



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.



Mujer Jaibaná. Fotografía Fernando Urbina.

CAPÍTULO 7

De la estética al valor religioso:

la estatuaria sagrada chocó, signo de identidad

El Canto de Jai congrega una polifonía de estéticas. En este escenario, el bastón tutelar chocó lleva en sí la representación de los espíritus, de los familiares, de los antiguos jaibanás. El análisis que sigue se refiere a los valores estéticos y sagrados que encarna el bastón. Además, da fe de que el tipo de arte que los chocoes usan para protegerse de las enfermedades también se utiliza para vestir el cuerpo y la cara de los hombres de madera, sus ancestros. Estos ícono sagrados son un sello étnico chocó.

Los rituales del Canto de Jai son el escenario de encuentro de muchas de las expresiones artísticas de los chocoes. En las ceremonias, cumplen un papel clave los bastones y las esculturas de madera dura, las tablas de balsa pintadas, los pictogramas, los banquitos de madera, las vasijas donde se revuelve la chicha, así como los dibujos y la pintura corporales; coexisten, con la danza, los cantos y los mitos, en una unidad sagrada: la práctica religiosa, lugar que también concentra la experiencia estética (Reichel-Dolmatoff, 1961: 240; Ulloa 1992a: 139). Esta correlación ha sido señalada por Ulloa (123) como un lugar en el que ocurren “prácticas estéticas imbricadas” y también como un espacio donde se “entabla un diálogo entre hombre, naturaleza y mito, conformándose en una unidad que se desarrolla en un tiempo¹ y un espacio especial sagrado” (139). Es un tiempo distinto del profano, casi opuesto; un tiempo en el que podríamos afirmar, según los conceptos de Eliade (1974: 37),

1 El concepto de Ulloa de “tiempo cualitativo” se refiere a aquel que “diferencia las actividades cotidianas de las actividades sagradas, en el cual se ubican las prácticas estéticas”.



“se revela una situación límite: aquella por la que el hombre descubre tener conciencia de su lugar en el universo”. Es ahí, en ese lugar, donde se manifiestan los mitos y los símbolos.

En la representación del Canto de Jai que hizo Reichel-Dolmatoff (1960: fig. 13) resaltan las tallas de madera, manufacturadas en distintos materiales, con su repertorio de gestos y de formas, incluso con abstracciones geométricas. Mientras que las tallas zoomorfas cuelgan de las vigas, un habitáculo fabricado con palmas trenzadas alberga vasijas de cerámica y pequeñas totumas grabadas con dibujos.



Ilustración 6. Canto de Jai.

Dice Pardo (1987a: 40) que los hombres construyen la casita del Canto de Jai con techo de matamba (*Desmoncus cirrhuperus*), una de las palmas de la región, y cobertura de hojas de milpesos; los horcones son en balsa y el enrejado en zancona (*Socratea exorrhiza*), que los waunana llaman *jibebé*.

La chicha de maíz es la bebida por excelencia de los jais, por lo general vertida en vasijas con figuras antropomorfas. Los brazos de los representados se asientan sobre el diámetro máximo del recipiente, y antiguamente los receptáculos iban acicalados con adornos de plata o chaquiras. Según Hernández (1995: 75), estos recipientes se cubrían con una hoja blanca —de *Heliconia bihai*—, decorada con cruces y otras representaciones dibujadas con achiote (Pineda y Gutiérrez, 1984-1985: 144-148). Muchas de estas ollas de barro son piezas antiguas que los chocó obtienen de las sepulturas de sus antepasados (148).

El dibujo de Reichel-Dolmatoff también retrata hombres y mujeres ataviados con collares de chaquiras en el cuello, los brazos y las piernas. Por detrás de la casita de



palma, aparece una mujer sentada con las piernas cruzadas y cuentas de chaquira atadas debajo de la rodilla.

El jaibaná, por su parte, ostenta pinturas los brazos y en la espalda, debido a que en la ceremonia del Canto de Jai ellas constituyen parte esencial de rito religioso-terapéutico (Ulloa, 1992a: 123). Todos los participantes en la ceremonia decoran sus cuerpos y caras. El arte de los chocó de pintarse el cuerpo y la cara ha sido ampliamente estudiado por Ulloa (123), quien lo ha clasificado como marca étnica de la comunidad respectiva. Es una expresión estética que representa el “cosmos terráqueo” con su fauna y flora (153). Usan bija (*Bixa orellana*) y jagua (*Genipa americana*) como colorante y dibujan escenas de la vida cotidiana, caza, pesca, cosecha y la escuela, entre otros.

Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 134) citan la descripción que hizo la madre Laura en los años de 1920 de la pintura cultural entre los emberá-katíos de Dabeiba, en el Urabá antioqueño: “El bohío estaba completamente lleno de indios, todos muy pintados de rojo y negro, al punto que cualquiera hubiera creído que aquella pintura era un vestido muy ceñido”².

Volviendo a Reichel-Dolmatoff, se puede observar que dibuja al jaibaná sentado en su banquito, agitando una hoja de palma sobre las ollitas y totumas que contienen la bebida de los jais, mientras que sostiene en la mano izquierda su bastón tutelar. Según la propia hipótesis del autor (1961: 231-236), así como la de Nordenskiöld (1929: 143) y la de Ulloa (1992a: 123), todo lo anterior representa un sistema sagrado que integra una polifonía de manifestaciones estéticas, dentro del cual cada expresión artística hace parte de un concierto contra las enfermedades, el Canto de Jai. Reitero la significación del término *enfermedad* como “alteración del bienestar”.

El arte sagrado tallado en madera

Se puede concluir que la escultura antropomorfa chocó consiste en un profuso repertorio que, al igual que las demás artes, invoca protección y bienaventuranza. Reichel-Dolmatoff (1960: 125-130) clasifica al arte tallado del Canto de Jai en ocho categorías: 1) bastones, 2) figurinas, 3) tablas, 4) buques, 5) réplicas, 6) tambor-canoa, 7) asientos y 8) cruces.

2 Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 134-135) mencionan otros elementos usados en el ritual del Canto de Jai, ausentes en la ilustración: 1) *Frascos verdes y azules llenos de agua*: aunque existe una relación entre la mitología y los colores verde y azul de las botellas de agua, el significado de los frascos y de sus aguas es desconocido (142). Sin embargo, los autores informan que estos objetos se cuelgan en el techo del lugar donde reposa el enfermo y “participan en su curación”. 2) *Espejo*: Es una pieza imprescindible en el conjunto de elementos que acompañan al jaibaná en sus ritos. Tiene forma rectangular y se pone frente a la cara del paciente “para que [éste] se mire constantemente mientras el jaibaná realiza su rito” (Pineda y Gutiérrez, 1984-1985: 142). Como sucede con los recipientes de vidrio, la carencia de conocimientos sobre el uso de estos objetos está por determinarse. Pineda y Gutiérrez (142) presentan la hipótesis de que el uso de tales elementos obedece a una adopción posterior a la Conquista y que posiblemente así se reemplazó a otros objetos que se usaban antiguamente.



A partir de esta catalogación he dividido ese arte en dos grandes grupos³: bastones que usa el jaibaná y esculturas antropomorfas que actúan como figuras protectoras:

1. Bastones del jaibaná
 - 1.1. Figura antropomorfa tutelar
 - 1.2. Bastoncitos antropozoomorfos
 - 1.3. Bastoncito antropomorfo secundario
 - 1.4. Manos
 - 1.5. Lanzas
2. Figuras protectoras
 - 2.1. Figuras antropomorfas para curación
 - 2.2. Figuras antropomorfas para el aprendizaje (buques)
 - 2.3. Figuras para niños
 - 2.4. Figuras para adultos

Parafernalia tallada en madera usada por el jaibaná en el ritual Canto de Jai

Los bastones del jaibaná

La voz emberá-katío *chimia-egobari*⁴ se refiere al conjunto de elementos con los cuales el jaibaná se ayuda en su oficio y realiza el ritual (Pineda y Gutiérrez, 1984-1985: 138): bastoncitos de madera, figuras biomorfas, esculturas antropomorfas, flechas o lanzas, bastones tallados en madera de balso, amén de los bastones antropomorfos.

