



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.



Zúñigo Chamarra. Fotografía Martha Luz Machado.

CAPÍTULO 8

El escultor chocó Zúñigo Chamarra

Devenir de las comunidades indígenas y afrodescendientes habitantes del litoral del Pacífico colombiano

Observar las figuras antropomorfas indudablemente permite ir más allá del estudio de los estilos: me lleva a “ponerle cara”, en el sentido pleno de la expresión, al escultor chocó y a anotar que su oficio se circunscribe a una composición que tiene múltiples tramas de orden técnico y estilístico e involucra conceptos religiosos y culturales profundos. Este capítulo intenta mostrar, a través de la experiencia de Zúñigo Chamarra, el surco tecnológico, social, cultural y político del cual emerge el hombre representado en madera que recuerda, al mismo tiempo, la estructura sociohistórica de donde proviene, la cultura a la cual pertenece y el medio ambiente que la sustenta. De manera simultánea, atestigua el incierto porvenir que enfrentan las comunidades indígenas y afrodescendientes del litoral del Pacífico colombiano frente al brutal impacto de la guerra, a la expropiación de sus tierras y a la expulsión, calamidades que tienen en vilo la continuidad de un arte íntimamente ligado al territorio.

Zúñigo Chamarra venía cargado de madera. Llegó a Cali esa tarde del 22 de febrero de 2006 para tallar un bastón tutelar de los que usan los jaibanás.

Nació de Puerto Pizarro, en una de las casas dispersas que conforman el resguardo noanamá-nonaam. Puerto Pizarro queda en las riberas del río San Juan, en la selva tropical húmeda del Pacífico colombiano. Para llegar allá hay que embarcarse en el puerto de Buenaventura y remontar el río seis horas en lancha.

Zúñigo fue gobernador de su resguardo durante 2004 y 2005. Siempre ha sido escultor y, al igual que la gente de su comunidad, también es agricultor. Acompañado de sus hijos

cuida la parcela; es hortelano porque tiene que labrar la tierra para mantener a su familia: tres hijos y tres sobrinos, los hijos de sus hermanas.

Zúñigo llegó al lugar de nuestro encuentro; se sentó en el suelo y me dijo:

—Yo soy un tallador. Es un oficio más. Tallo para los jaibanás, y ellos vienen a pedirme colaboración. Cada artesano tiene su oficio. Después de que aprendí, allá llegaban a buscarme —añadió—. Pero tengo que trabajar en la agricultura y buscar la comida y a la vez trabajar la madera para conseguir dinero.

Intuí, entonces, que la noción de Mills (1971: 77) sobre el proceso artístico en las sociedades no occidentales posiblemente coincidía con la forma en que las comunidades chocoes conciben a sus artistas. En efecto, contrastando esta noción referente al rol del artista, encontré que en la comunidad chocó no existe una distinción entre los artistas y otros miembros del grupo. De hecho, aunque los primeros poseen un “saber hacer” que se expresa en la combinación de signos y de reglas que permiten crear un objeto artístico dentro de los parámetros estéticos de su cultura, los escultores chocó no tienen una posición privilegiada o destacada en la sociedad: su oficio es una labor más que se conjuga con otros quehaceres diarios. Así, en una relación de tareas, encontré el arte dinámicamente presente en la vida cotidiana de los hombres y las mujeres del pueblo indígena chocó.

Regreso a mi conversación con Zúñigo Chamarra.

—Seis bastones tenía mi papá —dijo—. Era un jaibaná. Cuando se murió me quedé con ellos: no los enterré como hacen con todos los bastones de los jaibanás. Me quedé con ellos —reiteró— porque, si no, después no me acordaría de cómo eran... Es una forma de recordar, aunque siempre se tallan de la misma forma —concluyó—. Es un trabajo importante porque, cuando tallamos, siempre estamos mirando el pasado.

Entonces comprobé que otro concepto sugerido por Mills (1971: 77) podía aplicarse a los chocoes: “la memoria de los diseños específicos tradicionales es más importante que la originalidad del artista”, noción que me confirmaron las palabras de Zúñigo.



Ilustración 8. Zúñigo Chamarra, pueblo nonaam.



—Pues toca mirar la forma de la persona que se está labrando, analizar cómo son los antepasados. Uno no tiene medidas, no tiene diseños, pero mira cómo son los ojos y la boca —dijo mientras medía con la falange del dedo pulgar las proporciones de la futura talla—. Los viejos ya no tallan —añadió—. Yo tengo bastones de herencia. Y los guardo porque, si no, después no me acuerdo de cómo son. Tenerlos en el zarzo es una forma de recordar cómo son, pero, generalmente, cuando muere un jaibaná, sus bastones se entierran. Pero siempre son de la misma forma.

Escultores de espíritus han llamado Friedemann y Arocha (1982) a los jaibanás emberáes, porque, cada vez que tallan un bastón, se multiplican los espíritus en el Pacífico colombiano.

Aplicaré el concepto de proliferación de los “familiares” —como llama Zúñigo a las esculturas— a la repetición de las imágenes, con sus gestos, y a la materialización que éstas representan. En tanto, cada vez que se esculpe un bastón se reproduce un lenguaje vernáculo y simbólico. A punta de tallar la madera, el escultor imita una y otra vez gestos hieráticos, quizá presentes en el primer bastón que existió. Berndt (1971: 100-102) argumenta que la repetición estética de tales gestos es común en las sociedades tradicionales, en tanto las normas estéticas fijas llevan en sí el sentido simbólico de la sociedad que las produce. De ese modo, la expresión artística de la talla chocó se ve restringida por unas “reglas de juego” ancestralmente definidas en cuanto a su diseño y a su contenido y símbolo.

