición póstuma realizada por Wassén en 1938 y publicada en *Comparative Ethnographical Studies 10*. Estos trabajos sentaron las bases para la antropología nórdica sueca y, por lo tanto, para el saber científico que empezaba a constituirse sobre la región del Pacífico. Así las cosas, sus descripciones conforman unas de las primeras noticias sobre este litoral colombiano y su gente.

Pineda y Gutiérrez (1958; 1984-1985) comenzaron los estudios de la antropología colombiana sobre los emberáes del Atrato. Reichel-Dolmatoff (1960) estudió los waunanas-noanamás de San Juan y los emberáes del Chocó, pueblos de los que más adelante se ocuparon también Friedemann y Arocha (1985). El trabajo de Ariane Deluz en 1975, sobre la experiencia de iniciación de un joven jaibaná chocoano de Bojayá, provee elementos para interpretar las acciones que ocurren en la búsqueda de un espíritu tutelar y la relación que existe entre este tutelar y las esculturas antropomorfas. Sus descripciones son referencias obligatorias y fundamentos imprescindibles para mi argumentación.

El trabajo de Vasco (1985), *Jaibanas, los verdaderos hombres*, brindó una importante literatura etnográfica sobre los emberáes, enfocada en el jaibaná y en el acontecer cultural y social en la comunidad de la gente catío de Risaralda. Por su parte, la investigación de Pardo (1987) mostró de manera detallada el ritual del Canto de Jai y el quehacer del jaibaná; su acercamiento a la epistemología chocó con respecto a la medicina y la curación es fuente importante en mi disertación. Finalmente los trabajos de Arango (1993) y Hernández (1995) sobre los emberáes del Chocó y la recopilación de sus tradiciones orales me permitieron trascender a otros puntos de análisis.

Antecedentes sobre las esculturas chocoes

Pese a la carencia de estudios sobre la estética chocó y sobre los criterios plásticos que los escultores utilizan al ejecutar sus tallas, se han planteado varias hipótesis sobre su origen.

A partir de la década de 1930, los rasgos morfológicos de la cultura material de las comunidades del litoral del Pacífico —los cuna y los chocoes— han sido objeto de interés científico; los trabajos etnográficos pioneros de Nordenskiöld (1938) y Wassén (1940) pretendieron explicar el origen de los rasgos artísticos de los artefactos indígenas —talla, cerámica y cestería— como producto de la influencia de otras culturas. Nordenskiöld (1938: 423-427) bosquejó la idea de que ante la ausencia de registros “arqueológicos”, y contando con que las esculturas reproducen la representación del hombre, es factible especular que sean producto de la influencia católica europea. Argumenta que probablemente los misioneros católicos instruyeron a los indios sobre sus santos, y que los indios encontraron bastante parecido entre esos santos y sus espíritus auxiliares. El autor también llama la atención sobre el parecido que presentan el bastón y las figuras antropomorfas que usan los chocoes en los ritos terapéuticos con las esculturas y bastones (*nuchus*) de sus vecinos los tule en similar ritual.



Diferente conjetura fue la de Wassén (1940: 76 [traducción mía]), quien enfocó la semejanza estética entre los bastones chocoes y los centroafricanos:

Me parece casi inevitable que un número de elementos culturales entre estos indígenas, por ejemplo [...] algunos de los que componen la parafernalia de los médicos locales chocó y cuna, podría derivarse directamente de la influencia de los negros [...] aunque las relaciones entre indios y negros nunca han sido armoniosas. [Recalca que] los bastones usados por el médico local [el jaibaná] son un ejemplo. [Añade que] en el Museo Etnográfico de Göteborg existe un número de estos bastones, procedentes de la frontera entre la Angola portuguesa [hoy Angola] y el Congo Belga [hoy Zaire] [...] que son casi exactamente iguales a los bastones mágicos chocó y cuna (1940: 76 [Traducción mía]).

En un documento posterior, Wassén (1963: 55-60) reiteró su hipótesis sobre la relación entre los africanos y los chocoes. Allí habla de “la influencia negra en el Darién”, enfatiza la “absoluta semejanza entre los bastones usados por los indios chocoes y por los aborígenes africanos de Angola” (traducción mía) y añade otros objetos a su repertorio: las canastas de tres asas, las casas de tablas pintadas que se utilizan en los rituales oficiados por el jaibaná y la cerámica contemporánea de los chocoes. Así señaló paralelos entre artefactos indígenas chocoes del Pacífico colombiano y objetos de la gente yoruba de Nigeria, bakuta del Congo y mandinga del oeste de Sudán (58). Aunque planteó una interesante faceta del contexto históricosocial de los chocoes sobre su cultura material y la influencia de la diáspora africana, su novedosa tesis quedó perdida en uno de los tantos olvidos de que adolecen los estudios sobre este tema⁵. Todavía hoy su conjetura, formulada hace más de setenta años, constituye una perspectiva científica sin explorar.

Veinte años más tarde, Reichel-Dolmatoff (1961: 231-236) bosquejó una serie de afinidades entre los artefactos de arcilla precolombinos y las tallas contemporáneas; según su premisa, dichos artefactos podrían ser supervivencias de culturas amerindias anteriores⁶:

Desde el punto de vista *histórico cultural*, parece probable que la etiología, la profilaxis y los conceptos terapéuticos, junto con el manejo chamanístico de las figuras biomorfas, pertenezcan esencialmente a los cazadores primitivos y grupos de personas [...] las retenciones de estos patrones tempranos en grupo de horticultores sedentarios como los chocoes y los cuna, tal vez no [sean] una sorpresa si consideramos la *larga continuidad* de estas tradiciones básicas, con una perspectiva de tiempo considerable [cursivas mías].

5 Concierne al “silencio extendido” sobre la tesis de Wassén, véase Friedemann y Arocha, *Herederos del jaguar y la anaconda*, publicado en 1982, y luego en 1985 con el título *Emberaés: escultores de espíritus*.

6 Reichel-Dolmatoff (1961: 230) aclara que esto no significa que los indígenas que tallan las figuras hoy en día sean descendientes directos de los que modelaban la cerámica en los tiempos precolombinos.



Medio siglo después, en el *Catálogo del Museo del Oro* (Museo del Oro 1994: 149), se comparan los bastones chocoes con las varillas moldeadas en tumbaga del periodo yotoco⁷. Debo subrayar aquí que los artefactos prehispánicos en mención datan, en algunos casos, del primer siglo de la era cristiana y, en otros, de los siglos VII y XII. En 2003, el catálogo elaborado para acompañar la exhibición quimbaya *Milenios de historia en el Cauca medio* del Museo del Oro (Uribe Villegas, 2003) insinúa una correlación con elementos arqueológicos amerindios⁸; justamente contrasta de forma tácita un artefacto de oro quimbaya, que data de 250 d. C., con un bastón chocó contemporáneo. Es útil recordar que los quimbayas, tal y como sucedió entre la gente sonso, sufrieron cambios culturales que se reflejan en sus artefactos; por ejemplo, el poporo modelado en cera perdida del periodo temprano (de hace 2.500 años) se eclipsó. Apareció entonces el ser humano representado en la cerámica, en el periodo tardío (800 d. C.); el artefacto da cuenta de la pintura corporal que se usaba, de las ligaduras de cuentas que deformaban brazos y piernas y señala, además, la deformación del cráneo. Al tiempo de la Conquista, esos pueblos habitaban en el Cauca medio, actuales departamentos de Quindío, Risaralda y Caldas, donde fueron totalmente aniquilados (Museo del Oro, 2005).

Considero que la argumentación de Wassén (1940), la de Reichel-Dolmatoff (1960) y la del Museo del Oro (1994; 2003) se basa en la formulación, desde puntos de vista diferentes, de una misma pregunta que contiene muchas incógnitas sin resolver. Una cosa es la explicación de las semejanzas morfológicas que entre sí presentan los objetos, y otra es el examen de estos objetos situados en una perspectiva más global, incluyendo el conjunto de factores que inciden en su estética, como, por ejemplo, el medio que los rodea.

Distinto de la teoría de Wassén, que sitúa el contexto histórico cultural del Pacífico colombiano a través de las similitudes entre los objetos chocoes y africanos, en los do-

7 Se trata diminutas figuras construidas en oro, debidamente ataviadas; una posee una máscara, un bastón de mando, un escudo, y otra lleva a cuestas un animal; muy bien se pueden comparar con las del catálogo del Museo del Oro. Bray (1992: 101) asocia estos elementos con actividades rituales, y el animal —a la espalda— “se puede interpretar como la figura de un áter ego —el doble—, el espíritu guardián o el alma animal de un chamán”. Concluye el autor (101) que “estas varillas yotoco (100 a. C. a 800 d. C.) para [remover] cal se limitan a unos pocos motivos, los cuales en su mayor parte parecen estar relacionados con el chamanismo y el mundo de los espíritus”. Las pequeñas varillas para la cal son un objeto que está vinculado con el acto de mambear, y los poporos igualmente —el recipiente que contiene la cal— son un artefacto indígena y, por lo tanto, cargado de significado simbólico y ritual. Véase al respecto Reichel-Dolmatoff (1985, I, 87-90).

