



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.



Los niños del Baudó. Fotografía Martha Luz Machado.

CAPÍTULO 10

Una arqueología imaginaria

Memorias e identidades de diáspora africana a través de la escultura chocó

*Emancipated yourself from mental slavery,
none but ourselves can free our mind.*

Bob Marley

Este capítulo busca comparar las características morfológicas de los bastones chocoes con los perfiles particulares de las tallas de madera provenientes de aquellas entonaciones africanas que, debido a la violencia, resultaron ser donantes de cautivos transportados hacia lo que hoy es Colombia. Desde esta perspectiva, la cultura material religiosa de los chocoes es una fuente posible para identificar las memorias religiosas de los africanos cautivos¹.

Mediante una arqueología ‘imaginaria’ de la diáspora africana, en este capítulo me propongo explorar la memoria iconográfica de los africanos. Para hacerlo utilizaré los objetos que conforman la colección visual fundamento de este trabajo. Considero que la cultura material de la práctica religiosa chocó aporta datos valiosos para el estudio del pasado de los ancestros de los afrodescendientes en Colombia. Para realizar esta tarea, me apoyo en la tesis de Losoncy (1997: 256- 261) en el sentido de que el pasado de los afropacíficos, en parte, cimienta el presente de los chocoes y de que “lo que han olvidado los negros ha quedado integrado en la memoria implícita iconográfica de los rituales emberá” (257).

1 Agradezco a Roberto Lleras y a Armin Schwegler la lectura de este capítulo.

A partir de estas ideas, propongo que es posible pensar que la iconografía chocó puede imaginarse como ‘un depósito’ de la memoria estética de la diáspora africana. Como expliqué en los capítulos anteriores, los rasgos fundamentales que caracterizan la representación de ‘los familiares’ acarrean una persistencia temporal en la estética; equivalentemente, esta iconografía, en tanto símbolo religioso², sitúa al ‘antiguo ancestro’ en el tiempo siempre presente. Finalmente, la fisonomía del ancestro chocó ésta ceñida a un ícono, que es comparable con similares esculturas del centro y del occidente de África, de donde una cantidad de africanos fueron exportados. Tal como expresé, y según explica el mito —discutido en el capítulo 3—, los chocoes habrían podido recibir estas estéticas de los africanos o de sus descendientes.

Justifico la metáfora de la arqueología imaginaria de la diáspora africana porque las estéticas de sus nativos parecerían estar perdidas de la memoria iconográfica³ de los afrocolombianos. Considero que, al dar cuenta de la cultura material de las prácticas religiosas de los ancestros de los afrodescendientes, estaré en condiciones de elucidar las identidades étnicas, como miembros de una cultura desplazada de un continente a otro, así como la importancia del legado de este movimiento masivo de personas a Colombia. En forma paralela, esta evidencia tangible soporta la hipótesis de continuidad de la herencia cultural africana fuera de los límites de África: “africanidades”, en términos de Friedemann, materiales que no fueron destruidas por el horror del traslado forzado de la gente de ese continente al Pacífico colombiano. Esta interpretación, que sitúa a África en el marco de la “arqueología imaginaria”, puede proveer una contribución tangible al conocimiento histórico y cultural sobre sujetos que están ausentes de los registros históricos y, por lo tanto, de sus aportes culturales, que permanecen sin reconocimiento.

Considero que muchos elementos morfológicos de las esculturas chocoes son comparables con estéticas africanas. Por ejemplo, la talla *Páchaidammeisa*, que discutí en el capítulo 5, presenta un simbolismo análogo a la escultura de los ewe-fon de del occidente de África central. Equivalentemente, los mitos que sustentan el sistema religioso terapéutico chocó (capítulos 3, 4 y 5), en tanto imágenes que relatan historias, tienen correspondencias análogas en ambos continentes. Así mismo, las representaciones de los ancestros de los cimarrones de Surinam y en los bastones usados en la religión de Palo de Monte⁴ en Cuba constituyen otras semejanzas que permiten la comparación.