El arte es comunicación, dice también Berndt:

El arte está conformado por una estructura que acarrea, igual que la lengua, un orden con el cual se establecen las frases [sintaxis]. [...] tal como sucede en el lenguaje, en el arte hay un convenio sobre el significado de los símbolos que se dan a través de él; esta avenencia es una forma de comunicación, puesto que son hechos semánticamente significantes (102-103).

Me permito transportar este concepto (arte: significado común o “común unidad”, es decir, comunicación) al arte de la comunidad chocó, porque en sus expresiones estéticas encuentro significados y valores comunes que la cultura les ha asignado. En efecto, advierto, a través de los diseños que dibujan los emberáes en su cuerpo, y también en los esquemas que adornan sus canastos, que hay un acuerdo en cuanto a la significación de cada trazo (Ulloa, 1992a: 25; Corporación del Valle del Cauca, s.f.). Esta noción de comunicación se aprecia, según Ulloa (1992a: 110), en la pintura y el diseño de cuerpos y rostros de los emberáes, e incluso en sus diseños abstractos, porque cada elemento trazado asume un significado preciso¹. De acuerdo con Ulloa (1992a: 26):

Los emberáes pintan sus cuerpos con diseños naturalistas cuando reproducen la realidad tal como es y con diseños abstractos cuando extraen las características inherentes al elemento que quieren representar.

1 Ulloa (25) ha catalogado las actividades artísticas chocó como elementos que poseen un lenguaje simbólico, porque “dependen de los valores cosmogónicos y sociales que les da la cultura”.



Me interesa llamar la atención sobre estas complejas abstracciones que tienen interpretaciones unívocas dentro de la comunidad —tal vez fuera de ella sean ininteligibles—, porque son códigos que remiten a significados puntuales reconocidos por la sociedad que las produce. En consecuencia, la iconografía chocó está conformada por signos comunes que contienen el cúmulo cultural. Podemos argumentar entonces —tomando como base la teoría de Berndt (1971: 106)— que el significado del arte y de los diseños que lo encarnan únicamente puede ser comprendido por quienes tienen la competencia para entender esa producción cultural concreta.

Ya vimos que la escultura antropomorfa se sujeta al ritual religioso-terapéutico del Canto de Jai y que, en el espacio-tiempo sagrado chocó, la representación de los ‘familiares’ converge con otras manifestaciones estéticas que interactúan entre sí. Redundo en la idea de Nordenskiöld (1929: 143) de que esta confluencia artística conforma un conjuro contra el ‘mal-estar’. Explicé este principio en el capítulo anterior, a través de la iniciación de Ventura, en la que es posible observar la relación que existe entre los espíritus del agua y la talla que acompaña al jaibaná en su viaje, escultura que es la morada de los ‘familiares’.

Considero que en el rito, prácticas artísticas como el canto, la pintura, la cerámica, el tejido y la talla de madera, entre otros elementos, se entrelazan e interactúan con los sucesos de la vida cotidiana; según Ulloa (2003: 25), forman “un sistema imbricado”. Así pues, el arte chocó articula memorias colectivas, es decir signos identificables por los integrantes del grupo, que se renuevan una y otra vez en cada ritual que se efectúa, o cada vez que se esculpe una figura. Lo dice Zúñigo: “Los familiares son todos iguales, son siempre iguales”.

El tallador ya había desbastado el madero y dejado al descubierto las proporciones que le darían perfil al bastón. A medida que el bordón tomaba forma me di cuenta de que Zúñigo labraba con sus manos un hombre, una figura humana, el símbolo fijo del bastón tutelar. Pensé entonces que las esculturas chocó guardan cánones estéticos específicos, semas fijos, entre los cuales el antropomorfismo es condición fundamental. Se trata de signos que acarrearán sentidos afines a la sociedad que los genera, que llevan en sí la “carga” del perfeccionismo chocó; es decir, sus patrones de belleza. La talla sagrada chocó es un arte realista y preciso que plasma al ser humano, que *es* el ser humano; no existe en él irresolución de formas. La noción de arte que asumo en este trabajo es aquella que está referida al canon de belleza de la sociedad que lo produce. En palabras de Berndt (1971: 100), “la producción artística tiene significado en términos sociales y culturales porque lleva en sí los convenios simbólicos que comunican sentido”.

En la religiosidad de los choques incrustada en la escultura antropomorfa encuentro otro elemento que vale destacar: la estética de ellos dicta siempre la representación de un antepasado masculino, los espíritus del agua, “los familiares”.

Efectivamente me lo confirmó Zúñigo:



—¡Mujer no! Las mujeres jaibaná usan bastones con representación de hombre.

Entendí entonces que el hombre chocó tallado en el madero revela un tronco cultural. Comprendí por qué no encontré en las colecciones estudiadas estatuas femeninas como representaciones de los antepasados. Deduje que el hombre ocupa manifiestamente el sitio fundamental y en este sentido ‘marca’ el arte escultórico del ritual del Canto de Jai. Un hombre escueto, sólido y estable, de un estatismo único. Zúñigo descubrió entonces la representación de un hombre parado sobre un pedestal, impávido, exacto, de cuerpo conciso y desnudo, con los brazos levemente insinuados y manos que descansaban en la pelvis; un ser humano anclado en un presente perpetuo, persistente arquetipo de sus semejantes. El tallador esculpió el hombre erguido, símbolo de la cosmogonía chocó; labró el signo de quien es capaz de ir al mundo de abajo y recuperar su alma perdida; creó un ícono cargado de la estética chocó, que identifica al jaibaná con aquellos que tuvieron su mismo oficio: los antiguos maestros. El hombre de madera es el signo ‘hierofánico’ chocó, lo sagrado que se deja ver, que se manifiesta en un objeto.

—Son los familiares —dijo Zúñigo.



Ilustración 9. Zúñigo Chamarra talla el bastón tutelar.