El bastón tutelar chocó

El valor estético que los chocoes le atribuyen al bastón tutelar es muy distinto del que comúnmente le adjudicaríamos a un objeto: la belleza de uno o la “imperfección” de otro no son propiedades determinantes de la fuerza ritual del bordón, el cual es objeto-símbolo o signo de “poder hacer”; como dice Vasco (1985: 145), “significa por [sí] mismo”.

3 Sobre la parafernalia del jaibaná véase también Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 131-144). Las etnografías de Reichel-Dolmatoff y Pineda y Gutiérrez detallan los implementos usados por los jaibanás en los rituales del Canto de Jai. Considero que cada una de las categorías propuestas por ellos amerita un estudio exhaustivo que no es mi propósito en este trabajo. Si bien es cierto que he restringido mi análisis a la escultura antropomorfa, no incluyo las tablitas de balso que se elaboran para cada ritual y que al final de éste se desechan. Tampoco me referiré a los elementos “modernos” usados en el ritual, entendidos como los objetos que proceden de fábricas industriales, como, por ejemplo, las botellas de colores mencionadas por Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 131-132) y las vasijas y el garrafón de plástico que se aprecia en la fotografía que ilustra el libro de Vasco (1985), los cuales, según este autor, han venido a reemplazar a las cerámicas manufacturadas antiguamente por las comunidades.

4 Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 131-132) se refieren a la comunidad emberá-katío de Antadó, municipio de Dabeiba.



Tabla 7. Clasificación de las esculturas sagradas chocó talladas en madera

Autor	Bastón tutelar	Bastoncitos antropomorfos y zoomorfos	Figuras bimorfas	Esculturas antropomorfas	Flechas	Mecedores de chicha	Culebras	Bastones de balsa	Manos talladas	Tabla de curación
Santa Teresa, 1929	Anyi-Jaia-Aia (72)	Jai-Uaua (72)	Jai-Uaua (72)	Jai-Uaua (72)						
Nordenskiöld, 1925, en Vasco, 1985	Jai-jai Huava									
Wassén, 1935/1955	Pormia	Pormia	Pachaidama Wassén, 1934	Pachaidama o Páchaidam.	Benkuna tokteri (1935: 115)	Palkusa, (1935)	Mencóni (1935:111; fig. 33)	Chairra		
Gutiérrez de Piñeres 1984-1985	Jai-Patrón	Jais 1984-1985: 132-140	Jais 132	Jai-Emperá133	Referenciadas sin nombre (132)		Jai-Dama (133/161)			
Reichel-Dolmatoff 1960/1962	Polimia (125)	Referenciado sin nombre (126)	Duma o Jai-Duma (1960: 127)	Duma o Jai-Duma (1960: 127)	Mitzu, 1960				Referenciado sin nombre (1960: 127)	
Arosema, 1972	Referenciado sin nombre (15)									
Deluz, 1975	-----									
Friedemann 1983	Jai sarra									
Pardo, 1987a	Referenciado sin nombre (78)	Dumamá (73)						Referenciado sin nombre (1985)		
Robison y Bridgeman, 1966-1969	Referenciado sin nombre 193		Referenciado sin nombre (193)	Referenciado sin nombre (193)	Referenciado sin nombre (193)					
Friedemann y Arocha, 1985	Jai sarra									
Pineda y Gutiérrez, 1984/1985	Jai-Patrón (136)	Jaipakuro (150)			Jais (1984-1885: 142)					Kuru-su (1984-1985: 138-139)
Hernández, 1995	Jai sarra (1985: 78)	Referenciado sin nombre (73)								
Zúñigo Chamorro (pueblo noanama)	Familiar(es)	Referenciado	Referenciado	Referenciado	Referenciado		Referenciado			



Esta interpretación estrechamente ceñida a las nociones de receptáculo y símbolo sobrepasa el plano formal para acceder a un plano religioso⁵. Con este pretexto argumento que, entre los chocó, el valor estético está inextricablemente acompañado del valor religioso, pues la estética por sí misma no es un atributo individual. Lo ha dicho Nordenskiöld (1929: 143): el arte y los espíritus son inseparables en la sociedad chocó; una y otros forman un verdadero conjuro contra los demonios. La imagen de los ancestros, de los “familiares” —recordemos que es una colectividad—, sirve entonces de medio para convocar la protección y la bienaventuranza.

El bastón de los chocoes tiene como punto de referencia el cuerpo humano para captar la energía de los espíritus; su calidad es de símbolo sagrado trascendente y también de medio para acceder a ese otro ser —el jai, el “espíritu”, el familiar— del cual he hablado. El jaibaná cincela un ser de características humanas, un modelo de mundo centrado alrededor del hombre y la mujer, pero incluye los gestos de sus ancestros. Me encuentro aquí con un problema primordial para la comprensión del significado del bastón: la memoria estética desempeña el papel principal. Defino memoria estética como los rasgos “inconscientes” que dan forma a los bastones y que los talladores repiten una y otra vez, de generación en generación, con lo que llenan de contenidos culturales el bloque de madera hasta hacer de él la representación de los “familiares”.

El ícono sagrado y la iniciación de un jaibaná

El novicio de jaibaná aprende a hacer el bastón que le pertenece al tallar el rostro que concibe (Friedemann, 1983: 32), y representar, mediante la expresión corporal, a sus antecesores, a sus maestros y a quien lo acompaña y auxilia, debido a que el bordón es el signo de sus antepasados mortales e inmortales (Reichel-Dolmatoff, 1960: 123). Tal vez esta práctica explique las diferentes fisonomías (o características del rostro) que encontré entre los bastones.

A propósito del aprendizaje y en el sentido de que cada joven jaibaná debe esculpir su propia cara y los gestos sagrados, el relato sobre la iniciación de Ventura Dogirama que hace Deluz evidencia el significado de la acción y, en adición, apoya mi hipótesis sobre los nexos entre las distintas generaciones: la sucesión de rasgos estéticos o rituales y conocimientos de una generación a la otra.

En primer lugar la autora (1975: 9-10) identifica seis etapas que el oficiante debe recorrer para su iniciación: 1) su primer viaje, 2) su segundo viaje, 3) su primera metamorfosis, 4) su segunda metamorfosis, 5) Ventura y Francisco, su auxiliar, se libran de *Onasi*, el Negro, y 6) la muerte de Ventura.

5 Este concepto lo tomo del análisis de Perrois de las esculturas gabonesas (1977: 102).



Para este análisis, la tercera de esas etapas es la más significativa (Deluz 1975: 9)⁶:

Ventura —el jaibaná— no es más que el simple juguete de otros chamanes; una vez que *emerge del mundo acuático*, [subrayado mío] es llevado por un genio terrestre. El aliado de Ventura, Francisco es también su doble, lo que implica que existe una cierta igualdad entre ellos. Francisco, fue esculpido con el tronco del primer árbol que Dios creó, el árbol de oquendo, el mismo que se utiliza para fabricar los bastones chamánicos. Ventura metamorfoseado se pasea sobre la tierra (entre el Baudó y el Atrato) en ese mundo; él es reemplazado por Francisco, quien lo libra de su forma de animal aterrador.

Un paréntesis para recordar el mito luba (Arocha, 2002) ya expuesto (capítulo 3), porque de similar forma como ocurre con el jaibaná chocó, *Nkulo*, el oficiante africano se sumerge en el agua para regresar con la estatuilla de madera dotada de poder curativo *bwanga*. Considero que es significativo encontrar ideas similares en estos dos sistemas de pensamiento; seguramente existen diferencias entre ambos, pero es esencial observar la conjugación entre los espíritus del agua, el [ancestro] oficiante y las tallas de madera para dar cuenta del bienestar de los humanos tanto en las creencias chocoes como en las africanas.