2 Como ocurre con la iconología de la religión cristiana católica, los símbolos que la representan obedecen a una estética fija, por ejemplo la cruz y Jesucristo. Si bien estas imágenes pueden variar en su estilo, el signo fundamental permanece.

3 Maya (2005: 689 - 696) argumenta que los africanos “antropomorfizaron” los espíritus de los santos católicos en las imágenes religiosas; dice que esos espíritus actuaron como el nuevo soporte material de “la genealogía de sus ancestros rota por la deportación”.

4 Al respecto, véase Fuentes y Schwegler (2005).



Para llevar a cabo mi búsqueda, he tomado como base el resultado de mi análisis museográfico de la colección sobre África Central perteneciente al Museu da Antropologia, Instituto da Antropologia, Universidade de Coimbra Portugal⁵; en correspondencia, mi argumentación se soporta en diferentes etnografías y estudios de la estética de África.

Códigos morfológicos o códigos anímicos

Mi argumentación se fundamentará en los aportes que hace el antropólogo portugués José Redinha (1974), en el artículo *Um Esquema Evolutivo da Escultura Antropomorfa Angolana*⁶. También se sustentará en las homologías entre las piezas mostradas en el artículo de Redinha y el resultado de mi análisis de los objetos que integran la colección visual chocó.

La tesis de Redinha (152-53) parte de que el origen de los postes de culto religioso con diseño antropomorfo en el África Central se remonta a 10.000 a.C., cuando la cultura paleonegrítica silvestre de los bosques se extendió sobre grandes áreas del continente africano, incluidas las sabanas de Angola —esta hipótesis coincide con la expansión del *Muntu*, explicada capítulo 3—. Señala que a partir de un poste vivo, anímico, prefigurativo, plantado y venerado se desarrolló la escultura antropomorfa. Redinha delinea entonces un esquema en el que precisa los diferentes estadios de evolución, mientras define una a una de las características morfológicas surgidas entre el madero inicial y la escultura terminada:

Explica (53) que enseguida de un poste verde, vivo, que en condiciones propicias resultara un árbol de culto acentuado en su significación antropomorfa prefigurativa, encontramos un tronco o poste cultural seco, esculpido, figurativo, marcadamente cefálico, en donde el esbozo de los ojos y boca, diseñados en el extremo superior sobre la maza del fuste, rememora una cabeza, evoca la imagen de un hombre, la presencia sensible de un antepasado venerable y divinizado (53).

Este tipo de poste animista y común se encuentra entre los grupos étnicos quimbundo, lunda-quicos, ganguela, bundas y otros grupos del África central.

Estos maderos, añade Redinha (53-55), darán curso a una escultura que se acomoda a los formas naturales de los troncos secos, con lo que se da inicio a una serie de efigies de

5 Entre julio del 2001 y abril 2002 lleve a cabo investigación museográfica en el Museu da Antropologia, Instituto da Antropologia, Universidade de Coimbra. Los primeros cuatro meses de este trabajo fueron financiados por el Proyecto Alfa para el estudio de la diáspora africana en Europa y América Latina (*Cadela Program*). El propósito de este estudio consistió en llevar a cabo el análisis de las esculturas centroafricanas de culto. La selección de las piezas estudiadas se ajustaron a lo que Bastin (1982:180) ha definido como la representación de los espíritus, los cuales son personificados desprovistos de cualquier accesorio y en posición hierática. Para ser más explícita, consideré para la selección el trabajo de Perrois (1977: 35) sobre la estatuaria fang de Gabón, en donde enseña que los rasgos fundamentales de la escultura africana los establecen la cantidad de patrones repetitivos que presentan entre sí los objetos. Véase el capítulo 9.