8 La región denominada Calima corresponde a las estribaciones altas de la cordillera occidental. En el contexto arqueológico, se trata de las regiones del valle alto del río Calima y zonas aledañas y toda la zona montañosa hacia el sur, hasta el valle árido del Río Grande; envuelve los municipios de Restrepo, las zonas altas del municipio de Yotoco y de Vijes. A partir del tercer milenio antes de Cristo surgieron en este espacio tres sociedades agroalfareras que ocuparon sucesivamente la región en épocas posteriores. Son, en su orden, llama, Yotoco y Sonso, apelativos que remiten a los lugares situados en el plan del valle del río Cauca. Acerca de estas culturas, la arqueología ha elaborado la hipótesis sobre la continuidad estética, técnicas y diseños Véase Cardale (1992), en especial los textos de Bray (75-81) y Gahweiler-Walder (127-147).



cumentos de los arqueólogos, el examen del contexto *histórico-cultural* obvia centurias de historia para cotejar las esculturas chocoes con artefactos precolombinos. No es mi aspiración argumentar sobre el valor atribuido a los importantes datos arqueológicos. Sin embargo, pienso que las analogías morfológicas entre los personajes de las varillas para cal yotoco y los bastones contemporáneos de curación no aportan suficientes datos para llegar a una conclusión sobre el origen de las primeras. De hecho la verticalidad de las figuras, sumada al antropomorfismo, es un elemento nuevo que presenta Reichel-Dolmatoff (1961: 236) para reforzar su conjetura sobre la retención de rasgos de culturas precolombinas. De acuerdo con Hewes (1955: 231), esta habilidad técnica se repite universalmente en las culturas; es una particularidad común que ocurre sin ninguna excepción porque forma parte de nuestra herencia básica de homínido. Así que la característica referida por los arqueólogos, la posición vertical, incorporada a la figura antropomorfa que asumen ciertas figuras precolombinas, se encuentra duplicada en las esculturas chocoes, cunas y en las esculturas de culto del África.

Vargas (1993a: 54-59), con base en el presupuesto de que los cunas poseen un sistema religioso terapéutico comparable con la tradición espiritual de los chocoes, acude al mito de origen —dos héroes culturales: *Jerú Poto* (emberá) e *Ipelele* (tule)— de uno y otro pueblo para mostrar las equivalencias que existen entre ambas tradiciones orales. Incorpora en su argumento el uso del bastón en los rituales de curación en las dos sociedades. Argumenta la historiadora que esta analogía puede ser una pauta para pensar en la reciprocidad que ha existido entre los dos pueblos y la difusión del conocimiento médico emberá entre los tule.

Losonczy (1997: 256-261) propone retomar la hipótesis de Wassén (1940) en el sentido de que existe un sistema interétnico de memoria creado a partir de sociedades “histórica, geográfica y simbólicamente cercanas”. Los sistemas de historicidad y de memoria desbordan las barreras ‘identitarias’ entre los grupos. El presente de los indígenas emberáes está conformado en parte por el pasado de los afrodescendientes, pues “aquí lo que han olvidado los negros-colombianos ha quedado integrado en la memoria implícita icnográfica de los rituales emberá” (275). El “contacto muy antiguo de carácter continuo y culturalmente elaborado” permitió que se tendieran nexos por encima de las fronteras culturales entre los indígenas y los africanos y que las similitudes estéticas sean producto de esta relación.

9 Refiero a Eliade (1996: 67) porque argumenta sobre los cambios históricos y el devenir de las religiones. En sus palabras: “reconozco que una religión se desarrolla —cosa que muy pocos creyentes aceptarían— de modo tal que lo que una vez fue verdad acerca de ella puede dejar de serlo y el creyente puede hablar con autoridad únicamente del presente”.



La ausencia del arte chocó en la memoria nacional

En contraste con la vasta bibliografía disponible sobre el complejo ritual religioso del Canto de Jai, el estudio del arte escultórico, su estética y los valores religiosos que lo acompañan es incipiente. En efecto, pese a la importancia de las tallas sagradas chochoes, los documentos acerca del tema son pocos, y los que existen dan cuenta de ellas muy someramente. Salta a la vista la evidencia de que muy pocos investigadores —etnógrafos, historiadores, historiadores del arte o museólogos— se han preocupado por estudiar estos objetos. El panorama luce más grave cuando se cae en la cuenta de que el objeto mismo, la escultura sagrada, se ha venido eclipsando paulatinamente en las comunidades (Vasco, 1985: 14) y está ausente en las narraciones sobre la historia del arte nacional (Machado, 2009). De hecho, para dar cuenta de la estética del arte chocó, este trabajo requería contar con una muestra suficiente de piezas.

Imaginando que podría realizar el trabajo museográfico mediante el uso de la colección sobre los chochoes depositada en los museos e institutos que guardan la memoria de la nación, en mayo del 2001 visité la reserva del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, depositada en el Museo Nacional de Colombia, y también revisé lo existente en el Museo de Artes y Tradiciones. Pero mi búsqueda reveló la presencia de una exigua cantidad de objetos de culto chocó, de modo que la cultura material perteneciente a los emberáes y a los waunanas-noanamás no ha sido un objetivo importante de los proyectos sobre el patrimonio y la memoria. Ante esta realidad surgen preguntas que, aunque desbordan este trabajo, deben esbozarse: ¿por qué las esculturas chochoes están ausentes en la memoria de la nación? ¿Cuáles han sido los argumentos que respaldan la presencia en los museos de ciertas culturas —por ejemplo, el legado material precolombino— y la omisión de los grupos étnicos contemporáneos? Pienso que lo que ha ocurrido es que la catequización, respaldada, legalizada y protegida por la Constitución de 1886, autorizó la religión católica, apostólica y romana como culto oficial del Estado, elemento de orden, y prohibía otras manifestaciones religiosas. En este contexto, a las comunidades indígenas les arrebataron sus tradiciones religiosas: una legislación punitiva respaldó las prohibiciones de párrocos y misioneros, quienes, recurriendo a la amenaza del “castigo eterno”, obligaron a los jaibanás a abandonar sus antiguos ritos del Canto de Jai y a quemar sus bastones como prueba de su conversión al cristianismo (Vasco, 1985: 14).

Cito como ejemplo el decreto número 16 de marzo 10 de 1976, transcrito por Vasco (1985: 14), en el cual bajo pena de encarcelación y multa, se prohíben prácticas de “hechicería o maleficio” a las comunidades indígenas de Mistrató, Risaralda. Dice también Vasco (14) que:

Clemente, el jaibaná más “arrepentido” de sus actividades [...] como resultado de las prédicas y amenazas de los misioneros, [...] entregó su bastón de jai para que fuera públicamente quemado como prueba de su conversión, se ha decidido a cantar de nuevo el jai después de 16 años de silencio, para salvar la vida de su nieto.



A partir de 1990, la propagación del conflicto armado hacia el Chocó¹⁰ ha sido causa de otros atropellos. Los operativos del terror dejan pueblos enteros del Pacífico sumidos en la angustia y el sufrimiento de las masacres y ‘desterritorializan’ a campesinos, indígenas y afrodescendientes (Oslender, 2004: 4). En este contexto puedo afirmar que la preservación de escultura sagrada chocó está frente a un gran problema: en cuanto patrimonio nacional, se encuentra confinada en una de las tantas amnesias de la nación y, como legado cultural, está encerrada en las cartografías del terror. Sin embargo, los bastones sagrados aún representan cómo los chochoes dicen “¡no!” a todos los oscuros poderes que, no contentos con disponer de sus vidas, también intentan colonizarles el alma.

Marco conceptual

Este estudio intenta explicar el arte escultórico chocó y recuperar posibles memorias estéticas de la diáspora africana en el Pacífico colombiano. Historia del arte, la historia, africanidad y huellas de africanía son las nociones fundamentales que dan razón de la escultura chocó.

Desde la historia del arte discutiré la forma y el estilo de la estética chocó; explicaré también la función social que cumplen estas esculturas, ilustraré el contexto de su uso, reflexionaré sobre su significado y daré cuenta de los procesos creativos. En correspondencia con la hipótesis inicial sobre la influencia de los cautivos africanos en el sistema religioso indígena, el supuesto de Eliade (1996: 135) sobre la difusión de símbolos entre culturas, así como su propuesta metodológica (1996: 135) “paralelos etnográficos”, serán herramientas para examinar las costumbres religiosas de africanos llevados al Pacífico colombiano para luego compararlas con los hábitos religiosos de los chochoes. En forma análoga, la noción de *huellas de africanía* planteada por Friedemann (1993) permitirá obtener posibles respuestas sobre el acontecer de las memorias estéticas de los pueblos que fueron arrastrados por el comercio de la trata de esclavos.

La historia del arte: teorías estéticas para la ilustración del arte chocó

Antes de este trabajo no se han escrito monografías que den cuenta de la estética de las esculturas sagradas que tallan los chochoes; no se ha considerado el estudio de su estilo y morfología, ni el lugar sagrado del que forman parte: el complejo sistema religioso terapéutico el Canto de Jai, centro de las expresiones estéticas de los chochoes.

10 Una de las razones que me llevó a realizar este doctorado lejos de Colombia fue la imposibilidad de viajar al Pacífico, en donde había estado trabajando, durante un poco más de una década, con las comunidades afrodescendientes de base.



Para Nordenskiöld (1929: 143), la existencia de este arte y la presencia de los ‘espíritus’ —los jais— en la sociedad chocó son inseparables; una y otros forman un conjuro contra los acontecimientos que afectan el bienestar y el entorno de los integrantes del pueblo. Reichel-Dolmatoff (1961: 231-236) considera que el Canto de Jai es el foco de todas las expresiones artísticas y surge en las esculturas, las cerámicas, la música, la pintura, el canto y los mitos. Ulloa (1992a: 123) denomina a esta unión de expresiones un “sistema imbricado”. En este contexto religioso, el valor estético de las expresiones artísticas de los chocoes es consustancial a su valor religioso: la estética no es, por sí misma, un atributo individual. La noción de arte la asumo en los términos en que la expresa Berndt (1971: 100): aquello en que están involucrados elementos estéticos. En sus palabras, “la producción artística tiene significado en términos sociales y culturales porque lleva en sí los convenios simbólicos que comunican sentido”.