Las maderas de las esculturas chocó

Mientras el palo carmesí reposaba en sus manos, Zúñigo me dijo:

—Es madera de mare. La gente del Chamí le llama “palo de sangre” porque es rojo. Es un palo duro que también sirve para construir las casas.

A punta de golpes precisos y seguros, tajó el madero y marcó, poco a poco, proporciones que después revelarían la cabeza, el tronco y las piernas de un hombre.

La perfección de la escultura depende de la habilidad del escultor. Sin embargo, muchos aspectos estriban en las cualidades del madero que se escoja. La clase de árbol con que se trabaje, el tipo de madera, determina los patrones estéticos, la calidad, las rayas, las fibras y los matices. La distribución de estos



elementos en el tronco seleccionado determina el color, el aspecto, la textura, la porosidad, la flexibilidad, la dureza y la densidad.

—Esto es un *pakuro* —prosiguió, mostrándome el madero—. En lengua noanamá, con esa palabra se denomina al ‘árbol’, al ‘palo’. Como dije en el capítulo anterior, a los bastones pequeñitos con que el jaibaná examina al enfermo se los llama *jaipakuro*. Es un madero seco —añadió—, pues cuando está biche (recién cortado del árbol) no se deja tallar. Por eso busco un madero vivo en el monte y lo guardo sin partirlo hasta que esté seco.

El palo que trajo Zúñigo medía entre ochenta centímetros y un metro, el largo necesario para tallar un bastón principal de jaibaná. Aunque Chamarra no tiene recuerdos de la existencia de rituales alrededor del corte del tronco original, me explicó que es en función de criterios técnicos y sociorreligiosos como los artistas chocoes o los jaibanás escogen la materia prima utilizada para la creación de las “personas de madera”.

Una condición lógica de selección la componen variantes como el peso, el tamaño y la maleabilidad del madero, pues las dimensiones de la materia prima deben corresponder con objeto deseado. Efectivamente, el tronco para tallar un bastón tiene unas características diferentes del más ancho y más liviano utilizado en las figuras protectoras, por ejemplo, las esculturas que reciben del jaibaná los niños y niñas chocó (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.192 & 1935.14-0021). Esta razón técnica exige del escultor el conocimiento de las especies de árboles propios de su entorno. Aquí conviene recordar que el escultor de los ‘familiares’ se ve retado a escoger el madero correcto entre la generosa flora que puebla el litoral del Pacífico². Según los reportes etnográficos, las maderas utilizadas por los chocoes para la elaboración de tallas son las de oquendo (*Clarisia biflora*); maré o mareque, de la familia de las meliáceas (*Swietenia macrophylla*); mare blanco, de la familia de las euforbiáceas (*Mabea* sp.); palo de sangre (*Pterocarpus officinalis*); palma barrigona (*Dicyocaryum lamarckianum*); palma macana (*Euterpe* sp.), precatória, de la familia de las aráceas; palma de chontaduro, de la familia de las arecáceas (*Bactris gasipaes*); cachachajo (*Aniba perutilis* Hemsley); chachajillo, de la familia de las lauráceas (*Ocotea* sp.), y balso, de la familia de las bombacáceas (*Ochroma pyramidale* [Cav. ex Lam.] Urb).

2 El informe del Ministerio del Medio Ambiente de Colombia indica que “los análisis florísticos de la vegetación del mundo han permitido establecer que la región tropical húmeda de América del Sur se considera la más rica del mundo en especies; ejemplo contundente está dado para Colombia en la región Pacífica, donde se han reportado unas 700 especies de plantas vasculares por km²”. Al respecto informa que el bosque (selva) basal del Pacífico (BBP) involucra un área bastante considerable de extensión territorial y se caracteriza principalmente por poseer un alto grado de especialización y alto índice de diversidad florística, donde las familias *Annonaceae*, *Melastomataceae* y *Moraceae* son representantes importantes de esta unidad (Ideam, 1996). Entre las especies predominantes se citan: *Carapa guianensis* (cedro guino), *Brosimum utile* (sandé), *Ficus standleyanum*, *Ficus americana* (higuerones), la palma *Jessenia batava* (milpesos), *Astrocaryum standleyanum* (werregue), *Cecropia peltata*, *Cecropia burriada* y *Cecropia* spp. (yarumos) y *Euterpe cuatrecasana* (palmitos), entre los más conspicuos.



Aunque se podría argumentar que una diversidad de maderas del litoral está representada en la escultura chocó, la poca información que existe sobre este tema deja un sinfín de preguntas sin responder, entre ellas, la traducción al español de la forma como los chocoes nombran sus árboles. En otras palabras, falta conocer mejor la etnobotánica de las especies utilizadas por ellos para elaborar las tallas.

Si las cualidades de las especies conforman un conocimiento que da pautas para la selección de la madera, las virtudes ‘sobrenaturales’ tal vez constituyan el criterio de selección substancial a la hora de escoger el tronco original para tallar ‘familiares’. El principal, el oquendo, produce la madera que se utiliza más regularmente para tallar el bastón tutelar. En la mitología chocó es el primer árbol que Dios —Evandama entre los waunana y Karagabí entre los emberáes (Reichel-Dolmatoff 1960: 119)— creó y en el que esculpió a los primeros hombres (Pardo, 1987a: 78). Las variaciones de intensidad de su color rojo dependen de su estado de verdor o sequedad. Pardo dice que, después de un tiempo, se vuelve negro (en Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, 105). En nuestra muestra no figura un espécimen reciente, pero podemos apreciar la calidad del madero, maduro y seco (véase Gotemburgo, 1983.02.0001 & Friedemann, 3). Es una madera dura y pesada.