Retornando Ventura, el jaibaná chocó, surgen preguntas acerca de quién es y qué papel podría cumplir un hombre fabricado con madera de oquendo. Según la interpretación que hacen Friedemann y Arocha (1982: 217) de la misma secuencia, Francisco sería el compañero de Ventura y estaría ligado a él por un pacto de alianza. Recordemos que Francisco fue labrado o esculpido por Dios, tal como se crearon los primeros hombres, los inmortales, que según el mito viven en el inframundo emberá.

Quizá la analogía del acto para conseguir la escultura o convertirla en un objeto religioso podría ser otro elemento de comparación entre los dos pensamientos, pues de forma similar como señala el mito luba de los centroafricanos (Arocha, 2002), en la tradición oral de los chocoes la escultura no solamente es representación de los ancestros, sino que el jaibaná tiene que ir al mundo de abajo acompañado por ella para conseguir la cura y aprender “las virtudes” de las plantas, como lo hizo *Nkulo*, el genio africano.

En efecto, Francisco, el jaibaná chocó, está hecho de madera de oquendo, la misma con que se tallan los bastones. Por eso puede ser el ‘doble’ de Ventura, porque está construido con los gestos del chamán, el código común del cuerpo. Francisco ha sido moldeado con las particularidades de quienes han ganado en la lucha. Por eso, Ventura imprime en su copia, en su doble, la fuerza vital de los antecesores, el signo de los antiguos maestros, a quienes invoca para que se adhieran a él en la lucha para curar —Friedemann y Arocha (1985) dicen que “el jai patrón fuera de encarnarse en el bastón, está también dentro del jaibaná, dueño del bastón y tiene su misma cara”—. Francisco es su propia efigie; de igual forma, su ideal de ser, encarnado en un cuerpo tradicional ritualizado, un cuerpo diseñado con códigos fijos y que lleva en sí la memoria de sus ancestros.

6 La traducción es mía.



Los papeles son intercambiables y las fuerzas se combinan. Una vez que Francisco salva a Ventura, en la siguiente secuencia los papeles se invierten. Así, la nueva imagen en la transformación de Ventura es un instrumento de personificación, es un símbolo. La talla del bastón representa a quien es capaz de trascender los linderos; personifica a quien, dotado del poder, consigue difundirse entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, y puede ordenar o desordenar esos mundos, tal como lo hace el jaibaná en su viaje (véase el capítulo anterior).

Del mismo modo, la representación de los ancestros se concreta en la figura antropomorfa. Como se vio, se trata de una concreción deliberadamente conceptual porque lleva en sí códigos anímicos fijos. La figura del antepasado tiene una postura determinada; está erguida y desnuda, tiene las piernas dobladas, los brazos se posan sobre el vientre y las manos cerca del ombligo; en otras tallas, las manos se asientan sobre el pecho.

Con este signo artístico los chocoes expresan su concepción de lo que ellos llaman “es- píritu” o “familiar” (Zúñigo Chamorro [entrevista, 2006]; Santa Teresa, 1929: 72; Wassén, 1935: 112; Pineda y Gutiérrez, 1958: 454 y 1984-1985; Reichel-Dolmatoff, 1960: 125-126; Arosema, 1972: 19; Friedemann, 1983: 32; Friedemann y Arocha, 1985: 251; Vasco, 1985: 51; Hernández, 1995: 78). Este signo antropomorfo se ha elaborado de acuerdo con un código cultural y contiene muchos de los elementos espirituales de los chocoes. Por eso, el jaibaná fabrica su propia identidad, se retrata, se esculpe; construye lo que conoce pero también cincela aquello a lo que aspira, su doble, el hombre de madera de oquendo, tal como vimos en la iniciación de Ventura, el jaibaná.

El bastón: signo de identidad chocó

Durante su aprendizaje, el nuevo jaibaná se *re-forma*; repite, en su proyecto individual, su propia efigie. A semejanza de los otros que tuvieron su mismo oficio, forja su propia transformación con la ayuda de la mirada del otro, su guía: el jaibaná maestro. Esboza la figura que va a hacer y retrata en ella su singularidad individual que se manifiesta también en el peinado y la indumentaria. Cincela a la gente chocó; produce un ícono con su sello étnico. El chamán se esculpe a semejanza de los “verdaderos hombres”, deja su huella y refleja su imagen en su *jai sarra*, su bastón tutelar. El nuevo jaibaná plasma en su bastón —tal como lo narra el mito sobre el origen de los emberáes del Baudó (Hernández 1985: 25)— su estampa de jaibaná, de manera similar a como *Trutuica* esculpió a los primeros hombres para enviarlos luego al mundo de abajo, al lugar inicial del jaibanismo, donde los hombres nunca mueren porque fueron manufacturados en los tiempos originarios con madera de oquendo.

Esta escultura, que representa al hombre chocó, posee los gestos estéticos que caracterizan la estatuaria tradicional del litoral del Pacífico colombiano. Lleva el traje tradicional, el atavío que usan los waunana en las “ocasiones especiales”: una faja elaborada con chaquiras y tejido de algodón. El repujado de la cabeza deja ver el peinado tradicional. Las facciones revelan a una persona



adulta; los ojos, sutilmente demarcados mediante dos líneas horizontales, dan espacio a la aguiluña nariz. Una sutil línea insinúa la boca. Esta pieza, adquirida por Casas a principios de la década de los ochenta, es un “bastón de uso”, un bastón tutelar que perteneció al jaibaná Iquirio Cuero, un chamán que conocía el arte de la talla y un experto en rezos de culebra y en sanar las enfermedades que se adquieren en la selva.



Ilustración 7. Bastón tutelar del jaibaná Iquirio Cuero, Colección Esperanza Casas.

La talla sagrada y la pintura

Algunas esculturas chocó llevan dibujos tradicionales parecidos a aquellos con los que sus escultores adornan el cuerpo y la cara. El arte de pintarse de los chocó es distintivo de belleza, protección y poder. A diferencia de las esculturas, la pintura corporal es una expresión temporal —desaparece después de una semana—, y sus diseños se elaboran de acuerdo con la ocasión: caza, pesca, cortejo, protección y asistencia a los rituales del Canto de Jai. Algunos diseños se hacen con trazos sencillos y líneas conceptuales básicas. Otros son el producto de complejos bosquejos y encierran en sus increíbles formas el lenguaje simbólico de los chocó (Ulloa, 1992a).

La pintura constituye parte fundamental del Canto de Jai, como se puede observar en el cuerpo del jaibaná, de sus ayudantes y de los participantes de la ceremonia; así lo muestra el dibujo de Reichel-Dolmatoff que ya he comentado, y cuyos patrones figuran replicados en las tablitas de curación y en los bastones. En otras palabras, pintura corporal y pintura de la madera tallada hacen parte del mismo complejo, conforme puede apreciarse en la pieza emberá que Wassén recogió en Docordó hacia 1934, la cual fue tallada por el jaibaná Abel Guacorisó (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.259). Esta es una escultura compuesta por las figuras antropomorfas de dos gemelos, unidos por la



espalda y con el cuerpo pintado de espinas rojas de pescado. De acuerdo con Ulloa (1992a: 221), ese diseño se usa para propiciar la abundancia de la pesca. Bastones antropomorfos como los de las figuras Gotemburgo 1935.14.261, 1935.14.262 y 1955.21.1 ostentan caras y cuerpos pintados de rojo, ajustándose de esa manera a los mismos patrones estético-religiosos y simbólicos.

Ulloa (1992a) se refiere a la pintura del cuerpo y del rostro con el nombre de *kipara*, que remite a la materia prima del tinte (*Genipa americana*) con el cual los emberáes pintan diseños en su cuerpo. Además, especifica los métodos que ellos usan, en dos etapas diferentes: embijado y enaguado (123), técnicas que coinciden con las descritas por Hernández (1995: 134-135) sobre los emberáes del Chocó:

[...] elaboran hermosos y variados diseños corporales, [...] en el bosque recogen el fruto de *kipara* (*Genipa americana*), cuyo zumo sirve de pigmento; del solar casero traen el achiote (*Bixa orellana*) que por su color parece guardar un fuego bermellón. [...] el *kipara* lo pelan, lo rayan pasándolo por la parte trasera de una caja de sardinas que tiene muchos agujeros y lo exprimen sobre una hoja. En seguida, impregnando la punta de un esparto en el zumo, con habilidad y delicadeza van transformando el cuerpo en una envolvente y bella y laberíntica geometría. [...] concluido el diseño dejan pasar un rato antes de tomar un baño en el río con el fin de quitarse la sustancia resinosa del fruto. Al día siguiente emerge del cuerpo el negro intenso del *kipara*; a pesar de las lluvias y los oficios, no se desvanece antes de una semana.