“Escultores de espíritus” han llamado Friedemann y Arocha (1982; 1985) a los jaiabanás emberaés porque, cada vez que tallan un bastón, emergen en él los espíritus. Cada vez que se esculpe un bastón, se reproduce un símbolo, se representa a los ‘familiares’, como denomina a dichos bastones la gente chocó (Zúñigo Chamarra, 2006). El escultor, a punta del buril, imita una y otra vez los gestos sagrados de su gente; los hombres esculpidos repiten un lenguaje vernáculo y por lo tanto simbólico. Berndt (1971: 100-103) expone una idea que me es útil para entender la repetición de signos y gestos en las esculturas: dice que en “algunas sociedades arcaicas [yo las llamaría tradicionales] existen normas estéticas fijas que contienen el sentido simbólico de la sociedad que las produce y cuyos resultados se repiten constantemente”. Podría establecer entonces que la expresión artística de la talla chocó se ve restringida por un “juego de reglas” tradicionalmente definidas en cuanto al diseño y al contenido que le corresponden. Cada escultura obedece a una misma estética. Todas ellas están formadas por un *conjunto de signos* imperturbables y serenos; todas acarrear la figura del ser humano, de un hombre hierático, solemne y desnudo; en algunas tallas, este hombre lleva las manos posadas sobre el vientre, en otras, sobre el regazo.

Las definiciones de Mills (1971) y de Perrois sobre la noción de estilo me fue útil para analizar los rasgos estéticos este arte. Mills (1971: 79) dice que el estilo es una regularidad, una repetición de signos que suceden en un tiempo y un espacio geográfico determinado. Para Perrois (1977: 74), el estilo es, además, una unidad de grandeza, un patrón estético que se establece como resultado de la repetición de ciertos caracteres durante un periodo. Apelé, entonces, a esta noción de estilo como “fenómeno estético” para pensar el arte de los escultores chocoes. En efecto, tomé como base la propuesta metodológica de Perrois (1966; 1977) sobre el sistema numérico de proporciones el cual se aplica en lotes homogéneos —piezas talladas en una misma postura— para medir y comparar entre sí las partes fundamentales —cabeza, cuello, tronco y piernas— de cada una de las 68 esculturas de la muestra. Esta técnica de medición me permitió definir *los estilos teóricos* que caracterizan



a los bastones sagrados de los chocoes: tamaño y proporción resultado del cálculo y la comparación de cada una de las esculturas con respecto a las otras.

Pero si el método de Perrois (1966) me permitió especificar las distintas proporciones que utilizan los chocoes al tallar sus esculturas antropomorfas, la propuesta metodológica de Nyet (1977) para el análisis morfológico de la *gran estatuaria hembra del Zaire* me sirvió para definir los diferentes estilos que los artistas chocoes usan para tallar sus esculturas antropomorfas. Tomé cada una de las piezas de la muestra y la descompose en sus elementos fundamentales —forma de la cabeza, posición de manos y piernas, el labrado de torso y espalda— para analizarlos y compararlos luego con las demás unidades del objeto; así llegué a conclusiones sobre las formas que identifican el estilo chocó.

El contexto etnohistórico chocó: relaciones interétnicas con los africanos esclavizados

La talla sagrada del Pacífico colombiano debe ser pensada también como un proceso de creación dinámico que responde a su contexto geográfico, histórico y sociocultural. En ese sentido me fue útil la propuesta de Eliade (1996: 135) sobre “la historia de los símbolos”, referente a que toda expresión se inserta en un momento histórico y, en consecuencia, se convierte en documento histórico comparable con cualquier otro dato cultural. Desde ese punto de vista, comprendí que la etnohistoria de la región del Pacífico colombiano tenía muchas respuestas que dar sobre las analogías y las equivalencias evidentes que existen entre las tallas chocoes y las esculturas de las regiones tanto occidental como central de África.

Además, el supuesto de Eliade (1974: 37) de que se deben estudiar rigurosamente las relaciones entre ciertos complejos religiosos y ciertas formas de cultura, así como precisar las etapas de la difusión de estos complejos, me llevó a la identificación de culturas que fueron deportadas de África y a examinar sus sistemas religiosos. En el Pacífico colombiano estuvieron presentes, durante tres largas centurias coloniales, las culturas chocó y cuna y la multiplicidad de culturas africanas que abastecieron el comercio negrero. Este conjunto de personas conformó en un mismo sitio —la mina y la selva, o en uno y otro lugar— una cartografía lingüística, cultural y religiosa diversa (West, 1957; Granda, 1988). Justamente West (1957: 102) identificó en las minas del Chocó, en los primeros años del siglo XVIII, cincuenta y seis patronímicos diferentes con que se nombraban a los esclavos. Con base en este documento, Granda (1988; 1971: 389) identificó un grupo conformado por 21 nombres que refieren al pueblo ewe-fon de Dahomey; catorce al akán de la Costa de Oro y cinco al yoruba de Nigeria, todos ellos procedentes de las costas occidentales de África. Otro grupo lo conformaron los bantú, procedentes del África central y compuesto por nueve etnónimos (390), y uno más, la gente Mande de Sudán, integrada por seis grupos étnicos (390).

Pese a la histórica convivencia interétnica desde la Colonia, el Pacífico fue narrado (y sigue siendo) como un lugar de desencuentros y conflictos entre los pueblos indígenas y los



africanos y sus descendientes. Tal vez una ley expedida en 1540, que disuadía a los africanos de que habitaran en pueblos de indios, puede explicar esta circunstancia, pues en la norma aparecía la sentencia de castración que prohibía que un “negro” gozara de una “india” como concubina (Gallego, 2002: 14-19). Del mismo modo, en su jerarquización, la pirámide de castas situó a los africanos y sus hijos por debajo de los indígenas. Además, la norma segregacionista se encargó de impedir que convivieran. Así las cosas, la ley, que a mediados del siglo XVI había servido para “reducir” el exterminio y el maltrato de los indígenas al separar radicalmente sus pueblos de las concentraciones de españoles, terminó por traspasar todas las estancias sociales de la Colonia, desde su principio hasta su final. Gallego (2002: 23) dice que la insistencia de las autoridades españolas en prohibir el contacto entre indios y negros tenía como objetivo evitar el nacimiento de mestizos —zambos—, cuyo estatuto legal no estaba muy claro, sobre todo en lo referente al tributo. Esta rigurosa política de segregación se materializó en una clara separación de labores. Buscando protegerlos, la ley eximía a los indígenas de las labores de la minería, mientras destinaba estas actividades a cuadrillas de esclavos africanos y a sus descendientes (Jaramillo Uribe, 1989: 7). Los indígenas se destinaron a los trabajos agrícolas (Jiménez, 2004) y a llevar a cuestras las cargas que los dueños de minas les enviaban desde sus haciendas a los mineros que reventaban en la lluviosa selva del litoral Pacífico (Romero, 1993: 19; 1997: 37).

No obstante esas formas institucionales de diferenciar, estratificar y excluir indígenas y afrodescendientes, ellos encontraron formas de entrar en contacto y comunicarse (Ulloa, 1992; Jiménez, 2004; Losonczy, 2004). Para Colmenares (1990: 16-17), así como para Jiménez (2004: 18), la segregación de indios y negros no se extendió más allá del ámbito relativamente estrecho de las incipientes ciudades¹¹ y de su jurisdicción inmediata. De modo que los espacios comunes entre ellos se desplegaron en una serie de situaciones cotidianas que se dieron desde el momento en que las mismas instituciones coloniales, que presuntamente los segregaban, juntaron indígenas encomendados y esclavos africanos en los entables mineros para abarrotar las arcas de la España imperial (Jiménez, 2004: 7). Dos siglos de Colonia transcurrieron mientras muchedumbres de negros, generación tras generación, abrían y exploraban el monte hasta encontrar ricos yacimientos auríferos (West, 1957: 101), esculcaban los ríos, revolvían gredas y lavaban oro, y los indígenas encomendados labraban la tierra, trabajaban en las rocerías y cosechas, y llevaban las provisiones a las minas desde las haciendas del interior (Romero, 1993: 19; 1997: 37; Jiménez, 1998: 223-229; 2004: 90; Jurado Nova, 1990).

En contraste con la verticalidad de la dominación colonial, esta relación horizontal se inscribió en un ámbito intercultural, es decir, en un lugar de intercambios recíprocos entre

11 Tal es el caso del Patía, sitio distante de cualquier centro urbano, que durante el siglo XVII y gran parte del XVIII fue refugio de negros, mulatos y mestizos; es más: en ese valle se habían establecido palenques de cimarrones (Jiménez, 2004: 17).



culturas (Losonczy, 2004). Probablemente en un espacio-tiempo donde diversas epistemologías, religiones, estéticas y cosmogonías se hicieron mutuamente explícitas. Losonczy argumenta (265) que dichos grupos han creado nexos a partir de un “sincretismo horizontal” que, “contrario a la superposición de ítems” —vertical como la estructura nacional—, se elabora con base en la “influencia recíproca entre negros-colombianos y emberá chocó [...] se trata de una estrategia simbólica compartida”. Añade que “el tipo de encaje y de implicaciones y de complementariedad mutuas aparece como una figura [...] de sincretismo entre dos sociedades, donde ninguna domina a la otra”; es una táctica de comunicación que consiste “en apropiarse de componentes inmateriales que forman parte de la identidad de otro: los nombres propios, espíritus y procedimientos de curación”.

Los documentos estudiados por Jiménez (2004) y por Jurado Novoa (1990) se refieren a uniones de hecho y casamientos entre indígenas y africanos, y luego entre descendientes de unos y otros. De allí se puede deducir que la solidaridad, la lealtad y el afecto entre uno y otro grupo debieron desempeñar un papel preponderante como mecanismos de convivencia, lo cual se reafirma en la idea de que la segregación no tuvo efecto en la selva del Chocó (Jiménez, 2004).