Maré o mareque llaman los waunana del San Juan al oquendo de los emberáes del Chocó (Pardo, 1987a: 78). Entre los emberáes del chamí (cordillera) se conoce como *palo de sangre* (*Pterocarpus officinalis*), según me dijo Zúñigo mientras señalaba el madero (véase Ilustración 9). En español tradicional se conoce con el nombre común de *caoba* (*Meliaceae*). Es una madera compacta, de porosidad difusa, y se caracteriza por que su madera tiene un color que va del rojo oscuro al rosa. La caoba constituye el mejor ejemplo de madera fina; es fácil de trabajar, maleable y a la vez resistente a los insectos —termitas, carcoma, &c.—. Además resiste bien la humedad.

Los bastones también se esculpen con palo de chonta —vocablo que nombra entre la comunidad chocó diferentes clases de palmas— (véase Colección visual, Museo Universidad de Antioquia, sD10). Pero en general se utiliza la palma barrigona (*Dicycaryum lamarckianum*) —*arrá*, en lengua emberá— (Hernández, 1995: 72). Recordemos que el mito narra que los primeros emberáes fueron creados a partir de un palo de chonta —“labrados a semejanza de los cholos actuales, anchos de hombros y delgados en los pies” (26)— y que todos los cholos provienen también de un palo de chonta: “cada uno de ellos lleva la inscripción de los nombres de cada una de las familias que habitan en el río Guanguí: Chirimías, Valencia, Pertiagas, Kiros, Puans, etc., de los cuales va surgiendo toda la población de los hombres que habitan los ríos”. La palma barrigona, como su nombre lo indica, es una corpulenta planta que se destaca en el bosque lluvioso porque forma magníficos manchones y constituye la especie arbórea dominante en grandes extensiones de las tierras bajas del Pacífico (Bernal & Galeano, 1993).

Acerca de los nombres de los árboles, Zúñigo me dijo:



—Cada árbol tiene un nombre y un hombre. Por ejemplo, el guayacán fue creado por el Niño Dios. Cada árbol tiene también nombre y apellido; por ejemplo, Itsmare es el apellido de una persona y pertenece a un árbol allá en el resguardo; cada persona es dueña de su árbol.

Reitero la asociación que existe entre árboles y ancestros entre los chocoes y su semejanza con las costumbres de los afrodescendientes pues, al final de cuentas, los dos grupos étnicos coinciden en el mismo principio fundamental (capítulo 3): los afropacíficos, así como los chocoes, “hermanan” a sus hijos con las palmas y árboles en el Baudó. Al respecto, dice Arocha (2004) que:

[...] las “zoteas” [las referí en capítulo 4] tienen valía espiritual: albergan símbolos del inicio de nuevas vidas. Cuando se dan cuenta de que han quedado preñadas, las mujeres del Baudó, como otras del afropacífico colombiano, siembran una semilla, ya sea de una palma de coco o de un árbol de sajo [...]. Durante todo el embarazo cuidan la mata que germina y la trasplantan el día o la noche del alumbramiento, junto con la placenta y el cordón umbilical de la criatura recién nacida. Más tarde, les enseñarán a sus hijos e hijas no solo a distinguir la planta que crece alimentándose mediante el respectivo saco vitelino, sino a denominarla “mi ombligo”. Asimismo, les muestran cómo identificar aquellos árboles que representan los ombligos de sus familiares. Esta manera de establecer un parentesco espiritual con los seres vegetales no parecería ajena a la filosofía integracionista del Muntu congolés [...] consistente en la reverencia y oración a los arboles [los símbolos de sus ancestros].



Volviendo sobre las maderas con que los chocoes tallan sus bastones, el chachajo (*Aniba perutilis* Hemsley), conocido comúnmente como ‘comino’ o ‘comino crespo’, es otra especie que los chocoes utilizan para esculpir sus bastones. En la mitología correspondiente, es el árbol con el que “Papá Dios” —*Caragabí*, según Hernández— creó a los primeros hombres, quienes viven actualmente en el mundo de abajo y, como están hechos de madera dura, “esa gente no muere” (Hernández, 1993: 25). Es una especie presente en el litoral del Pacífico, en las zonas del Chocó y del Valle del Cauca, de una madera finísima que resiste a la humedad; y la resina amarga que contiene le sirve de protección contra las termitas.

Ilustración 10. Zúñigo, tallador, hijo de jaibaná.
Fotografía Martha Luz Machado.

El comino crespo posee un hermoso color oscuro con vetas amarillo claro. Tiene un lustre parejo, posee un sugestivo perfume y un sabor picante. En el litoral crecen otras variedades de este género de planta; allí se encuentra también el comino liso, cuya madera se usa en construcciones y ebanistería³. Las comunidades del Pacífico colombiano utilizan su grueso tronco para elaborar las banquetas para sentarse cuando se rema; los afrodescendientes también tallan bateas con él.

El balso (*Ochroma pyramidale* [Cav. ex Lam.] Urb) es otra especie que usan los escultores chocoes. Tiene una madera blanda y liviana que se deja desbastar fácilmente. El “palo de balso” nació, según la mitología emberá, de la saliva de *Ancore*, el dios primigenio, creador de todas las cosas (Hernández, 1995: 27). Los chocoes lo utilizan para tallar las tablitas de curación; igualmente esculpen con él bastones ‘secundarios’ (véase Colección visual, Gotemburgo, 1935.14.144) y algunos de los “muñecos” y demás objetos que utilizan en los rituales citados. Aunque todos esos elementos se desechan después de usarlos en el Canto de Jai, conforman parte esencial de la parafernalia de esas ceremonias.