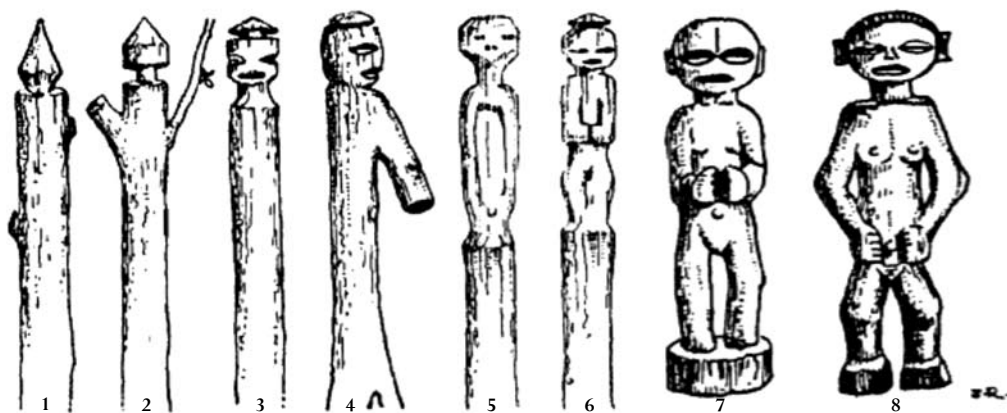
6 La traducción del texto portugués-español es mía.



diferentes dimensiones —pueden tener metros de altura o ser pequeñas estacas—. Dice el autor que finalmente se desarrolla una talla con la figura de un hombre en posición erecta, los brazos atados al tronco y las rodillas flexionadas; se da paso a una escultura que ha roto la ligadura con el tronco ‘madre’ que le dio origen. Surge entonces una figura liberada del soporte circular que la unía al palo originario y que ahora se sostiene sobre sus propios pies. El deslinde define la diferencia entre la estatua de culto y la escultura profana como se observa en la figura 7 y 8 de la *Serie explicativa del origen y evolución de la escultura antropomorfa angoleña*.



Ilustración 23. [Fase 1]
Troncos culturales de
significación anímica -
antropomorfa, prefigurativos



1.ª fase: Troncos verdes, cultuais, de significação anímico-antromorfa, pre-figurativos.

2.ª fase: Postes de troncos secos, cultuais, figurativos, anímico-antropomorfós (escultura fruste).

3.ª fase: Esculturas cultuais e profanas antropomorfas (escultura sub-artística e artística), emancipadas do tronco ou poste anímico.

Ilustración 22. Serie explicativa del origen y evolución de la escultura antropomorfa angoleña. Tomado de Redinha (1964: 55)

Los postes verdes vivos

Si revisamos los rasgos morfológicos que caracterizan la escultura bantú descritos en el texto anterior, podríamos constatar la semejanza entre las formas corporales en cada uno de los estadios con las esculturas chocoes.



El primero de ellos [Fase 1], presentado en el citado documento de Redinha (1974), se refiere al poste anímico cefálico. En África, este primer estadio se caracteriza porque los maderos carecen de cualquier otro diseño distinto de los cortes hechos a destajo en el extremo superior; son postes evocativos y al consagrarlos representan la cabeza del ser espiritual alojado en un cuerpo vivo. Su punta aguda de remate cefálico es un receptáculo de ofrendas, en tanto ahí son inmolados animales de sacrificio y atravesadas bolas de mandioca para que el espíritu protector que anima a ese árbol se torne receptivo y generoso (Redinha, 52). En la parafernalia bantú, entre los cokwes específicamente estos postes son llamados *minenge wa ngombo* y su primordial función radica en ser un elemento de protección contra las enfermedades, la mala suerte y la esterilidad (Lima, 1971: 206).