El zambaje¹² fue el resultado de la convivencia de indios y africanos y sus descendientes (Jiménez, 2004; Jurado Novoa, 1990), no como una simple mezcla genética de razas sino como una auténtica fusión cultural basada en el intercambio intergeneracional de memorias, tradiciones y saberes, en una serie de canjes y asociaciones que desbordaron las relaciones de pareja y me llevan a tratar de describir otros espacios comunes.

Las relaciones entre indios y negros fueron el producto de la reciprocidad y de negociaciones cotidianas que forjaron nuevos elementos dentro de las costumbres indígenas y de la tradición cultural y espiritual de los africanos y sus descendientes. En fin, se podría decir que hubo influencias en ambos sentidos, al tiempo que se crearon sutiles delimitaciones étnicas entre ellos (Ulloa, 1992b: 126) y surgieron instituciones fronterizas, como el compadrazgo, consistente en que los negros —generalmente los intermediarios en el comercio de los productos cultivados en las tierras de los resguardos (126-128; Jiménez, 1998: 228)— apadrinaban a los hijos de los indios. Otro indicio de esta reciprocidad es el hecho de que la tecnología minera utilizada hoy en día por los afrodescendientes se asemeja a la que manejaban los indígenas a la llegada de los españoles. Asimismo, la organización social construida a partir de grupos de parientes conocidos con el nombre de “troncos” se puede encontrar entre los emberáes del Chocó (Friedemann y Arocha, 1986). El trabajo de Arocha (1999: 173) alude, además, a los intercambios en el ámbito sagrado y atribuye a

12 Zambo es un término usado por el imperio español en el contexto de la pirámide de castas. Este término identificó en las Américas a los individuos que exhibían, fenotípicamente, la mezcla de ancestros indígenas y africanos.



esta relación una de las pruebas más fehacientes del grado de compenetración entre ambos pueblos. Concluye que el compadrazgo, los intercambios comerciales, las técnicas agrícolas y mineras y los saberes botánicos y médicos se presentaron como la materia prima de los nexos que unieron a amerindios y afrodescendientes en una convivencia de por lo menos doscientos cincuenta años en la región de la serranía del Baudó, en el Pacífico colombiano. Además, uno se sorprende ante la fotografía¹³ que ilustra el artículo de Vasco (1993: 332) *Jaibaná: el brujo de la Noche*, la cual muestra a un oficiante afrodescendiente sentado en cuclillas, con ocho bastones antropomorfos recostados sobre su hombro.

Considero que las relaciones descritas entre los chocoes, los africanos y sus descendientes, en su trascurso histórico, podrían explicar las analogías entre los dos sistemas culturales. Así mismo, como ocurre en el sistema religioso de los chocoes en África, estos símbolos sostienen sus culturas, son fundamento espiritual y están respaldadas por las filosofías de los pueblos que las sustentan.

Arte sagrado de África, africanidad y las huellas de africanía

Ante la ausencia del uso de las esculturas en el sistema religioso de los afrodescendientes, pero con la certeza de su existencia entre los africanos, la noción planteada por Arocha de que “en África hay africanidad pero no africanía” me sirve como soporte para plantear que seguramente los cautivos africanos usaron símbolos de la representación de sus ancestros similares a los que usan hoy los descendientes de los mismos en África.

Arocha (2002), con base en Beltrán, dice que la palabra *africanía* designa “la reconstrucción de la memoria que tuvo lugar en América a partir de los recuerdos de africanidad que portaban los cautivos. Remembranzas que podían ser limitadas, debido a la naturaleza de la trata”. Afirmo que las africanías tienen diversas intensidades que contrastan entre la nitidez de algunas expresiones de africanidad y el desvanecimiento de otras; que “en consecuencia, Nina de Friedemann propuso complementar la noción de *africanía* con *huellas*. La unión de ambas palabras permite precisar [las fragmentaciones] de la africanidad”. Por su parte, Friedemann (1997: 175) plantea que “el bagaje cultural sumergido en el inconsciente de los africanos de la diáspora esclavizada [se hace perceptible] en la organización social, la música, en la religiosidad, en el habla o en el teatro del carnaval de sus descendientes”. Del mismo modo, el concepto delineado por Maya (2005: 501) sobre el *cimarronaje simbólico* me sirve también para explicar la preservación los principios fundamentales de su religiosidad. Explica la historiadora que la resistencia a la esclavitud, y la resignificación de la religiosidad ancestral de los cautivos, fue la estrategia que usaron los africanos para resguardar su espiritualidad.



13 Foto de Diego Arango.

El trabajo de Luz Adriana Maya (2005) en documentos de archivos inquisitoriales del siglo XVII sobre los esclavizados muestra que, gracias a la *memoria idólatra*, los africanos y sus descendientes construyeron nuevas identidades en la Nueva Granada y rescata la presencia de prácticas religiosas de origen africano —entre ellas, las de los yerbateros, los adivinos y los médicos—, así como el uso de elementos religiosos —de la cultura material— en las prácticas de adivinación y curación (661-722).

En esta misma perspectiva, el documento de 1663 rescatado por Orián Jiménez aporta vestigios claves de la religiosidad de los africanos cautivos en las tierras de Antioquia, que muy bien se comparan con lo expresado en las crónicas del religioso europeo João António Cavazzi sobre Angola y el Congo. En este expediente criminal “el negro esclavo Diego Anzur” recurre a su religiosidad ancestral:

Enfrente del rancho a un lado enramadas en unas ojas a modo de rejon que por unas partes son berdes y por otras tienen unas llagas o corazones de sangre; las cuales invocaba a modo de protección. [...] empezó dicho negro [apunta el escribano] a señalar dichas ojas y hablar en su lenguaje vozal [...] implorando a *sambi* que en su lengua quiere decir dios y beso la cruz (cursivas mías) (Archivo Histórico de Antioquia. Criminal, caja B-17, documento 1, legajos 1660-1670).

Indicios como éste, singulares y desperdigados, sobre los esclavizados de esta región de Colombia indicarían que los cautivos bantú lograron conservar lo fundamental de su tradición; en este caso “sambi” alude a la palabra sagrada *Nzambi*, que en África evoca al creador supremo (Machado, 2007).

Es válido aquí resaltar otras coincidencias encontradas en el territorio colombiano que reafirman la propuesta de huellas de africanía. Las cruces que se mencionan en el expediente de Diego Anzur se podrían comparar con aquellas equiláteras, descritas por Armin Schwegler (1996: 472), que los cimarrones de San Basilio de Palenque en la costa atlántica colombiana atan a las vigas de amarre de las casas, debajo del techo, y que han sido descritas por el lingüista como reveladoras de la “existencia de cultos africanos”.

Antes de continuar con este argumento, permítanme explicar que, no obstante la distancia que en Colombia separa el litoral del Pacífico de la costa atlántica, considero que los habitantes de estas dos regiones comparten caracteres históricos y culturales similares que me permiten relacionarlos. Zapata Olivella (véase bibliografía) se refiere al origen étnico como un elemento que vincula a las dos poblaciones. Argumenta que los afropacíficos y los afrocaribeños comparten las mismas procedencias étnicas africanas y que, sin embargo, “seguimos” creyendo que son distintos. Arocha (2008: 24) dice que los *alabados* del Pacífico y los *lumbalú* de los palenqueros son piezas fundamentales de liturgia afrocolombiana. Estas expresiones son cantos de alabanza para honrar a los muertos y a los santos. Según Schwegler (1996), los *lumbalú* transportan información sobre su antecedente africano. Maya (1996) refiere los *alabados* como las “genealogías del más allá”, y explica que estos cantos unen al mundo de los vivos con el mundo de los muertos. En el Pacífico,



en los ríos, se entonan también *qualis, chigualos y novenas*, rituales fúnebres para rendir homenaje a los muertos, que Velásquez (1961: 38) asocia con los *lloros* de esclavos africanos descritos en la literatura colonial de Cartagena de Indias. Arocha (2008: 17) en el catálogo de la Exposición *Velorios y santos vivos* se refiere al conjunto de ritos, parafernalia y cantos fúnebres afrocolombianos como los elementos que “permiten la comunicación entre los vivos y los antepasados”; dice que estas tradiciones “tienen una raíz muy antigua, influida por la gente del África occidental y central”. Incluye en su argumentación los ritos de difunto del Pacífico y los del palenque del Atlántico; su tesis podría reafirmar la conjetura de que el pasado africano es el vínculo que probablemente une a estas comunidades.

Retornando a Palenque de San Basilio, Armin Schwegler (1996) encuentra, a través del análisis de los versos del *lumbalú*, la presencia en la lengua palenquera de vocablos *kikongo* relativos la cosmogonía y la parafernalia de los sistemas religioso-terapéuticos bantú. Este autor argumenta (497) que, aun cuando los palanqueros actuales carecen del soporte material al que se refieren las palabras —*nkisi*, por ejemplo, alude a “fetiche”—, en el pasado colonial de los ellos hubo estructuras sociales con claros componentes africanos, y el uso de las estatuas en rituales religiosos posiblemente fue uno de ellos. Añade que tal vez los palanqueros de antaño las usaban de igual forma a como usan hoy los amuletos (469-472). Los objetos de protección a los que se refiere Schwegler (469) consisten en unas bolsitas de cuero que se amarran a la cintura bajo la ropa y dentro de las cuales se llevan objetos como semillas y huesos.

Aquí me aventuro a formular una conclusión: puedo contar con la palabra, es decir, con la tradición oral de los palenqueros y con sus rituales religiosos. Disponer, entonces, de un relato que vincula a los palanqueros con rituales similares en África —el culto a los ancestros y la intermediación de las tallas sagradas— conforma, como tal, una huella sonora de la memoria africana. Este hecho podría constituirse en la certeza de que las esculturas estuvieron presentes en los incipientes sistemas religiosos de los afrocolombianos. Si contamos con la memoria religiosa de los africanos, es decir, sí consideramos que las personas deportadas por la trata poseían conocimientos y creencias aferradas en el culto a los ancestros, representados en espléndidas obras de arte, es posible plantear que los esclavizados en el Pacífico colombiano probablemente recrearon una entidad que unía espiritualidad y ancestros, intermediados por su representación.