La técnica, las destrezas y la memoria estética

Zúñigo, el tallador de ancestros, sacó sus herramientas de la mochila: una pequeña hacha, un clavo de cinco pulgadas, un machete viejo, cincel y buril. Luego, siguiendo la anchura de la madera mediante un procedimiento que le permitía hacer muescas en ella, formó cara, tronco y piernas. Dueño de las proporciones guardadas en la memoria cultural de su pueblo, talló con su hachuela, en el palo de sangre, un hombre chocó. “Escultor de hombres” he llamado a Zúñigo por su clara y concreta creatividad al elaborar siempre un hombre distinto dentro de un conjunto de formas que se repiten. Un hombre “perfecto”, de cuerpo ancho y piernas cortas: “el hombre chocó”, el del mito que mencionamos atrás. La efigie de un ancestro, pero también la representación que tallaran, seguramente, los futuros jaibanás.

La habilidad de manipular el medio ambiente con el propósito de conseguir ciertos efectos es el criterio más común del arte, dice Mills (1971: 76) refiriéndose a las sociedades no occidentales. Hablando con Zúñigo concluí que la experiencia, la percepción, el recuerdo del modo de manejar las herramientas, los movimientos y la destreza en la talla forman parte de los recursos de este artista. De ellos depende mayormente la naturaleza de su pericia y de su trabajo. En esta ocasión, como casi todas, Zúñigo talló al hombre, la figura fundamental, parado en su soporte, donde su volumen sugería una fuerte impresión de estatismo y las dos piernas, paralelas, le conferían al conjunto un efecto de gran estabilidad.

3 Información suministrada por el Laboratorio de productos forestales, Facultad de ciencias Agropecuarias, Departamento de Ciencias Forestales, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Forestal.



Zúñigo llevaba consigo los patrones de medida. “Al ojo”, me dijo, deducía las proporciones del cuerpo para construir una figura. Como expliqué con base en la metodología propuesta por Perrois (1966; 1977), la simetría de las efigies de los ‘familiares’ es proporcionada por la regularidad de los volúmenes. Y aquí me encuentro de nuevo con el talento del escultor, que se revela en medio de la repetición de las normas estéticas impuestas por coerción cultural. En ese contexto, la obra marca otro momento en que la escultura reproduce el concepto religioso propio de su tradición, perpetuando el recuerdo. Esta búsqueda de simetría, de equilibrio y de estatismo logra el hieratismo de las estatuas. Sus cabezas, estrictamente situadas en el eje central como continuación de la columna vertebral, miran siempre al frente. En el madero de mare, Zúñigo repitió cánones que seguramente fueron iguales a los que manejaban los antiguos maestros, que comenzaron a forjar la historia de la escultura sagrada chocó. Según el mito los hijos/as de *Pankore*, los *antumiá*, espíritus del agua.

Una vez terminada la talla, la escultura se pule enteramente con una piedra que suaviza las superficies y los ángulos labrados por el cincel. Este pulimento prepara la madera para que, más tarde, cuando Zúñigo regrese al San Juan, esté lista para recibir las diversas unturas elaboradas a base de tierra revuelta con *puchan*, nombre de un bejuco que se muele para que suelte jugo. Así, con salvia y tierra se prepara el color que luego, usando hojas de la selva, se embadurna sobre el bordón “hasta que queda rojito y luego se entierra en la tierra, se saca después de cinco días y aparece negrito”, como me explicó Zúñigo.

Otras veces, las tallas se ahúman para darles un color oscuro —dicen Robison y Bridgman (1966-1969)— y luego se frotran para darles brillo, o se cepillan. Este color sombrío les confiere a los objetos una tonalidad grave que los envuelve en un halo de misterio. Seguramente, de uno u otro modo, esta técnica prepara la madera para que absorba la sangre de gallina y el carbón vegetal en los rituales que se ofician para animar la escultura que usan los choques para proteger su morada (Reichel-Dolmatoff, 1960: 121). Retomare este tema más adelante.

Una técnica distinta utilizan los escultores chamí, en Risaralda, y a orillas del río Garrapatas, en el Valle del Cauca, donde los bastones se tallan en madera “jecha” (añeja) de palma macana o en chontaduro (*Bactris gasipaes* H. B. K.), dice Vasco (1985: 50): “Hay que tumbar las palmas viejas porque tienen el corazón duro y ésta es la parte que se saca, pues todas las palmas no tienen el mismo grueso”. Para enderezarlo, el trozo de madera, que después será bastón, se somete a un tratamiento con fuego —“se mete en la candela”— y después se labra con un machete o con un cuchillo. El último acabado, para dejarlo bien pulido, se hace “frotándolo transversalmente con una piedra dura” (50). Seguramente, más tarde, la humedad del litoral, el polvo que entra en la choza y el desgaste producido por el tiempo se encargarán de envolverla en una pátina negra y reluciente.

Antes de que ocurra todo lo descrito, la inspiración del artista pone, en medio de los detalles decorativos, otros signos choques que se utiliza para “vestir” al ancestro. Resaltan los collares, las coronas de plumas, las balacas, los peinados, los atavíos y las fajas de cuentas; la



pintura sobre la madera les recuerda a los chocoes los trajes ceremoniales de sus antiguos maestros (capítulo anterior). Al ver un cinturón tallado alrededor de la cadera del bloque de madera, podemos imaginar el guayuco que usaban cotidianamente los hombres chocoes. La pintura del tronco, los brazos y el vientre de la estatua rememora la práctica de pintarse el cuerpo para protegerse de los espíritus de las enfermedades, para adquirir el poder de los jais o para embellecerse. El escultor chocó está inscrito en una tradición viviente de la cual él constituye un eslabón y puede, entonces, expresar en un bloque de madera de chonta, oquendo o mare su talento y su genio y así definir la originalidad de cada pieza.

Prácticas religiosas y estética en las esculturas africanas: los espíritus del agua y la pátina

Antes de continuar con los escultores y esculturas del Pacífico colombiano, es preciso plantear la conjetura de que quizás los africanos y/o sus hijos enseñaron a los chocoes a tallar las esculturas. Considero que si las estéticas de las figuras entre uno y otro grupo son comparables —al igual que los conceptos religiosos que las sustentan—, puede ser posible que los métodos, procedimientos y técnicas africanas constituyeran bases para el desarrollo del arte escultórico chocó. Como veremos, los parecidos entre las técnicas de ambos pueblos son asombrosos.