El Canto de Jai implica una gran cantidad de matices y diseños de significación específica; se trata de delineaciones decorativas que constituyen una especie de inspiración artística y son dictados por el jaibaná a sus asistentes. El oficiante habla con los espíritus para conocer los diseños que tanto sus auxiliares como él mismo deben llevar en cada situación (Ulloa, 1992: 206). La variedad de dibujos que adornan rostro, torso y piernas de las muchachas auxiliares tienen la intención de facilitar la comunicación y atraer a los espíritus. Santa Teresa (1929: 74-75) brinda un buen ejemplo que permite entender los mandatos de los jais sobre el atavío que deben llevar los participantes en el ritual:

[...] su patrón o *jai* le dijo [al jaibaná] que hiciera vestir dos indias jóvenes con *jampuries* rojos y *amburaes* azules oscuros (*jampurie* es el vestido que las mujeres usan de la cintura para abajo; consiste en tres varas de tela envuelta fuertemente en derredor; el borde les llega a la rodilla; *burubá* es el manto o paruma que suelen echarse encima a guisa de capa, con elegancia única por cierto). Las indias dichas habían de estar con muchos collares y espejos, los dientes muy negros, y esmeradamente pintadas de *guija* y *jagua*. [...] Con *jagua* se hacen unas pinturas como una especie de finísimos calados, de simetría admirable. Todo esto a pulso. De trecho a trecho intercalan líneas rojas hechas con *guija*. Ordinariamente pulen mejor la pintura de la cara. También se pintan los brazos y las piernas y aún la mayor parte del cuerpo. Por mano de las dos indias antes dichas y así aderezadas habían de hacerse los preparativos para el desembrujamiento.

Las tallas antropomorfas constituyen un expresión chocó que integra la pintura como elemento fundamental. El ritual del Canto de Jai aglutina ciertos elementos tallados en balsa,



una madera blanda sobre la que se dibujan complejos diseños: se trata de las tablas médicas *kurú sú*, una especie de retablos compuestos por entre tres y cinco partes. Estas tablas se ponen al frente de la cabeza del enfermo de manera que él las vea constantemente.

El trabajo de Ulloa (1992a) enseña que ciertos diseños están conectados con las experiencias religiosas. Como sucede con la pintura y los diseños del jaibaná, las figuras que adornan los bastones sagrados también son para atraer a los *jais*, comunicarse con ellos y espantar los malos espíritus.

Los peinados

Las esculturas también representan antiguos peinados masculinos: el cabello largo, cubriendo las orejas, cortado en surco parejo alrededor de la cabeza, con capul que tapa la frente. El estilo *pombuidam* es muy característico entre la gente chocó, como puede observarse en la colección visual (Museo Universidad de Antioquia 035, 105, 130, 153, SD7 y SD10; LVA:0544; Gotemburgo 1935.14.261 y 1935.14.22; Casas 9, 18, 30 y 36).

Hoy en día la mayoría de los hombres llevan cabello corto y orejas destapadas (Hernández, 1995: 73), como se puede ver en una de las esculturas de Casas (36). Sin embargo, el corte tradicional del cabello se preserva en la estética chocó y se puede observar en los bastones “modernos” (véase Colección visual, Museo del Oro, A00526; A00528 y A00530; Machado, 05). En objetos tradicionales como la escultura chocó, los peinados dan testimonio de una estética integrada a las prácticas rituales y también demuestran la conjunción entre arte, cultura y religión.

Los ornamentos de la cabeza

Los ornamentos distintivos del jaibaná aparecen muy claros en una de las figuras de Museo de Antioquia (en Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, 153); allí se puede observar una mallita de chaquiras rojas, azul turquesa, azul oscuro y blancas que rodea el cráneo de la figura. Este ornamento rememora las coronitas que describen Robison y Bridgman (1966-1969: 188) del siguiente modo: “Los chocoes llevan ornamentos multicolores de cuentas de vidrio, como son sus gorros diseñados geoméricamente con los colores blanco, amarillo, naranja, rojo, azul claro y azul oscuro”.

La balaca que ciñe la cabeza del jaibaná también está representada en los bastones tutelares (véase Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD.10; 144 y 153; Gotemburgo, 1927.27.0500 & Casas, 13), la cual es similar tanto a las balacas que Reichel-Dolmatoff describe (1960: 91) e ilustra (127, fig. 9) mediante el dibujo de una franja de plata martillada que rodea la cabeza de una talla, mientras deja al descubierto la frente, como la corona que Pineda y Gutiérrez retrataron entre los waunana y que estos aborígenes utilizan para adornarse la cabeza (1984-1985: lám. I, foto 4). La fotografía en cuestión es la de un hombre adulto acicalado con el vestido tradicional.



Las esculturas dan fe de coronas, diademas, toquitas, cercos dentados y plumas que podrían haber sido parte del atavío de los indígenas que vivieron antes del siglo xx.

Vasco (2001: 4), citando a Wafer, a propósito de su visita al Darién en el siglo xvii, brinda pistas sobre esos ornamentos:

Vi un día a Lanceta en un gran consejo con una diadema de oro en la cabeza, de ocho o nueve pulgadas, dentada por encima como una sierra y doblada interiormente con una redecilla de cañas delgadas. Todos los hombres armados que estaban con él tenían diademas de la misma figura, semejante a un cesto, hechas de caña, bien trabajadas y lindamente pintadas, las más de ellas eran de rojo. Sin estar cubiertas de una lámina de oro, como la de Lanceta, estas diademas tenían en contorno largas plumas abigarradas de distintas aves: solo la corona de Lanceta no tenía plumas.

Se trata de adornos como el que lleva en la cabeza un antiguo bastón recogido por Nordenskiöld en el área de Purrichá en el Chocó antes de 1927 (véase Colección visual, Gotemburgo, 1927.27.0500), o los que ostentan el bastón que Girón recogió, o el del Museo de Antioquia (en Colección visual, Universidad de Antioquia, 6).

Las cachuchas y los sombreros paisas

Después de la década de los años sesenta, los jaibaná de los bastones sagrados van con sombrero, un accesorio que los indígenas del suroccidente del Chocó no usaban cuando Reichel-Dolmatoff (1960: 90) los estudió. Esta huella histórica coincide con una moda reciente de llevar sombreros de ala corta, como los de los campesinos paisas, y cachuchas o gorras, muy populares entre la gente negra. La colección del Museo de Antropología de la Universidad de Antioquia es la más representativa de este cambio (Colección visual: Museo Universidad de Antioquia, 119, 120, 134, 137, 153; LVA 0544). A diferencia de lo que ocurre en la región del Chocó antioqueño, el uso de la cachucha es limitado entre los waunanas-noanamás del río San Juan; solo encontré esta representación en los bastones de los jaibanás Erme Barrigón y Bernabel Chocho, recogidos por Wassén en 1955 (véase Colección visual, Gotemburgo, 1955.21.1 y 1955.21.5).

Las chaquiras

Las chaquiras son un elemento habitual entre los Chocó. Vasco (2001: 12-13) dice que los emberáes suelen “adornarse profusamente”, en especial los adolescentes solteros en proceso de conseguir y cautivar una novia, o los recién casados. Se engalanan con objetos de plata y sartos de flores, semillas, dientes de animales y cuentas de vidrio. Con base en las crónicas de fray Pedro Simón, Wassén (1935: 70) destaca la perduración de ciertas palabras. Una de ellas es *pino*, como se llamaba en tiempos coloniales al oro en polvo; otra, *pinumbra*, que significaba ‘oro moldeado’, y una tercera, *soroma*, que traduce ‘cuentas’ o ‘chaquira’. Actualmente, los noanama-chocoes emplean las mismas palabra para referirse al oro; el oro moldeado ha derivado en el vocablo *pinuga* y, finalmente, *soroma* ha perdurado en *súrma* y conserva el mismo significado que en el siglo xvii; es un vocablo que se refiere a la sartos



elaboradas con una gran cantidad piedritas de vidrio de diferentes colores que utilizan los hombres y las mujeres de la comunidad chocó para hacer sus collares y fajas.