Aún hoy podemos constatar la pervivencia de vestigios esenciales de religiosidad africana en poblaciones afrodescendientes de Colombia, similares a los que se usan en Angola (Schwegler 1996: 469-472). Uno de estos consiste en el uso del nombre de la divinidad Kalunga en el ritual religioso del *lumbalú*. Por otra parte, pienso que los objetos mencionados por Schwegler (469-472), “existentes como una pervivencia de cultos africanos —*nkisi* —”, son elementos hieráticos que se usan en una instancia privada y personal; es decir, permanecen ocultos, al contrario de las esculturas, cuya utilización las signa como objetos públicos y evidentes. A diferencia de las tallas de madera, que aparecen como



objetos ‘comunales’, los amuletos son elementos de uso individual, ‘íntimo’. Similar conjetura podría plantearse alrededor de las cruces equiláteras, que se mantienen dentro de las casas, que además son un signo que muy bien se asemeja a la cruz de los cristianos. Me aventuro a decir que estos elementos podrían ser sobrevivientes de la catástrofe producida por la esclavización, la prohibición y la vigilancia; seguramente llegaron a nuestros días por los caminos de la clandestinidad.

Arte africano y africanidad

Pero si las palabras otorgan datos sobre la espiritualidad de los africanos, su arte escultórico confiere argumentos muy sólidos. Con base en las crónicas de navegantes y misioneros portugueses he tratado de describir la vida espiritual de los pueblos milenarios del África central e imaginar su religiosidad. Narraciones del siglo XVI, como las de los navegantes Duarte Lopes y Antonio Pigafetta (1951), o el del misionero capuchino Giovanni Antonio Cavazzi (1965), permiten apreciar cómo en los años de 1660 el ‘fetiche’ se combatía y se castigaba. Las formas de extirpación de la idolatría que menciona Cavazzi contribuyen a las discusiones sobre estas estéticas y al examen de los elementos de cristianización usados por los colonizadores portugueses; del mismo modo, posibilitan concluir sobre el gran impacto de la esclavización y los procesos de etnocidio a los cuales fueron sometidos los centroafricanos. Pero, sobre todo, son una fuente valiosísima que evidencia aspectos fundamentales de la vida religiosa, por una parte, y llevan a imaginar cuáles fueron las memorias y recuerdos de los cautivos, por otra. Con referencia a la forma de pensamiento de los angolanos, Cavazzi relata los distintos rituales y la labor que cumplen los ‘oficiantes’. Dice este autor (I, 96) que el *naganga-ia- muloco* (*nganga* significa oficiante), en sus ceremonias particulares, levanta un altar con pequeños montones de tierra, ofrece vasijas llenas de comida, perfuma sus estatuas y murmulla mil obscenidades de acuerdo con la petición que hacen a sus dioses. Quienes sospechan que están poseídos por maleficio, recurren a él para que los salve de semejantes desgracias. El *naganga-ia- muloco* se coloca a un lado del enfermo —al otro lado está el altar del ídolo— y se quedan extendidos de bruces en el suelo mientras que los parientes gastan gran parte de la noche cantando bárbaras sinfonías y danzando impudicamente a la luz de una hoguera. De esta manera los enfermos quedan curados.

La forma de lo sagrado en África da razones para imaginar el legado estético de su diáspora. Por ejemplo, entre la gente bantú de África central —ancestros de parte de los afrocolombianos— es constante la relación estrecha con los antepasados (Wastiau, 2000). Los espíritus ancestrales desempeñan un papel activo en la vida cotidiana (Lima, 1971). Se evocan para la protección y orientación, y se cree que poseen la capacidad de castigar a aquellos que han olvidado sus lazos familiares (Foss, 2004: 40). Si bien existen muchas maneras en las que los antepasados se comunican con los vivos, la forma más particular es su manifestación en la tierra en forma de una escultura conocida como *hamba* (pl.



mahamba). Se trata de una estatua hierática, severa y desnuda¹⁴ (Bastin, 1961: 36). Según lo explica Redinha (1974: 54), estas esculturas obedecen a un “código cultural o código anímico” que está compuesto por rasgos invariables y constantes y son “posiciones y gestos rituales”. El signo es descrito por Bastin (1968; 1982: 106-109) como la figura de hombre que porta una tiara esférica en la parte superior del cráneo; los brazos caen a lo largo del cuerpo, las manos sobre el estómago y las piernas están flexionadas.

En mi investigación sobre África central en el Museo Antropológico de la Universidad de Coímbra constaté la alegoría de la representación de los predecesores. Del mismo modo lo hice en el Royal Museum for Central Africa, en Tervuren, en donde la vitrina *El culto a los ancestros* exhibía esculturas representativas de la gente del Congo —antigua colonia de Bélgica— y de los gaboneses. Puestas sobre tejido en fibra vegetal estaban las figuras *Tumbe, Bire, Bembe, Punu, Puru, Yombe, Pangué y Suko*, todas ellas, sin ninguna excepción, en la pose descrita. En este contexto, el arte sagrado de África en tanto signo persistente se conforma como la evidencia principal de mi argumentación, porque es comparable con la manera en que los chocoes, en el Pacífico colombiano, representan a sus ‘familiares’; se trata de una escultura de rasgos rígidos y solemnes, que posa sus manos sobre el esómago, mientras las piernas están flexionadas.

Por otro lado, el vínculo que une mitos con la estatuaria de culto de África es fundamental para este trabajo, porque la tradición oral da cuenta de los orígenes y aconteceres de la cotidianidad o, como argumenta Boas, (citado por Herskovits & Herskovits, 1958) es la autobiografía de “la tribu” —aunque no estoy de acuerdo con el sustantivo “tribu”, utilizo la traducción literal—. Dos trabajos centrales en cuanto a este tema son el documento de Melville J. Herskovits (1938), *Dahomey: an Ancient West African Kingdom*, y el trabajo de Melville J. y Francis S. Herskovits, *Dahomean Narratives: A Cross-Cultural Analysis* (1958). Durante veinte años de investigación, los autores recopilaron 155 narraciones sobre la tradición oral de los habitantes de la región Dahomey —hoy conocida como República de Benín— del África Occidental y sus descendientes en América. Asimismo, el trabajo de Viviane Baeke (1996: 57-92) y la recuperación del mito sobre el origen de la sociedad religiosa *Rö*, de la gente Wuli-Mfunte, de Camerún del África Occidental son trascendentales.

La idea de que el legado de la diáspora africana también se hace presente en la mitología de los indígenas, me llevó profundizar en el estudio del tema en los chocoes. Las narraciones de ellos sobre el comienzo de la medicina reúnen gran cantidad de observaciones sobre la práctica del Canto de Jai, que podrían ser comparables con profundos rasgos de la religiosidad de los africanos. Si bien es cierto que la historia sobre los nexos interétnicos entre estos dos pueblos



14 *Mahamba* se insertan en un complejo sistema religioso terapéutico (nkisi), una especie de recipientes que contienen el arte de la curación; pueden ser paquetes, vasijas de cerámica, *imágenes de madera, antropomorfas, cefalomorfas* entre otros objetos. *Mahamba, nkisi y bwanga* en el África central son vocablos que tienen equivalente significado.

debe reforzar esta idea, considero también necesaria la hipótesis de que el legado africano podría estar presente en el vínculo que une a los espíritus del agua y las tallas sagradas.

Justamente la religiosidad chocó se sostiene en un sistema de pensamiento que congrega los *antumía* y los *dojura*, “los espíritus del agua” (Vasco, 1985: 116) representados en las esculturas sagradas (Reichel-Dolmatoff, 1960: 160; Deluz, 1975: 9-10); ambos son un verdadero conjuro contra la enfermedad (Nordenskiöld, 1929: 143). Esta estructura religiosa chocó sería comparable con similar carácter en el África, si se cuenta con el conjunto de memorias y conocimientos que tal vez fueron llevados por los esclavizados al Pacífico colombiano. En este marco, la palabra de los emberáes pone en evidencia elementos que seguramente correspondían a la espiritualidad de los cautivos: “los espíritus del agua”, un concepto religioso presente entre los ewe-fon, los yoruba y los bantú.

Por otra parte, *Jerú Poto*, el actor del mito de origen del sistema religioso chocó, presenta grandes correspondencias con *Tohuso*, el héroe cultural del sistema de pensamiento del África occidental; estas concomitancias son aspectos que complementan el análisis estético de las tallas sagradas de los chochoes.

En consonancia, la presencia de “los negros” (Arango, 1993: 782; Pineda & Gutiérrez, 1984 – 1985: 136; Vasco, 1985: 116) en los mitos de origen de la medicina y la cura de los chochoes conforma un dato imprescindible para fortalecer la hipótesis sobre la profunda relación que ha existido entre los dos pueblos. Las descripciones traen a escena el momento en que los chochoes reciben los conocimientos religiosos y terapéuticos de “Pankore en forma de una anciana negra” (Arango, 1993); otras veces, del diablo negro conocido como Antumía Paima (Vasco, 1985: 116) que es “un negro feo” (Pineda & Gutiérrez, 1984 – 1985: 136).