Tal como ocurre con los chocoes, entre los cokwe (*Tshoke*) del África Central la labor de escultor (*songui*) es trabajo exclusivo de los hombres (Bastin, 1961: 77-84), quienes, para tallar las estatuas, repiten en todas las obras un proceso técnico. Según Nyet (1977: 452), empieza con la búsqueda del madero ‘adecuado’, el cual define, desde el principio, textura, color, grosor, aspecto, porosidad, densidad, porque estas propiedades de la madera inciden directamente sobre la talla, pues precisarán después la finura y los matices de la pátina de aquella. Al igual que el escultor chocó, antiguamente los talladores africanos preferían madera ‘viva’, recién cortada, que dejaban secar antes de partir. Las especies utilizadas en África⁴ son las que producen una madera compacta, como el *Crassoterix febrifuga* (familia *rubiaceae*), o también las que tienen una estructura de granos gruesos, como el ficus (*Chlorofora exelsa*), llamado comúnmente *kambala* o *muwula*, entre otros especies. Entre los angolanos, dice Areia y Kaerh (1992: 25), los talladores utilizan diversas especies de *Brachystegia*, y de acacia. Dechamp (1970: 5) concluye que los árboles empleados por los kuba (también bantúes) para tallar las esculturas corresponden a *Crossopterix febrifug*. El autor enfatiza que es posible que las virtudes sobrenaturales de los árboles jueguen un papel primordial, que supere las propiedades físicas de los mismos (tamaño, maleabilidad y peso), en el momento de su escogencia.

4 Al respecto véase el excelente trabajo de R. Dechamp, Notes Concernant l'identification Anatomique de Bois Utilisés pour des Sculptures en Afrique. D'Africa - Tervuren 1970. xvi.



Según Bastin (1961), el tallador angoleño empieza dividiendo el madero en las proporciones de la cabeza, el tronco y las piernas. Una vez terminada la escultura, se pule con un pequeño cuchillo y luego se frota con una hoja abrasiva conocida como *lupembe* (*Ficus exasperata* Vahl). No tengo conocimiento de que los chocoes utilicen hojas para bruñir la madera, pero sí sobre su costumbre de usar piedras y pequeños cuchillos en el proceso de desbaste y pulimento. Igual que el tallador africano, los artistas chocoes —como lo hace Zúñigo— utilizan pedazos de carbón y pequeños de cuchillos para perfilar sus esculturas.

Informé que los chocoes dan la pátina a través de un proceso que involucra pigmento vegetal, agua y tierra; este proceso tecnológico es comparable con la forma en que los centroafricanos maceran la cáscara de *mulamata* (*Combretum Psidioides*) para conseguir una mezcla natural (*kulomba*) con la cual bañan la pieza y le dan el color negro profundo que las caracteriza (Bastin, 1961: 86- 89). La mayoría de las esculturas africanas son oscurecidas a través de varios tratamientos: con un baño de barro negro (Bastin, 1961); por la fricción con *tukula*, un pigmento rojo resultado de la mezcla de finos pedacitos de sándalo africano (*Bafia Nitida* or *Pterocarpus*) —precioso como el oro en el África occidental y usado en diferentes rituales religiosos como el bautizo de los bebés, la bendición de mujeres preñadas y la para curar enfermedades (Hambly & Laufer, 1934: 131-133; 287-289; 293-295)— y aceite de palma; baños de leche; de nuez de cola (*Cola acuminata*) y sangre de gallina o cabra, entre otros elementos (Baeke, 1996).

Nyet (1977: 454) explica sobre la estatuaria de los hembra del Zaire —también bantú— que para suavizar la superficie de la esfinge de ancestro una vez terminada se frota con las hojas de *luela*, que es elemento abrasivo parecido al papel de esmeril. Este pulimento dispone la madera para las unturas que recibe al ser remojada lentamente en el barro del río (*buija*), en fluidos de sabias de raíces de árbol (*kifumbe*), en aceite de palma, harina de tapioca o en sangre de gallina. Considero, entonces, que es común el uso de esta técnica entre los artistas centroafricanos.

Por otro lado los rituales de animación de las estatuas de los ewe-fon del África occidental implican unos criterios específicos que explican el porqué de las técnicas que contribuyen a determinar el color oscuro de la pátina. Según Baeke (1996, 64), una vez tallada la escultura se somete a un ritual efectuado en dos secuencias: primero, la resina debe quemarse para que libere un humo negro sobre el objeto; inmediatamente la figura se debe salpicar con la sangre de gallina. Este ritual tiene un objetivo muy preciso: que las dos entidades sobrenaturales, los espíritus del agua y el espectro *mangkla*, (capítulo 5) se incorporen en la talla. Ahora bien, es indispensable que el espíritu del agua ingrese primero y solo. El *mangkla* debe estar distante de la escena del ritual, por eso se espanta con la humareda que suelta la resina. La sangre de gallina, por su parte, sumerge a los espíritus del agua en la escultura. La gallina debe permanecer viva durante todo el ritual, por lo que se le hace una incisión bajo la quijada, la sangre que brota es “su palabra”, un vehículo



de comunicación entre el hombre que ejecuta el ritual y los espíritus del agua; su mensaje incita a los espíritus del agua a animar el objeto e investirlo con su presencia (64).

Esta forma de animar los objetos me remite a recordar la filosofía del *muntu* (capítulo 3) porque *nommo*, la palabra encarnada en el fluido, vivifica a *kinu*, el objeto, ungiéndolo con los espíritus del agua (Jhan, 2000).