Palacios (citado en Vasco, 2001: 13) describe la fastuosidad de los ornamentos tejidos con chaquiras:

Son notables la variedad y las formas de tejido y diseños de collares con chaquiras de colores, llamados *okamas* y *vacilones*; las coronas de los jaibanás tejidas con este mismo material, y las coronas de plumas de vívidos colores; [...] las gargantillas de cuentas de colores, combinadas con cuentas hechas de monedas de plata, los collares de semillas perfumadas, las cortezas, las flores [...].

Pardo (1987a: 80) da cuenta de los adornos tejidos con chaquiras que engalanan al jaibaná, a sus ayudantes y sus “muñecos” antropomorfos. La fotografía de Pardo (87) revela que los chocoes también adornan sus tallas con gran número de collares de chaquiras ensartadas. Uno de los atavíos consiste en cruzar alrededor del torso, en diferentes direcciones y con distintos colores, muchos collares de tal forma que éstos envuelvan completamente el pecho de la estatua. Probablemente, al igual que las gargantillas que adornan a hombre y mujeres, los adornos de chaquiras que llevan los ancestros están dotados de significación y sirven como amuletos protectores (véase Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD2 y SD9).

La indumentaria

Sobre el vestido ceremonial de los waunana, Wassén (1935: 70) anota que:

Debemos notar que siempre a los hombres les pertenece la faja de cuentas, aparte de unos collares elaborados con una misma clase de cuentas. El cinto [alrededor de la cadera] siempre se pone encima de la ropa que los hombres usan entre las piernas. Los enchapes de plata sobre madera se usan como aretes (*pāahángde*) y los collares (*óbürma* o *pátkom*) de plata, junto con la pintura del cuerpo, completan el vestido de los hombres (la traducción es mía).

Treinta años más tarde, Reichel-Dolmatoff (1960: 91) observaría la banda o faja de entre la gente waunana-noanamá, en la zona del San Juan. De acuerdo con él, los chocoes elaboran este accesorio con:

[...] cuentas muy pequeñas de porcelana, traídas desde Panamá. Los colores predominantes son rojo, azul, amarillo, blanco y negro. Alrededor de la cintura ellos llevan las franjas a modo de faldas cortas, que a veces pesan varias libras, y sobre los hombros y cruzando sobre el pecho y espalda se llevan otras formadas en múltiples sargas de cuentas. Collares y pulseras se manufacturan de estas mismas cuentas.

Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 83) hablan de la vestimenta que usan los hombres en ocasiones especiales y afirman que lo que más admiran son los adornos, en especial los collares de chaquiras.

Desean tener muchas cuentecillas para fabricarse algunos de los [collares] que cuelgan del cuello o de los que pasan en forma de aspa por debajo de los brazos y encima de los hombros [...] igualmente



[...] las vistosas orejeras de madera enchapadas en plata y con pendientes de tres o cuatro hileras, y los lujosos cinturones de chaquira que se llevan sobre las caderas para asistir a las ceremonias.

En una fotografía de los waunanas y de los emberáes de la región del San Juan y el Baudó, tomada por los autores atrás citados (lám., III), se observa a los hombres vistiendo su lujoso atuendo, una faja similar a la representada en un bastón tutelar chocó (en Colección visual, Casas, 9).

Sobre los collares elaborados con cuentas de plata y chaquiras escribe Vasco (2001: 16):

Las cuentas se ensartan en un hilo alternándolas con chaquiras gruesas; en un collar siempre se emplea el mismo tipo de cuentas, rara vez se combinan formas diferentes y, cuando ocurre, solo hay dos o tres distintas predominantes. Un collar sencillo, los hay que se forman con dos hilos, contiene entre 20 y 40 cuentas. [...] Pese a que su elaboración es masculina, ambos sexos los portan.

Las chaquiras (*sǎrma*) son elementos decorativos y preventivos y, como tales, reliquias apotropaicas usadas como atavío por el jaibaná. Como se observa en las esculturas del Museo Universitario Universidad de Antioquia, incrustadas en la madera, unas veces simbolizan los ojos, (véase Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD6) y, otras, el ombligo (en Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, 035 & SD9). Manufacturado con la misma técnica aparece un complejo ornamento que consta de cuatro líneas formadas por chaquiras amarillas, blancas, rojas y azules (Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD9); se usa en forma de collar, sobre el pecho. El collar usado tradicionalmente por los hombres es sencillo, de tan solo dos vueltas (Vasco, 2001: 16); este adorno lo encontramos representado en la figura *Pacheidama* (en Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD2). La pieza lleva un collar de chaquiras blancas, amarillas y verdes. Todos estos objetos están presentes en los bastones tutelares.

Bastones antropozoomorfos

“Los bastones de antes no tenían animalitos”, me dijo Zúñigo Chamarra (2006), mi informante waunana-nonaam, del bajo San Juan, hijo de jaibaná y tallador de oficio. Y debe de ser cierto, porque cuando uno revisa los estudios etnográficos o las piezas recogidas entre principios del siglo XX y la década de los años cincuenta, advierte la escasez de bastones adornados con figuras antropozoomorfas⁷. Sin embargo, en la Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD8 y Casas, 27 se pueden apreciar dos tallas antiguas que llevan esculpida en la espalda una ranita de esas que saltan al lado de las quebradas en el litoral Pacífico colombiano.

Este vacío es paradójico, considerando que las tallas antropozoomorfas, según Losonczy (2006), constituyen parte importante de la parafernalia del sistema religioso-terapéutico del Canto de Jai (303): “estos bastones son antropomorfas, con figura de animal sobre la

7 Los bastones antropozoomorfos que presento en la colección visual son piezas adquiridas durante la década de los años ochenta.



cabeza, los hombros o la espalda, cuyas patas o garras se hunden en el cuerpo humano; son habitáculo permanente de los jais”.

Respecto a la representación de los animales, comparto el razonamiento de Reichel-Dolmatoff (1960: 121-147) concerniente a que estas tallas se ajustan a la fauna de un ecosistema nada generoso, pues las figuras zoomorfas delineadas para completar un bastón o una escultura se circunscriben al contexto de lo que Bernal (1991: 49-50) ha designado como una “fauna arcaica”, refiriéndose a los animales nativos del litoral Pacífico. En esta clasificación se incluye al oso hormiguero (véase Colección visual, Caicedo, 02) y el armadillo (Colección visual, Friedemann, 6). También en los bastones observamos micos (en Colección visual, Friedemann, 2, 3 & 8) y tortugas (en Colección visual, Friedemann, 4), especímenes tradicionales en las representaciones chocó. En este punto conviene hacer énfasis en las interpretaciones del antropólogo Luis Guillermo Vasco (1975) sobre los dibujos de la cestería de los chamí, donde descifró representaciones de venados, culebras, mariposas, cocuyos, caracoles, cangrejos y peces. Este testimonio es otra prueba de que el arte sagrado del Pacífico está estrechamente ligado a la fauna de la selva húmeda tropical del occidente de Colombia, lo que se puede observar muy bien en varias piezas (en Colección visual, Casas, 19, 25 & 28).

Bastoncitos secundarios para curar enfermedades, *jaipakuro*

Íntimamente ligados al bastón tutelar se hallan unos bordoncitos de treinta centímetros de largo, en ocasiones coronados por una figura antropomorfa y en otras rematados con una talla cefalomorfa. Estas pequeñas varas, igual que los bastones tutelares, exhiben los parámetros estéticos chocoes descritos en el capítulo anterior: la figura erecta sobre el bastón, las piernas flexionadas, las manos sobre el vientre, ya sea debajo del ombligo o sobre el pecho.