Retornando a los legados materiales de africanos y su presencia en Colombia, Maya (2005) presenta dos antecedentes de esta memoria iconográfica. Se trata de dos procesos inquisitoriales, el de Domingo Congo (728) y el de Mateo Arará (661), juzgados por brujería por “que fabricaron sus propios ídolos con todas sus características de su tierra natal”. Esta información podría considerarse como una excepción, toda vez que son los únicos procesos registrados en el lapso de 120 años que abarca la investigación de la historiadora. Sin embargo, a mi parecer, estos dos sumarios dan una pauta para imaginar la cantidad de ‘congós’ y ‘ararás’ conocedores de sabidurías ancestrales africanas, muchos de los cuales se debieron destinar a la minería en lejanos confines de la Nueva Granada. Justamente, la demografía de la trata esclavista (West, 1957; Granda, 1971: 1988) da cuenta de estas filiaciones étnicas en los entables mineros de Novita y Citara a durante el siglo XVIII.

Como he explicado, la escultura de África es un carácter recurrente de la religiosidad de la región subsahariana, íntimamente ligada al culto a los ancestros. Lima (1971), Bastín (1986), Perrois (1977) y Wastiau (2000) la reseñan entre los bantúes en el África central; análogamente, Baeke (1996), en el occidente, la encuentra en los wuli y los chamba; Ezra



(1988) en los dongón, y Anderson (2002), en los ijo, itsekiri, isoko, urhobo, yoruba, igbo, ekpeye, abua, y ogoni, a todo lo largo y ancho del delta del Níger. Este importante signo del sistema religioso africano también está presente en América Latina. He podido comprobar similares estatuas con los rasgos distintivos en rituales afroamericanos contemporáneos. Uno de ellos, la *Regla de Palo Mayombe*, en Cuba, documentado por Fuentes y Schwegler (2005), incluye en su parafernalia una talla antropomorfa similar a los objetos de culto en África. Otro ejemplo lo proveen las figuras matiambo, cubanas, descritas por Thompson (1984: 125-127), que son imágenes talladas por los esclavos para hechizar a los negreros y a otros enemigos. Dice este autor que en las estatuas matiambo, dotadas de un cuerno y probablemente usadas para repeler brujerías, curar enfermedades y localizar enemigos, se puede apreciar una fuerte influencia congo. De modo equivalente, pueden servir como ejemplo de las asociaciones de Thompson (1984: 125) entre los nkisi africanos y su reformulación en los objetos de culto vudú haitiano, los “paquetes congo” de Puerto Príncipe, reliquias protectoras capaces de disponer a las deidades en favor del dueño (127).

Los pocos ejemplos esbozados aquí del legado ancestral ayudan reforzar la hipótesis de que los africanos esclavizados debieron transportar memorias que reúnen religión, poderes terapéuticos, símbolos y palabras, elementos que aún hoy congregan las atávicas religiones en el África.

En adición, es factible pensar que la trilogía sagrada, compuesta de invocaciones, estatuas y ancestros, constituía un conocimiento con que los cautivos afrontaban los horrores de la esclavización. En esta perspectiva histórica y cultural podemos confiar en que, si las ideas viajan con los hombres y así fluyen y se difunden —interpretando las nociones de Arocha (2002) de *africanidad* y *africanía* que discutiré inmediatamente—, la memoria volcó sus riquezas en los ruegos de hombres y mujeres que elevaban súplicas a los ancestros, situando en el escenario colonial otra forma de espiritualidad compuesta por signos y elementos puntuales soportados por sus tradiciones orales.

¿Huellas de africanía en los bastones chocoes?

Seguramente la esclavitud y su legado pueden explicar por qué los descendientes de los africanos no recuerdan que, en cierto momento de la historia, sus ancestros emplearon objetos de culto que, casi con certeza, eran reminiscencias de los que habían usado antes, cuando eran libres, practicaban sus ritos, hablaban sus lenguas y transmitían sus conocimientos a las siguientes generaciones. Me aventuro a decir que la capturas y el destierro de África¹⁵, la

15 Maya (2005: 830) alude al bautismo de los esclavos en los puertos de embarque como uno de los grandes impactos sobre la identidad individual y colectiva de los africanos, pues mediante de este rito cristiano se les imponía una nueva identidad y se hacía “desaparecer al nombre africano que situaba al individuo en un marco sociopolítico y espiritual propio de sus grupos de pertenencia” (386).



esclavización, la vigilancia continua y el castigo permanente de capitanes y capataces a los mineros negros acarrearón el olvido iconográfico por parte de los esclavos africanos y de sus hijos; ante siglos de prohibiciones, de incesante supervisión, control social, cepto, mutilaciones y muerte, no es de extrañar que el ejercicio de los cultos ancestrales se haya fragmentado o desmembrado o se haya ido olvidando —o transformado (Maya, 2005: 691)¹⁶— a lo largo del tiempo.

Considero que las esculturas chocoes son documentos fehacientes pues, como acontece con la palabra escrita, el arte sagrado está fijado dentro de conceptos estéticos que se reproducen cada vez que se esculpe una nueva figura. Estos objetos de culto tienen su pilar fundamental en una estética y una filosofía que son dos instancias inseparables tanto de la vida religiosa¹⁷ de los chocoes como de la de los africanos contemporáneos.

Si se retoma a Eliade (1974: 34), su noción sobre la difusión de símbolos (32-37) suministra un puntal para entender que toda expresión religiosa se inserta en un contexto histórico (1996: 119). Y que no todos los símbolos tienen su origen en las comunidades que los utilizan:

Estos símbolos no son, en realidad, descubrimientos espontáneos del hombre arcaico, sino creaciones de un complejo cultural perfectamente delimitado, elaborado y *transportado* por ciertas sociedades humanas; *semejantes creaciones se han difundido hasta muy lejos de su hogar primigenio, y han sido asimiladas por pueblos y sociedades que jamás lo hubieran conocido de otro modo* [cursivas mías]. [...] La verdad es que no todas estas “formas” no son espontáneas, no dependen todas directamente del arquetipo ideal, muchas son “históricas”, en el sentido de que son el resultado de una forma ya existente (125).

En el contexto de las relaciones interétnicas y a partir de la conjetura de la memoria iconográfica de los africanos, esa afirmación encuentra sustento en los resultados de mi análisis comparativo entre una serie de esculturas chocoes y las piezas africanas análogas (Machado, 2007: 533). De esa manera, argumento que la existencia de las tallas sagradas en el Pacífico colombiano se erige como otra evidencia de la experiencia histórica que nos ayuda [a usted lector y a mí] a imaginar y a entender la vivencia espiritual de dos grupos humanos —indígenas y africanos— que fueron avasallados por la invasión, la colonización y la esclavización.

16 Recordemos que Maya (2005: 691) dice que los afrodescendientes “resignificaron” sus ancestros en los santos católicos y que éstos sirvieron de soporte para reemplazar sus esculturas ancestrales.

17 Aquí cobra relevancia la tesis de Arocha (2000) de que las coincidencias morfológicas sobrepasan las meras similitudes estéticas e involucran todo un sistema de creencias que los africanos y sus descendientes habrían puesto a salvo al entregárselas a sus vecinos, los indígenas, quienes no eran perseguidos por los inquisidores. Comprobar la opción que indica el autor citado, requerirá la sencilla tarea de sumergirse en los archivos coloniales para indagar los actos de persecución contra uno y otro grupo.



Metodología en las fuentes de información

Para llevar a cabo este trabajo investigué, analicé y comparé dos conjuntos de datos extensos y ordenados (1) compuestos por una muestra de esculturas chocoes, y (2) y un corpus de la escultura de África, procedente de los sitios de origen de donde fueron sacados los cautivos. Estos dos grupos de datos los recogí en tiempos y lugares distintos.

La escultura chocó: recuperación de un siglo de su memoria en sistema visual

El estudio de la escultura chocó es un proyecto que va mas allá que esta publicación. Es una hazaña realizada a lo largo de varios años recogiendo una cantidad significativa de piezas de este arte. Al conjunto iconográfico que tengo en mi poder lo he llamado *Colección visual: un siglo de arte escultórico del pueblo colombiano indígena chocó*. 'Visual' porque se trata de un archivo fotográfico digital, resultado de un minucioso proceso de recolección, dibujo, examen y análisis de cada una de las 141 piezas que incluyen la muestra, que se reproduce en este volumen. Contiene una variedad de esculturas dispersas alrededor del mundo; algunas pertenecientes a museos y otras a colecciones privadas. Los artefactos reales que utilicé para mi tarea siguen reposando en los museos y colecciones a los que pertenecen.

*Colección chocó del Museo de Culturas del Mundo**

En el año 2005, en Gotemburgo, Suecia, analicé esta colección que fue creada sistemáticamente¹⁸ en campo. Es decir, fue recogida directamente por los etnógrafos suecos que trabajaron con las comunidades waunana y emberá; uno de sus objetivos fue recolectar objetos del Museo Etnológico de Gotemburgo. La mayoría de las piezas fueron reunidas por Henry Wassén en tres épocas diferentes: primero, en 1934; luego, en los años cincuenta y, por último, en los años ochenta.

La colección cuenta con una base de datos, con la información respectiva acerca del lugar de procedencia de cada pieza, etnia, año de recolección y una pequeña descripción; en algunos casos, está anotado el nombre en la lengua de los chocoes.

* Antes, Museo Etnográfico de Gotemburgo.

18 Fowler y Fowler (1995: 132) dicen que la formación de procesos en campo está determinada por 1) el propósito del viaje de los científicos; 2) la orientación teórica de los coleccionistas; 3) la visión del colector respecto a la cultura donde colecciona y su futuro; 4) las consideraciones prácticas; 5) las consideraciones históricas; 6) los métodos usados para coleccionar; 7) la visión de la comunidad hacia el colector y su futuro; 8) los datos tomados en el campo, y 9) la perspectiva básica de por qué se hace la colección.