Siguiendo el paralelo con los chocoes, la etnografía de Reichel-Dolmatoff (1960: 120) indica que el carbón vegetal y las abluciones de sangre son los componentes principales para animar sus tallas —narré este ritual en el capítulo anterior—. Por su parte, Robison y Bridgman (1966-1969) dan cuenta de la costumbre de ahumar las tallas. Conseguir un espíritu tutelar y animar las esculturas son razones por las cuales los chocoes realizan ese ritual (Reichel-Dolmatoff 1960: 121) que, en sus componentes, es bastante semejante al de los *ewe-fon* según acabo de describir. Del mismo modo, la escaldada del madero contribuye a darle el lustre negro que caracteriza los bastones tutelares del Pacífico colombiano.

Los escultores chocoes

—Cuando muere un jaibaná, sus bastones se entierran —dijo Zúñigo. Entonces recordé que al revisar las colecciones he encontrado los nombres de una serie de esculturas que ya no se usan entre las comunidades. Están referenciadas en la Colección visual, que hace parte de este trabajo, y son los últimos testimonios de su respectiva tradición. Por otra parte, con muy pocas excepciones, los registros de las piezas omiten el nombre de los escultores que las tallaron. Sin embargo, identifiqué algunos, esencialmente en la muestra del Museo de Gotemburgo y en la colección Casas. Son talladores como Selimo Huacoriso, del río Sambú, que dejó plasmado su arte en las esculturas recogidas por Nordenskiöld en 1924; Ismael Huacoriso, cuyo trabajo forma parte de la colección recogida por Wassén en 1934; Ángel Pastor Iгимiá, noanamá, tallador y jaibaná de la isla de Mugido y quien, según Wassén (1935: 63), “sin ninguna duda es el indígena más talentoso artísticamente que he conocido”; Benjamín Hydda, jaibaná y tallador del río Docordó; José Erme Barrigón, noanamá del río San Juan; el jaibaná Floresmiro Dogirama, dueño de tres bastones, aludido por Pardo (1986) como “el guardián de las tradiciones chocó”, y los noanamás José Gil, de las orillas del Pichimá; Víctor Sarco, del resguardo de Pangala, y Delfio Mercasa, a quien conocí en Bogotá.

Y, por supuesto, Zúñigo Chamarra, escultor por convicción, que hace conocer en su pueblo las tradiciones de sus ancestros, porque “no se puede perder la cultura”. Todos ellos, uno tras otro, y de igual forma que sus antecesores, construyen su arte lentamente, día a día, basados en su cosmogonía, pues los escultores chocoes repiten una y otra vez, generación tras generación, los gestos labrados por los primeros maestros. Probablemente en los resguardos del Pacífico se recuerde perfectamente a aquellos



diestros escultores de gran reputación, y recuperar su memoria es otra tarea que nos falta completar para describir la historia de este arte.

—El tallador es un guardador de su cultura —dijo Zúñigo—. Lo que talla es historia. Entonces cuando los miran [a los bastones] todo el mundo va entender lo que ha pasado. Cuando estamos trabajando con los bastones siempre miramos el pasado.

Aquí me es útil repetir el argumento de Mills (1971) sobre la noción de estilo, entendido como los rasgos estéticos que perduran en un área concreta durante un tiempo determinado. La noción de “tránsito” y de “pretérito” de Zúñigo nos traslada a la persistencia de formas en las esculturas chocoes y señala las pautas estéticas para identificarlas como producto de una continuidad que siempre recuerda el trabajo de los antiguos maestros, escultores de ‘familiares’.

El frágil devenir de las comunidades del Pacífico colombiano

Nuevo tiempo es el milenio que vivimos. Es el que se descubre en la mirada voraz de los conquistadores cuando se quitan la máscara y desde los centros de poder internacional anuncian que el andén del Pacífico es zona estratégica. Hoy, como hace quinientos años, la conquista no será menos destructiva. Para las sociedades afrochocoana [afropacífica], emberá, cuna y waunana ese tiempo que se anuncia aparece como una verdadera amenaza.

William Villa*

Vuelvo a esa calurosa tarde de febrero en Cali.

—No puedo garantizar su seguridad allá en Pizarro —me contesto Zúñigo cuando le expuse mi idea de viajar al San Juan para hacer trabajo de campo en la comunidad—. Pues allá, en un lado del río, está Valle [el departamento]; la otra orilla es Cauca. Estamos encerrados entre la guerrilla y los paramilitares.

Pensé en el drama de Juan Siciliano, escultor waunana que, huyendo de la guerra, salió de su resguardo en 2001 para buscar refugio en Bogotá. Lo conocí en medio de la incertidumbre de su porvenir, en la gran casa que alberga la oficina de la Organización Indígena de Colombia (ONIC). Ahí también había mujeres y hombres que habían huido de la región para buscar amparo en la gran ciudad.

* Villa (1989) citado en Vargas (1993: 34)



Pensé en la realidad cotidiana de los pueblos indígenas y afrodescendientes del Pacífico colombiano, una realidad de terror, de desplazamiento forzado y de masacres, erigida en la historia sin fin de la región. Ante estas circunstancias, el planteamiento de Arocha en 1996 de que el Pacífico se mostraba como una esquina en la cual la paz tenía un lugar⁵ se deslío en medio del terror del conflicto armado, encendido a lo largo y ancho del litoral, entre la guerrilla —las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN)—, los grupos paramilitares y las fuerzas del Estado, que, aglutinados desde hace diez años por la ráfaga de proyectos de monocultivo lícito e ilícito, avanzan expropiando territorios tradicionalmente habitados por los afrodescendientes e indígenas y destierran de su entorno rural nativo a miles de personas, situando a los pueblos étnicos en una arista de terror y muerte.