Los etnógrafos referencian estos artefactos como diferentes del bastón tutelar, aunque hacen parte de la parafernalia del jaibaná. Santa Teresa (1929: 72) reporta, por ejemplo, en la zona del Urabá antioqueño, dos grupos distintos de bastones: uno, el tutelar, “importantísimo”, que está siempre en el altar del jaibaná y lo acompaña durante el sueño y, otro, toscamente labrado en maderas duras, conocido con el nombre de *jai-uaua*. El autor aclara que el jaibaná posee un número de bordones proporcional a los padecimientos que sabe curar. Recordemos que el jaibaná aprende su oficio durante un periodo de muchos años y que, cada vez que se instruye con un maestro, talla un bastón. Al final de su carrera, ha obtenido un número de bastones equivalente al número de enfermedades que ha aprendido a curar y a las enseñanzas que ha recibido, pero generalmente la cantidad no supera una docena (Hernández, 1995: 77). Así, los de madera de macano se usan para las mordeduras de culebras; otros, de una madera diferente, para la locura, y otros más,



de guayacán, para la fiebre (Pineda y Gutiérrez, 1984-1985: 142). Esto en consonancia con lo que sucede con cada espíritu protector —jai— que tiene funciones limitadas, por lo que cada uno cura ciertas enfermedades. Pineda y Gutiérrez (164) afirman que esto explica los continuos viajes de aprendizaje de los jaibanás para conseguir jais auxiliares y obtener bastones.

Reichel-Dolmatoff (1960: 125-126) coincide con Santa Teresa (1929: 72) al catalogar dos clases de bastones de acuerdo con su poder mágico. Unos representan un espíritu tutelar particular, y los otros, a los que me refiero ahora, simbolizan espíritus que tienen como función servir de ayudantes mágicos.

Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 150) afirman que, al igual que los bastones grandes, estos pequeños representan espíritus. Algunos se conocen con el nombre de *jaipakuro* (*pakuro* significa ‘árbol’, ‘palo’, ‘madera’) y otros se llaman *warra*, que significa ‘hijo’, pero los chocó simplemente los designan como *jais*. Según los indígenas (140), estas macanitas talladas en forma de cabeza humana representan a famosos jaibanás desaparecidos y tienen la función de ser los aliados y protectores de los jaibanás en ejercicio. Añaden que, en esta categorización, los jais de negro se distinguen por la redondez de la cabeza (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.187, 1993.1.5, 1935.14.184; Casas, 11).

Otra diferencia entre estos pequeños bastones y el tutelar radica en que el bordón principal siempre está en la mano izquierda del jaibaná y es su “compañero”. Por su parte, los bastoncitos son aparejos dinámicos que actúan en el ritual de curación. Así lo establece Pardo (1987: 73) en su documento sobre los indígenas del Baudó:

Acciones mágicas exclusivas del jaibaná, como la de soplar con tabaco, asperjar con agua de hierbas u otros líquidos, sobar o frotar al paciente con diversos elementos, abanicarlo con hojas, bañarlo con distintas infusiones, pueden estar incluidas en una celebración compleja o efectuarse aisladamente en cualquier momento.

[...] Sobar o frotar /*uratu*/ el cuerpo en las partes afectadas. Son frecuentes las fricciones con los bastones /*ddumá*/ y son muchos los motivos por los que esto puede hacerse. Recuérdese cómo los bastones representan diferentes espíritus jefes que tienen bajo su mando una cantidad de entidades de varias facultades curativas.

[...] De una manera general se puede concluir que los procedimientos curativos del jaibaná extraen elementos del cuerpo, ya sea en un proceso sobrenatural en el que los espíritus sacan el mal con la mediación del jaibaná, quien chupa la dolencia con la fuerza de sus aliados; también hay un procedimiento de intrusión como infundir fuerza mediante el soplo, restituir el alma perdida o beber infusiones; la práctica de untar y sobar sería otra instancia en que la relación médico-mágica sería más bien de contacto que de instrucción o extracción.

Podemos imaginar el episodio relatado por Pardo (65), a través de un dibujo, del ritual de curación. Allí advertimos que el jaibaná expele el humo del cigarro sobre la cabeza de su paciente, mientras que en la mano derecha tiene cuatro bastones de dife-



rentes tamaños; el bastón tutelar descansa apoyado sobre la rodilla del oficiante. Esto nos confirma la constante presencia del bastón tutelar del jaibaná y la función que cumplen los bastones “auxiliares”.

Asimismo, las imágenes que ilustran el artículo de Vasco (1993: 5) suministran más detalles sobre los bastoncitos durante un ritual de curación. En la primera de ellas observamos al jaibaná apoyando uno de sus pequeños bastones en el estómago de una niña emberá mientras sostiene en la mano izquierda dos bastones grandes. En la siguiente, el jaibaná frota el pecho de la niña con su bastoncito. Hernández (1995: 89) ratifica esta rutina de manejo de los bastoncitos durante un ritual terapéutico al describir la curación del “ataque de mariposa”: “Si por casualidad una persona abre la boca y cerca se encuentra este jai, se mete en la garganta produciendo tos; el jaibaná introduce el bastón por la boca del enfermo y chupa”.

Otra utilización de estos pequeños bordones —explicada en el capítulo 5— la presentan Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 55) al referirse al “bautizo” de los niños y niñas emberás del Baudó:

El jaibaná, que es el que hace todas las ceremonias, pone al niño o la niña dentro de una caseta o especie de jaula de madera de balso y hojas de palma [...], y recubre el cuerpo con pintura negra para que en su cuerpo no entre la enfermedad, se “cierre”, como dicen los indios. Al niño lo baña con mazamorra y lo masajea con los jays [el nombre de estas macanitas] una y otra vez, canta a su lado.

La misma concepción estética chocó marca el contraste entre el bastón tutelar y los bastoncitos, pues, como es evidente, tienen diferente tamaño. En efecto, los bastones tutelares miden entre ochenta y noventa centímetros de largo, mientras que las macanitas tienen una longitud de treinta centímetros. Si se omite la divergencia de tamaño, puedo aseverar que la analogía entre unos y otros reside en la escultura antropomorfa. En ambos casos, la pieza obedece a los parámetros estéticos que definen el estilo de la tallas hieráticas chocó. Esta semejanza entre los artefactos nos indica que la representación de los “espíritus” —jais— conserva una estructura básica, dada por los “códigos anímicos” de que hablé. Esta disposición estética, que junta códigos morfológicos, es inseparable del concepto de espíritu.

Las manos

Una de las expresiones más complejas del arte chocó la conforman las esculturas de manos. Se trata bastones largos que llevan tallada una mano (en Colección visual, Casas, 22 y 23). Este tipo de escultura, que exhibe cinco, seis y hasta nueve dedos, le trae fortuna a su poseedor. Completa la parafernalia del ritual del Canto de Jai, representa un poder adquisitivo mágico y no se emplea en la curación de enfermedades sino en ritos individuales mediante los cuales una persona trata de asegurarse una buena cosecha, dinero, tierra u otros bienes (Reichel-Dolmatoff, 1960: 127). La representación de



manos humanas es inusual en comunidades no pertenecientes al litoral del San Juan en el Valle del Cauca. En esta investigación he develado dos ejemplares pertenecientes a la comunidad waunana del área de Togoromá, y no he encontrado piezas similares en las colecciones que se refieren a zonas del norte del Chocó.

Las lanzas de defensa del jaibaná

Las lanzas son un arma de defensa en el Canto de Jai; con los bastones tutelares y los de curación, constituyen la dotación del jaibaná. La conexión entre la estatua de ancestro y esta arma se entiende a través de la explicación que recibió Wassén (1935: 114-115) de los emberáes de Puerto Saija, en el Cauca:

Pormía, el espíritu instalado en el bastón, pelea contra los demonios que encarnan las enfermedades, por esta razón se les equipa con una lanza —*tōtkēri* o *benkuna*—; *tōtkēri* traduce la ‘lanza del hombre-medicina’. La lanza entonces hace referencia a su significado, es un instrumento destinado a defender el ancestro, o a atacar los espíritus de las enfermedades. Recordemos que las enfermedades son producidas por los *jais* de los animales de presa (Reichel-Dolmatoff, 1960: 122).