Cabe anotar que Nordenskiöld y Wassén fueron comisionados por el Museo, a partir de los años veinte, para conformar una colección representativa y consecuente con sus trabajos de campo como antropólogos. Ambos gastaron un tiempo considerable en ello; hicieron entrevistas, visitaron comunidades y trataron de entender los aspectos tradicionales de los chocoes y de los cunas. El resultado de estas experiencias fue publicado en la serie de *Etnologiska Studier*, editada por el Museo de Gotemburgo. Allí se explican algunos de los objetos de esta gran muestra.

La *Colección chocó* del Museo de Culturas del Mundo, así como la información catalogada por los antropólogos suecos, son un recurso invaluable para el estudio de las etnias a las pertenecen las piezas y han sido bases fundamentales para este trabajo.

Museo del Oro de Colombia

En el año 2006 seleccioné un lote de bastones para que el Museo del Oro de Colombia los incluyera en su colección, dada la importancia de estos artefactos en la arqueología y su ausencia en el inventario del Museo. En consecuencia, escogí un conjunto de bastones, elaborados en los últimos 10 años por los talladores del litoral del río San Juan; los artesanos fueron Juan José Gil, de Pichimá; Víctor Sarco, de Pángala, y Delfio Mercasa. Sus piezas hoy forman parte de la colección del Museo del Oro, y se presentaron en la exposición temporal *Gente de río. Emberá y wounan de las selvas del Chocó*, cuya apertura fue en enero de 2009.

Colección san Pío x en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia

La *Colección san Pío x* de la diócesis de Itsmina y Tadó, Chocó, reúne 1.483 objetos sagrados y profanos pertenecientes a las comunidades indígenas y afrodescendientes del litoral del Pacífico, de la zona del departamento en mención. Estudié esta colección en 2008. Se constituyó entre las décadas de los años cincuenta y ochenta, mientras se cumplían las labores misioneras de evangelización. Comenzó por iniciativa de monseñor Gustavo Posada (q.e.p.d.), quien, con el objetivo de crear el Museo, recolectó intensivamente las piezas en los resguardos indígenas y caseríos de afrodescendientes, en las zonas de ríos Baudó, San Juan y Tamaná. Primero los objetos fueron depositados en la sede del vicario de la diócesis de Itsmina; más tarde, en 1970, se trasladaron al Seminario Mayor de San Cristóbal en Medellín y se expusieron en la Casa Museo de las Culturas Chocoanas. Finalmente, en 1995, fueron entregadas en comodato al Departamento de Antropología de Universidad de Antioquia (Patiño & Ospina, 2002).

Algunos aspectos de la manera como se formó esta colección merecen ser comentados. Aunque no existe información sobre las metodologías utilizadas en campo para la



recolección de estas piezas, los datos arrojados en las entrevistas otorgadas por monseñor Posada, trascritas en el documento elaborado por Patiño y Ospina (2002: 40), dan pistas para imaginar los lugares y las comunidades de donde provienen los bastones. Según se informa, los bastones —junto con otros objetos— fueron recogidos de los lugares donde los misioneros javerinos de Yarumal fundaban sus “escuelas” y “caseríos de indios”: de los poblados waunanas en el río Pichimá, Toboróma; en las bocas del San Juan y en la comunidad de Papayo. Respecto a los emberáes, el sacerdote señala las comunidades de Niacora y Santa María de Condotó en el nacimiento del río Baudó, en el Alto Baudó, en Catru¹⁹ y Dubasa. También pude deducir que esta colección se formó durante los cuarenta años en que monseñor Posada estuvo a cargo de la diócesis de Itsmina y Tadó. Añade el sacerdote que “la piezas fueron conseguidas compradas, porque era justo darle su valor a algo que ellos aprecian mucho” (40). Respecto a los bastones dice:

Tenemos la colección de bastones, que habla mucho del jaibanismo, que, digamos, es como la religión de ellos, esa colección del museo es muy importante. [...] unos [bastones] sirven para las enfermedades, hay unos curados que son muy valiosos y ellos finalmente se han dedicado a [esculpirlos] para vender, pero no tienen el valor de los antiguos que eran los que usaban *los brujos* [la cursiva es mía].

De esta invaluable colección he registrado treinta y ocho esculturas en este trabajo.

Piezas particulares

En este ítem incluyo piezas de los siguientes coleccionistas: Esperanza Casas; familia Friedemann; familia Narváez, Martha Uribe; Jesús Mario Girón; Nora Isacson; familia Caicedo Ceballos y mías. La información sobre los objetos fue proporcionada por sus respectivos dueños y está consignada en la base de datos, denominada *Colección visual*, que acompaña este documento. Debido a la tarea de recolección constante que efectúa Casas, encuentro relevante dar una explicación sobre su inventario. Por su parte, las piezas de Friedemann también ameritan una explicación.

Colección de Esperanza Casas

Estudí la colección de Esperanza Casas en 2001. El inventario reúne objetos antiguos y contemporáneos de las comunidades indígenas del Pacífico colombiano, especialmente de la comunidad waunana de la zona del San Juan.

19 Catrú, escriben Friedemann y Arocha (1982), fue una misión fundada en la década de los años treinta, con la táctica de siempre: “un internado para niños indígenas, una iglesia y un puesto de salud”. Pero la estrategia de reunir indios y formar con ellos poblaciones sujetas a evangelización y a extracción de productos, sus tributos o mano de obra, siguen fracasando en el Chocó.



Los objetos que Casas colectó se podrían clasificar por fuera de lo ‘común y corriente’; encontramos verdaderas obras de arte, y algunas se pueden catalogar como maestras en tanto son únicas (Casas 9; 10; 14; 18). Afirmo lo anterior porque no encontré piezas comparables en el resto de las colecciones que analicé. Las treinta y cinco que escogí hacen parte de una amplia colección reunida a través de casi tres décadas de relaciones de solidaridad y amistad con los waunanas-noanamás (nomaam) de la cuenca del San Juan.

La señora Casas llegó en 1983 al resguardo de Pizario, como integrante de la brigada de salud. Con el tiempo se convirtió en la auxiliadora de los artesanos; ellos le entregaban sus objetos para que hiciera las transacciones comerciales con instituciones y comerciantes de la ciudad. Su colección nació también en 1983, cuando Arcelino Piraza, tallador y jaibaná, le regaló el bastón Janus (véase Colección visual: Casas 10); luego, con la llegada del *Cristo negro*, el inventario se incrementó. Cuenta Esperanza que en 1991 visitó la comunidad un predicador negro que convenció a los jaibanás de que botaran los bastones al río, como prueba de su conversión. Ante la amenaza de que estos objetos desaparecieran, ella compró “cuanto bastón veía”, pese a que los indígenas los mantenían escondidos. “Cariñosamente” los fue convenciendo de que se los vendieran, pues eso era preferible “a que los quemaran”. Después, Víctor Sarco, escultor de la zona del San Juan, se encargó de ayudarle a conseguir otros ejemplares; de nuevo las esculturas, canastos, bateas y otros objetos que las comunidades le vendieron atestiguaron su relación con los pobladores. Finalmente, ante mi pregunta sobre el futuro de la colección, Esperanza respondió “ahí están para que cuando me muera se vayan a un museo y la regalía para la selva [la comunidad]”.

Piezas de la familia Friedemann

La escultura antropomorfa (Colección visual: Friedemann 1) publicada en el libro *Criele, criele son. Del Pacífico negro* (1989b: 35) es una talla noanamá de la región del Chocó que toma Nina de Friedemann para argumentar a favor del postulado de Wassén (1940) sobre la presencia de formas africanas en las esculturas de los jaibanás. En efecto, ante la pregunta sobre los contactos culturales y procesos de adaptación, discute las innovaciones y préstamos que las sociedades hacen entre sí y de sus “evidencias” en las manifestaciones artísticas. La antropóloga previamente había argumentado sobre los nexos entre los indígenas y negros, la relación interétnica y también la vinculación de estos dos grupos frente a diversas formas de contacto colonial, republicano o contemporáneo (Friedemann, 1982). Como lo he expresado, la revisión de sus enunciados constituye uno de los objetivos de esta tesis.

Las piezas de Friedemann también incluyen los bastones antropozoomorfos recogidos por la investigadora, probablemente en 1980, cuando hizo su trabajo de campo en el Chocó.



Colección visual: un siglo de arte escultórico del pueblo colombiano indígena chocó

Volviendo a la explicación de la colección que he logrado congrega, debo decir que es única. Al tiempo, es el sostén y objeto de este trabajo; su punto de partida y de llegada. Incluye ejemplares excepcionales pues, de acuerdo con mi indagación con Zúñigo Chamarra, del pueblo indígena waunana-nonaam, y con los resultados de mi comparación entre una y otra colección, encontré que cierto tipo de esculturas ya no se utiliza entre las comunidades.

Me permití especular sobre la datación de los bastones que componen la muestra. Deduje la fecha del dato de la época en que fueron recogidos y contrasté las estéticas que los adornan con esculturas recientes. Desde otra perspectiva, si se parte de la conjetura de que cada vez que muere un jaibaná sus bastones se entierran o se queman, y son muy pocos los que se heredan, estimo que algunas esculturas estuvieron en manos de sus propietarios una decena de años antes ser recolectadas. Como dije, otras, muy pocas, fueron heredadas de los abuelos. Hay que considerar, además, que la inclemencia del clima tropical, y la arremetida de termitas y comejenes (*isópteros*) son factores cruciales que influyen en la rápida desintegración de los objetos de madera. Así, podría afirmar que ninguna de estas piezas es considerablemente antigua, sin embargo existen algunas que podrían tener más de cien años.

Me he atrevido a alojar aquí esculturas que fueron talladas durante la última década del siglo xx. Como resultado, he logrado reunir una muestra que compendia casi un siglo —de principios de los años 1900 hasta 2000— de historia y tradición estética de la talla antropomorfa chocó, objetos que han sido esculpidos en diversos momentos por diferentes escultores emberás y waunanas.