Frente a este marco general de descomposición, de nulidad de las acciones del Estado y de su incapacidad de ejercer el gobierno y generar gobernabilidad para defender los derechos fundamentales de las poblaciones negra⁶, indígena y campesina, me pregunto sobre el futuro de las personas que allí habitan y sobre el porvenir de sus tradiciones. Escultores y esculturas están vinculados a un sistema que conjuga cultura y naturaleza. En otras palabras, el arte chocó está atado al territorio, como lo exigen los mitos, los primeros hombres de madera; un arte inextricablemente unido a ese generoso y espléndido entorno de agua y selva, un ambiente que confina “los espíritus de los familiares” y los árboles legendarios y primordiales con los que los chocoes tallan sus bastones.

—Estoy acá porque me interesa la colección que usted está recogiendo. Lo que me interesa es la memoria —dijo Zúñigo.

Y ahí, en el patio de la casa ubicada en Centenario, la antigua casa de mis abuelos, nos sentamos a imaginar el proyecto de hacer unos talleres en donde pudiéramos contarles a los jóvenes que los bastones de los antiguos se parecen a los que tallan actualmente los muchachos que quieren ser jaibanás y hablarles a las comunidades para celebrar la existencia de los ‘familiares’ como testimonio de siglos de resistencia y perpetuarlos como signos de identidad. Nos imaginamos también un proyecto multifacético gracias al cual fuera posible proteger las comunidades, sus costumbres, sus credos, sus artes, sus tradiciones y, sobre todo, sus territorios. Esa tarde creímos, frente al destierro, la muerte y la desolación, que estábamos a tiempo de defender esos conocimientos y formas de vida y pensamos que, no obstante la situación, le exigiríamos al Estado protección para hacer efectivo el derecho de esas colectividades a construir su propia historia como siempre lo han hecho, íntimamente ligadas al territorio del cual ha dependido por siglos la sobrevivencia del pueblo chocó y de los afrodescendientes y campesinos del Pacífico colombiano.

5 En conversación personal (1996), Arocha me explicó en los términos expuestos cómo la negociación simbólica que pactan indígenas y afrodescendientes enseña un modelo para dirimir conflictos pacíficamente.

6 Sobre el destierro, la guerra del Pacífico y los saberes amenazados véase Arboleda (2007); las columnas de Arocha en el periódico *El Espectador* (2008 a 2009) y Meza (2009).



Conclusiones

Considero que el arte chocó está en emergencia. Con esta metáfora quiero indicar que al estar la escultura sagrada y el territorio de los chocoes indisolublemente relacionados, el modelo nacional aplicado en el Pacífico colombiano durante más de tres décadas ha puesto en peligro el devenir de las comunidades étnicas que ahí habitan.

En efecto, en la actualidad el ejército oficial, los paramilitares y guerrilleros se disputan el control de los territorios de los pueblos indígenas y las comunidades afrodescendientes. La realidad que se vive cotidianamente en toda esa región corresponde a una política gubernamental claramente orientada a revertir los derechos colectivos y a generar condiciones para que un nuevo modelo se establezca en esos espacios. El establecimiento de cultivos lícitos e ilícitos, la minería con tecnología de retroexcavadora, la devastación de la selva, la extracción de maderables, la palma africana son como, lo anuncia el *Observatorio Pacífico y Territorio* [documento en línea]:

Proyectos económicos que se constituyen en el objetivo de fondo de la práctica de guerra, es decir, el control militar no es más que una forma de garantizar que un modelo de desarrollo expropiatorio encuentre, por medio del desplazamiento forzado y la violencia, condiciones para su establecimiento.

Colombia tiene la responsabilidad de resguardar la estatuaria sagrada chocó. La omisión y la indiferencia del Estado frente a la violación de los derechos de las comunidades étnicas del Pacífico pone en peligro esta tradición estética íntimamente ligada a la cultura, a la geografía y al territorio.

—↔ Mientras escribo este capítulo, recibo la noticia del asesinato de la gente awá. El artículo *Terror en el Pacífico. Masacre del 14 de febrero de 2009* revela lo ocurrido. La copio a continuación:

El 4 de febrero se registraron cruentos enfrentamientos entre el Ejército Nacional y guerrilleros de las FARC y el ELN en el resguardo indígena Awá, Tortugaña-Telembí, situado entre los municipios de Barbacoas y Samaniego (departamento de Nariño). En el comunicado de la organización Unipa (Unidad Indígena del Pueblo Awá) y de la ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia) se menciona que indígenas awá que salieron de la zona vieron cómo ese mismo día (4 de febrero), hombres armados con distintivos de las FARC retuvieron a 20 personas (hombres y mujeres) de la comunidad awá “El Bravo”, de 200 habitantes. Estas personas fueron llevadas amarradas a una quebrada llamada El Hojal, donde observaron cómo algunas de ellas eran asesinadas [...]. Estos mismos hombres regresaron al otro día por los niños que quedaron en las casas y de los cuales no sabemos qué suerte han corrido [...]. Hasta ahora se conoce del asesinato de 8 de los indígenas desaparecidos desde el pasado 4 de febrero. (Tomada de *Indymedia Colombia*).



El contexto

El desplazamiento de los cultivos de coca del Putumayo al Pacífico trasladó también las políticas de prohibición dictadas por el Plan Colombia con el fin erradicar cultivos ilícitos, lo que creó nuevos escenarios de alta confrontación militar en el departamento de Nariño, sin tener en cuenta a la población indígena, afrocolombiana y campesina. La compra de tierras en territorio awá por población foránea con objetivos de cultivar la coca ha aumentado considerablemente. Los cultivos vienen afectando negativamente a todos los pobladores campesinos y comunidades negras ribereñas y en especial a las poblaciones indígenas eperara siapidaara y awá. Quizás éstos últimos han recibido el mayor impacto de esta colonización y bonanza coquera, pues amplios territorios circunvecinos y parte de los propios están sembrados de coca.