Robison y Bridgman (1966-1969: 195) dicen que estas lanzas (véase Colección visual, Casas, 40 y 41) se utilizan para “desviar” a un espíritu hostil que causa mal a la salud, en la caza o en la agricultura y, aunque se elaboran finamente, solo sirven para un “combate”, pues se botan una vez terminado el ritual.

Para Reichel-Dolmatoff (1960: 125), las lanzas conforman un conjunto diferente dentro de la parafernalia del jaibaná. Un primer grupo es el de los bastones antropomorfos (*polimía*). Otro lo conforman los bastoncitos de curación que representan espíritus y cuya función es servir de ayudantes mágicos. Las lanzas corresponden a un tercer conjunto; de acuerdo con el autor, son las armas del espíritu tutelar que ayuda a vencer al enemigo (127).

Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 136) concuerdan con Reichel-Dolmatoff al situar como tercer grupo a los *jaies*, terminados en punta de lanza, y coinciden con Wassén (1935) en que los ancestros representados por ellos son los auxiliares de los espíritus buenos (142). Vasco (1993) dice que así como los bastones representan a los *jais*, “las lanzas se emplean en el combate contra ellos y contra los monstruos que viven en lo profundo de la selva en los nacimientos [de los ríos] y en las chorreras”.

Este enlace entre el espíritu tutelar, las lanzas y el poder que yace en ellas se fortalece cuando están incorporadas a la figura de *Ixú*, espíritu tutelar “armado” que ayuda a hacerles daño a los enemigos personales y que es diferente a *Pormía*; de ahí la distinción entre los espíritus tutelares “armados” y los que no tienen armas (Reichel-Dolmatoff, 1960: 121). El “familiar” representado en las lanzas se reconoce porque la talla que incluye tiene la cabeza coronada y sobre ella se sostiene enérgicamente una vara que señala el infinito (en Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, 140).



Figuras antropomorfas

De forma similar a como el jaibaná guarda sus bastones tutelares, los chocoes guarecen en sus casas las estatuas que preservan su bienestar. A ellas se les piden bonanza y salud. Estas tallas hacen parte del sistema religioso del Canto de Jai y, como tales, se elaboran con la supervisión del maestro; llevan en sí los gestos fijos de los ancestros. Estos ademanes constituyen el signo con el que los chocoes expresan su concepción artística de los espíritus o, en sus palabras, de los “familiares” (Santa Teresa, 1929: 72; Wassén, 1935: 112; Pineda y Gutiérrez, 1958: 454; 1984-1985: 133; Reichel-Dolmatoff, 1960: 125-126; Arosema, 1972: 19; Friedemann, 1983: 32; Friedemann y Arocha, 1985: 251; Vasco, 1985: 51; Hernández, 1995: 78). Los dos tipos de escultura —los bastones y las estatuas— poseen, definitivamente, vínculos artísticos y culturales, pues, aunque cada uno tiene sus maneras individuales de obrar, coinciden en la representación antropomorfa: la fisonomía de los espíritus particulares es una efigie que, de manera semejante a como sucede en el bastón tutelar, lleva en sí los signos ancestrales.

Vale reiterar que el código estético descrito se repite en las distintas esculturas de los chocoes. El antropomorfismo, condición artística fundamental, concurre en el conjunto de figuras que componen la parafernalia del sistema religioso-terapéutico del Canto de Jai. Como sucede con el bastón tutelar, las esculturas de hombres erectos surcan la existencia de estos indígenas: forman parte de los bastones tutelares, coronan igualmente los bastoncitos de curación, residen en los barcos del aprendizaje del jaibaná, protegen a los niños, custodian las casas y conjuran enfermedades y malos espíritus de cada emberá o de cada waunana que las manufactura.

Aunque volveré sobre las esculturas cefalomorfas en el último capítulo, considero importante informar que entre los bantú de Angola, igual como sucede con las esculturas antropomorfas, estas tallas son la representación de los antepasados divinizados; son los celadores de las aldeas y miden dos metros aproximadamente. En la región de los chokwes y lundas, se ofrendan con un altar en forma de un pequeño cobertizo construido sobre cuatro estacas en cuyo interior se pone un recipiente con una medicina sagrada que los pobladores usan para lavarse la cara todas las mañanas (Bauman, 1935: 201-202).

Por lo que respecta a los chocoes, Vasco (2000: 406) menciona las escaleras de sus tambos se rematan con una cabeza esculpida como las de los jais guardianes.

Figuras antropomorfas para curación

Las esculturas antropomorfas casi siempre se fabrican de madera de balsa y se adornan luego con dibujos rojos y negros; su tamaño varía entre treinta y cien centímetros de largo (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.0141). Reichel-Dolmatoff (1960: 125) afirma que las principales son las esculturas planas que llevan la cabeza tallada en tres dimensiones y representan a los espíritus ancestrales. En la ilustración que he tomado de Reichel-Dolmatoff, y que reproduzco al inicio de este capítulo, aparecen atadas a las vigas



del tambo. En algunas oportunidades, solo hay una cabeza tallada en uno de los extremos (Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.144); en otras veces en ambos extremos aparece la talla. Wassén identificó esta escultura entre los noanamá del río Docordó como la figura de un espíritu tutelar (*Charria*) usada en el ritual de curación (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.143). Por su parte, el relato de Vasco (1993) da cuenta de unas esculturas talladas en madera dura que, al lado del bastón principal, intervienen en el ritual terapéutico. Dice que algunas se desechan luego de emplearlas, pero otras las conserva el jaibaná sobre una especie de altar que organiza en un rincón de su casa.

Figuras antropomorfas de aprendizaje (barcos)

Las figuritas “embarcadas” en un navío representan el conjunto de jais que el aprendiz recibirá de su maestro. Se trata de una barca (véase Colección visual, Gotemburgo, 1934.14.146) tallada en madera de balso, de 55 centímetros de largo. *Totapa* es su nombre noamamá y lleva 55 hombrecitos tallados que representan a los espíritus que poseerá el nuevo jaibaná; dos de ellos están armados con escopeta y ventiseis miran hacia atrás. El barco tiene dos cubiertas; en la inferior hay más representaciones de espíritus, y hay que mirar por entre las rendijas para darse cuenta de que una de ellas lleva puesto un sombrero.

Cuatro pájaros, dos armadillos, un pez y una raya yacen en la proa. Esta pieza es similar a los barcos de espíritus que tallan los tule, según la ilustración que aparece en el libro *Herederos del Jaguar y de la anaconda* de Friedemann y Arocha (1985). Dice Pardo (1987: 80) que estas tallas son elaboradas por los neófitos bajo la mirada del jaibaná y hacen parte de sus ejercicios iniciáticos en el chamanismo. En el capítulo sobre el Canto de Jai expliqué la función de estos barcos.

Figuras antropomorfas: los jais protectores (tallas personales)

Los chocoes utilizan pequeñas esculturas antropomorfas para protegerse de los malos espíritus. La comunidad las considera salvaguardias individuales del sujeto a quien pertenecen, por tanto, no son objetos comunitarios; por el contrario, son propiedad de un único individuo. Sin embargo, estas tallas de madera siempre encierran propiedades protectoras de la comunidad. Esta noción de pertenencia individual de las esculturas demarca el límite temporal de las mismas e, igualmente, señala la relación del individuo con su(s) espíritu(s) protector(es). Guardianas o protectoras, los indígenas las tienen en sus casas, las acomodan en las capotas tejidas de los tambos o en las veras de los caminos, y hombres y mujeres acuden a ellas mostrando una singular dependencia.

En su narración del ritual de los chocoes para conseguir su espíritu tutelar, Reichel-Dolmatoff (1960: 120) proporciona un punto de partida para imaginar la estrecha relación que existe entre el individuo y sus ancestros:

La colectividad de espíritus ancestrales, sean ellos los antepasados del individuo o los de los otros, es esencialmente peligrosa.