Si bien es cierto que la información de los coleccionistas sobre las piezas que englobé en mi muestra particular es insuficiente, he tratado de suplir la carencia con la comparación entre los mismos objetos de esta colección y al estudiar los reportes, las monografías, artículos escritos por diferentes investigadores nacionales e internacionales y, finalmente, con las entrevistas hechas a Zúñigo Chamarra y a los coleccionistas.

La base de datos que complementa la colección incluye una curaduría con la información etnográfica de los objetos, el nombre de los museos y las colecciones donde están depositados; referencias acerca de su recolección e información atinente a las comunidades de donde provienen.

Entrevista con Zúñigo Chamarra, tallador del pueblo waunana-nonaam

Mi trabajo de campo con los chocoes fue inusual, comparado con los métodos ‘ortodoxos’ de investigación, pues el orden público que desgarrar la región del Pacífico es un impedimento



para viajar a ella. Por tal motivo, Zúñigo Chamarra²⁰ viajó el 22 de febrero del 2006 de su resguardo a Cali, para esculpir un bastón y explicarme técnicas de su oficio.

Como veremos a lo largo de esa entrevista, los artistas, creadores y repetidores de los símbolos de la identidad chocó son los primeros interesados en preservar sus tradiciones y en difundirlas. Cada escultura tiene el mismo estilo y cada una sirve seguramente para el mismo propósito, pero muy poco sabemos de ellas y menos de los artistas que las elaboraron. Sin la participación del artista tallador, este documento carecería de información primordial sobre las esculturas del Pacífico colombiano y sobre el proceso creativo de su labor artística. Los resultados de diez días de trabajo y de conversaciones con Zúñigo están consignados en este documento.

Recolección de datos en el Museo de Antropología de la Universidad de Coímbra. Colección de África central

Entre 2001 y 2002 llevé a cabo un trabajo investigativo en Portugal referente a la colección del África central que posee el Museo Universitario de Antropología de la Universidad de Coímbra²¹ (MAIUC). Sesenta y cuatro esculturas pertenecientes al arte centroafricano angoleño formaron el repertorio para mi estudio. Si bien es cierto que no todas las tallas están compendiadas en este documento, fueron sostén del trabajo, en tanto sus supuestos teóricos, o los de similares objetos, constituyeron un modelo que sirvió de base para el análisis de arte escultórico de los chocoes.

El documento de Marie-Loise Bastin (1961) titulado *Art Decoraif Tshokwe* [Cokwe] sobre los rasgos estéticos de la estatuaria del noreste de Angola y el artículo de José Redinha (1974) fueron fundamentales para el aprendizaje sobre las estéticas de las piezas centroafricanas, así como para plantear, más tarde, la metodología de análisis de la estatuaria chocó.

Fuentes primarias de la Universidad de Coímbra

Los escritos coloniales almacenados en la biblioteca del Departamento de Antropología de la Universidad de Coímbra constituyen información primaria. En efecto, los diarios de los navegantes lusitanos Duarte Lopes y Filipo Pigafeta, así como las crónicas del misionero

20 A María Clara Borrero le debo mi contacto con Zúñigo y con Juliana Piraza, presidenta de la Asociación de Indígenas del Valle del Cauca, Asiva.

21 El Museo de Antropología hace parte, junto con otros museos —Zoología, Botánica, Mineralología—, del Museo de Historia Natural de la Universidad de Coímbra. Se divide en dos grandes núcleos que corresponden a dos aéreas del conocimiento antropológico: las colecciones etnográficas y osteológicas. Por motivos derivados de la expansión a ultramar de Portugal y del trascurso histórico de la institución, el Museo posee dos colecciones etnográficas, la africana y la brasilera, constituidas por más de diez mil piezas. Así que este museo-laboratorio (tal vez llamado de esta forma porque es un sitio destinado para investigadores y estudiantes sobre arte africano) alberga objetos provenientes de Cabo Verde, Guinea, Danhomey, Ajuda, la Isla de Puerto Príncipe, del Congo francés (hoy República Democrática del Congo) y de Angola.



capuchino João Antonio Cavazzi, proporcionaron elementos claves para la investigación. El documento de Cavazzi es una fuente inédita en español y original en el campo de los estudios afroamericanistas, pues al parecer no ha sido utilizado hasta el momento por otras indagaciones. De mi traducción del portugués al español incluyo apartes, respetando los argumentos que el sacerdote daba en 1672 sobre la gente del África central. Utilizo fragmentos de la extensa crónica como telón de fondo para explicar la religiosidad de los bantús, el culto a los ancestros y la representación de ellos en las esculturas, a manera de un antecedente que permite imaginar las memorias de los esclavizados.

Las páginas que siguen

Los primeros dos capítulos de este libro ofrecen una introducción al paisaje cultural del Pacífico colombiano, escudriñan la historia del poblamiento, de la forma como la Colonia dispuso de la cotidianidad de indígenas y africanos y del modo como ese panorama tomó su ‘propio’ rumbo dentro de los márgenes de la dominación. También definen los pueblos que conforman las naciones Emberá y Waunana y describen su distribución geográfica, su adaptación al ecosistema y sus componentes socioculturales. Para precisar las vías por las cuales llegaron los africanos al Pacífico, refiero en ellos la avanzada minera y el comercio negrero. De igual manera, doy cuenta de la vida conjunta entre los dos grupos al margen del cautiverio.

El capítulo tres ilustra sobre la presencia de la diáspora africana en las narraciones chocoes sobre el origen de la medicina y la curación. Conjuntamente señala que en el sistema de pensamiento panafricano árboles, arte, palabras y espíritus del agua conforman una unidad para repeler las enfermedades; estos elementos son la esencia de la filosofía del *mntu* (Jhan, 1990), que posiblemente puede registrarse como la memoria de los ancestros de los afrocolombianos. En este capítulo elaboro una comparación entre el pensamiento de los afrodescendientes y el de sus ancestros y de tales concepciones con similares costumbres religiosas de los chocoes.

En el capítulo cuatro discuto el mito de origen de la medicina de los chocoes y de los cunas a través de las aventuras “del hijo de la pierna”, una imagen mítica común en ambos pueblos, pues existe en los chocoes y en el África occidental.

En el capítulo quinto estudio una escultura chocó muy particular: una figura que representa “un par de siameses” (*Páchaidammeisa*), y la comparo con similar escultura del África occidental; discuto su equivalente africano de la sociedad secreta Rõ de los Wuli Mfunte. Esta pieza rebaza el análisis morfológico y pone en escena profundos elementos religiosos que atañen a ambos pueblos como son los espíritus del agua.

Los siguientes dos capítulos exploran vida religiosa de los chocoes, la institución del Canto de Jai y la parafernalia que lo acompaña. En ellos intercalo paralelos con África, retornando a la importancia de los espíritus del agua en uno y otro sistema religioso. Emprendo el análisis estético sobre arte escultórico de los chocoes al examinar la manera



en que ellos engalanan a sus 'familiares'. Con base en la información aportada por el escultor Zúñigo Chamarra.

El capítulo ocho da cuenta del oficio de los talladores chocoes. Al mismo tiempo, llama la atención sobre el frágil porvenir de los pueblos indígenas, de las comunidades afrodescendientes y, consecuentemente, de este arte íntimamente ligado a un territorio que está sumido en la guerra.

En el capítulo nueve estudio la forma y los estilos del arte escultórico de los chocoes. En el diez, mediante “una arqueología imaginaria”, exploro la memoria iconográfica de los africanos y comparo las tallas chocoes y el arte escultórico de África. Considero las esculturas chocoes un texto por descifrar y profundizo en su morfología al confrontarlas con distintos símbolos africanos. Para finalizar, presento las conclusiones generales.

El aporte de la investigación

El proyecto *La escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria de la estética de África y su diáspora: ritual y arte* extiende los registros de la memoria artística de Colombia. Es una hazaña que a partir de una exigua información se den a conocer las labores de talla del litoral del Pacífico colombiano. Por otra parte, la recuperación de *Un siglo de arte escultórico del pueblo colombiano indígena chocó* pone junto, por primera vez, el patrimonio artístico religioso de los pueblos indígenas; en equivalencia, la explicación de esta colección visual revela el legado estético de los afrodescendientes al arte de la nación Chocó.

En el contexto de la diáspora africana, considero que este trabajo presenta la riqueza de su legado estético, antes negado y prohibido. En contraste con la narrativa de la cultura occidental, esta disertación reconoce la dimensión humana de los africanos esclavizados: seres con historia, con orígenes, con memoria, con sistema de valores propio, con acervo cultural considerable y con una riqueza infinita en sus estéticas. Rescatar del discurso de la ausencia y de la supresión las memorias iconográficas de los africanos en su exilio contribuye a las acciones de reparación²² histórica y epistemológica que se les adeudan a los afrodescendientes.

Este trabajo asumió la responsabilidad que se tiene con las comunidades estudiadas. Influenciada por Zúñigo y por la líder indígena waunana Juliana Piraza, pacté con ellos poner mi investigación al servicio de la agenda social de los chocoes, un movimiento político que se despliega a partir de la identidad cultural y consiste en recobrar y difundir su cultura. Como lo expresó Zúñigo cuando llegó a mi casa en Cali, “estoy aquí porque lo que me interesa es la memoria, lo que usted está recogiendo”. No necesité más palabras para entender que este texto tiene un compromiso ético con estos pueblos sobre los que escribo.

22 Claudia Mosquera Rosero-Labbé, (2007) define ‘afro-reparaciones’ como la compensación para los descendientes de los esclavizados africanos mediante acciones reparativas, en tanto las memorias de la esclavitud están aún vivas e inscritas en los problemas de desigualdad social que viven las comunidades negras de Colombia (225).