[...] Para contrarrestar este peligro y además para asegurar el éxito de la agricultura, la pesca y la prevención o curación de enfermedades, el individuo debe entonces establecer un contacto íntimo con una o varias de las personificaciones ancestrales en forma de un espíritu tutelar [...].

El individuo que desee conseguir un espíritu tutelar procede bajo la guía de un chamán entrando en un estado alucinatorio por medio de ayunos prolongados, aislamiento, insomnio o el consumo de bebedizos alucinógenos. [...] La persona deseosa de contactar un espíritu hace en su casa un pequeño cuarto con paredes de hojas de palma según las indicaciones del chamán; talla una pequeña figura de madera y la coloca dentro del cuarto. Agitando una hoja de palma llamada don pedrito (*piakurá*) y hablando por medio del chamán con esta figura, le pregunta qué clase de ofrenda requiere para volverse su espíritu tutelar. Generalmente la figura pide carbón vegetal, que se deposita luego en pequeños montones delante de ella. Otras veces “pide” sangre humana que luego bebe, convirtiéndose en murciélago y mordiendo a su protegido durante el sueño. [...] De allí en adelante la persona hace periódicamente pequeñas ofrendas de chicha o comida delante de la figura que ahora contiene su *háí*. (121).

Concluye el autor (121) que esta materialización simbólica puede obrar como imagen y servir de medio para comunicarse con los espíritus. Arosema (1972: 19) apunta que los espíritus se tallan con forma humana y reciben tratamiento de personas. Constató así una vez más que la noción artística chocó está íntimamente ligada a los conceptos religiosos.

Las figuritas talladas en madera de chachajo por los noanamá del río Taparal —al norte del Chocó— se ponen en un lugar visible dentro de la vivienda, ya que son las encargadas de cuidar las moradas. En contraste con la intimidad de los bastones del jaibaná, que siempre están escondidos dentro de la casa o envueltos en telas de corteza, las esculturas están expuestas para indicar que salvaguardan el bienestar privado de su dueño (Robison & Bridgman, 1966-1999: 195).

Según Reichel-Dolmatoff (127), estas esculturas se conocen con el nombre de *dumá* o *hai-dumá* y representan a los ancestros; generalmente se esculpen en maderas duras. Añade que las figuras “se consideran casi siempre como únicas y sagradas y no se hacen periódica o sucesivamente”. Sobre estas tallas antropomorfas en Nauca, en el Chocó, relata (Vasco 1985: 59):

[La figura tenía] extremidades articuladas talladas en balsa. Los brazos y las piernas estaban unidos al cuerpo con espigones de madera. Estaba sentada al lado de una trocha que conducía a la casa de un jaibaná y protegía su vivienda de los malos espíritus que quisieran acercarse a ella. Estos guardianes de casa se observaron varias veces. Cuando se deja una casa varios días se amarra una figura antropomorfa a un poste de la casa cerca de la escalera y nadie se atreve a entrar a ella.

Posiblemente, dice Vasco (57-59) hablando de otra figura antropomorfa de 150 centímetros de altura encontrada en un rastrojo en la zona del río Garrapatas, en el Chamí⁸,

8 Vasco (1985: 59) llama la atención sobre la desaparición paulatina de las tallas rituales entre los emberáes del Chamí; también, sobre la ausencia de los espíritus tutelares de niños o de adultos.



las estatuas de esta clase cumplen funciones similares a las que refiere Reichel-Dolmatoff: proteger a un individuo o una vivienda.

Wassén (1935: 64) clasifica este tipo de piezas en la misma categoría de las muñecas y los muñecos que usan los niños y las niñas. Las sitúa como parte de la parafernalia que usa el jaibaná como protección y las designa con el mismo nombre que se les da a las muñecas: *páchãrrairra*. La categorización museográfica que aplica incluye también las tallas de madera de balso, decoradas con pinturas vegetales, que van en los barcos para la enseñanza de jaibaná (115). Dice que estas figuras representan a los espíritus que expulsan las enfermedades y protegen al dueño del barco.

Los guardianes de los niños

Cuando cumplen un año de edad, los niños y niñas chocoes reciben del jaibaná una muñeca de balso que, igual a las de las figuras protectoras de los adultos, invoca un mundo inmaterial que recuerda a los “familiares” (*bine*). Según Reichel-Dolmatoff (1960: 127), esta talla representa al espíritu tutelar y protege al niño hasta que adquiera, como adulto, nuevas defensas mágicas (115).

En mi indagación museográfica hallé dos estilos diferentes: 1) una figura antropomorfa finamente tallada, con rasgos similares a los que caracterizan a los bastones (véase Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, SD12; Gotemburgo, 1935.14.0021) y 2) un cuerpo plano pero con la cabeza tridimensional; es una escultura esquemática y conceptual que mide entre treinta y cuarenta centímetros de alto (Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.192). Reichel-Dolmatoff (1960: 128) precisa que, aunque las dos formas se encuentran en comunidades del Pacífico, los emberáes prefieren las tallas planas y estilizadas, mientras que los waunanas optan por las esculturas cilíndricas y tridimensionales.

Aunque me referí a ellas en el capítulo 5, me interesa añadir, siguiendo la etnografía de Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 55), que las tallas para los niños entre los emberáes del Baudó están presente en los rituales de bautizo, que culminan con la entrega de un pequeño “espíritu protector, representado en una muñeca de balso [también se talla en madera dura], para que los defienda de los malos espíritus” (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.192, 1935.14.0021 y 1935.14.22). Wassén (1988: 38) en su estudio etnográfico, las clasifica como “tallas profanas de madera”; entre ellas incluye “la muñeca melliza” que discutí en el capítulo 5. Aunque las etnografías se refieren a esta clase de esculturas como “muñecas” o “muñecos”, debo aclarar que son tallas de culto; son sagradas. En todos los casos, ya sea en el juego, en la vida cotidiana o en el ritual, actúan de forma similar, es decir, intervienen como espíritus protectores e invocan igualmente las energías vernáculas.

La información de Reichel-Dolmatoff y de Pineda y Gutiérrez sobre la entrega del “muñeco” entre las comunidades indígenas del Pacífico colombiano deja entrever la gran significación que tiene este acto para toda la familia. Y debe ser así, porque del espíritu



protector depende el saludable futuro del niño o la niña. Reichel-Dolmatoff (115) coincide con Pineda y Gutiérrez en afirmar que la figura no se conserva ni se le da un trato especial, simplemente cumple la función de juguete. Sin embargo, los adultos saben que contiene “un poder sobrenatural”. Infortunadamente es muy poca la información que existe acerca de estas muñecas y su advenimiento en las comunidades. Podría argumentar que, como ocurre con las esculturas, estos “juguetes” se adhieren a un ritual espiritual y, como tal, cumplen una función mixta: símbolo, amuleto y juguete.

Conclusiones

La escultura antropomorfa es parte fundamental del ritual del Canto de Jai. La estatuaria chocó es la forma estética a través de la cual los indígenas representan a sus espíritus tutelares, a sus antepasados —los “familiares”—, así como a otras energías que conforman su cosmogonía. Como tal, las tallas sirven de medio para el culto a los jais y su función consiste en ser guardianas y protectoras.

Las estatuas antropomorfas pueden catalogarse como omnipresentes en lo que respecta a la cotidianidad de los chocoes. Desde el inicio de la vida, el infante se encomienda al espíritu protector, encarnado en una muñeca, que también cuidará su vivienda y sus cosechas por el resto de la existencia.

He presentado aquí un estudio inicial de la estatuaria chocó que no pretende ser exhaustivo sino generar interrogantes e inaugurar temas de investigación sobre la estética del pueblo que me ocupa. Dejé sin examinar aspectos de la estética escultórica chocó; entre ellos, la estatuaria zoomorfa y las figuras talladas en balsa y usadas en los rituales de curación de enfermedades y luego desechadas. Pese a esta ausencia, considero que son dos manifestaciones artísticas muy importantes que reflejan el mundo espiritual de los chocoes. Por lo tanto, confió en dar pie a investigaciones futuras.