Concerniente a los ritos chocoes, hallé que aunque no hay registro de la veneración de estacas verdes labradas por los indígenas, existen ritos y cultos asociados a ciertos arbustos verdes vivos. En su estudio sobre los waunana, Reichel-Dolmatoff (1960: 142) se refiere a uno de los rituales para la bonanza en la agricultura, consistente en sembrar en la periferia de los plantíos unas especies de lianas a las cuales se les infunde un espíritu protector para que sirvan de celadoras. Del mismo modo, este tipo de rito se encuentra en la gente cokwe del África Central, quienes rinden un culto especial a las plantas trepadoras (*cindjinda*, en lengua lunda-cokwe; en español, liana). Bastin (1961: 183-184) afirma que ellos, en la periferia de las villas y cosechas, plantan esas especies para que el espíritu que las anima los proteja. Añade el autor que las formas que resultan del enredo de los bejucos de estas plantas es uno de los pocos diseños inspirados en el reino vegetal que reproducen los cokwe en objetos de madera. Por su parte Cavazzi (1965-115) describe cómo, en el siglo xvii, en el Reino del Congo, la gente veneraba unos árboles que tenían unas ramas en “forma de serpientes”, los cuales sembraban alrededor de los cultivos. Areia (1977: 32) presenta fragmentos de las plantas trepadoras como uno de los elementos sagrados que complementan la cesta de adivinación de los cokwes. Estas ramas en forma de espiral se inscriben en la taxonomía de objetos fitomorfos⁷ sagrados, cuya función consiste en servir de amuleto para repeler la maldad.

En consecuencia parecería que ésta singular forma estética, la utilizan los chocoes del Pacífico colombiano, y los cokwe de Angola; en ambas culturas es un elemento protector contra el mal. Infortunadamente, no tengo suficiente información sobre su significación en la religiosidad chocó; pero entre los angolanos esta planta trepadora, junto con árboles, hormigueros, nidos de termitas (termiteros), y la representación del ancestro constituyen los principales *mahambas* (podría traducirse como elementos mediadores entre los humanos y los ancestros) de protección de las villas, y de los jefes que las dirigen (Bastin, 1961: 184).

Aunque no he encontrado en las etnografías revisadas actos que indiquen veneración de postes prefigurativos, la rama “viva” tiene un significado especial en las dos culturas. Informé

7 Al respecto ver Bastin (1961: 183).



(capítulo 3) la manera como el árbol venerado tiene claramente una relación específica en sistemas religiosos de los bantú de Zambia y entre los afropacíficos de Colombia. A la par, di cuenta de que, según el mito (Arango, 1993: 782), el primer jaibaná se inició en un árbol, también dije que ese ritual se renueva cada vez que se inicia un jaibaná.

Vasco (1985: 109) asocia el árbol del mito y “la mujer iniciada al interior del árbol gigantesco”; dice que “casi seguramente es un *jejené*, el cual contendría también, originalmente, al jaibanismo”. Expliqué que la iniciación implica el trabajo de construir una barbacoa frente a uno de los árboles sagrados de la selva chochoana (malambo y las palmas de chonta, o de urregue), para ofrendarlo con vasijas colmadas de chicha (fermento de maíz) mientras el neófito demanda ser jaibaná (Zúñigo Chamarra, 2006). Otra tradición oral cuenta que dentro de las especies de árboles utilizados para tallar los bastones vive un “pequeño hombrecito”; este ser mitológico tiene la facultad de otorgar favores a quienes cumplan con cierto ritual (Hernández, 1995: 85-86). Según (Wassén, 1935: 118), cada árbol tiene su ‘alma’. Zúñigo Chamarra (2006) dice que los árboles se siembran alrededor de las casas para espantar el mal, junto con los nidos de avispas y los totumos que protegen las viviendas.

Aunque volveré sobre este tema, en tales manifestaciones se puede observar que los antepasados juegan un rol muy importante en la comunidad chocó. La información sobre las acciones de los ancestros en los mitos expuestos, su relación con los árboles, así como las ofrendas que hacen los chochoes al frente de las especies sagradas para pedir favores y bienaventuranza, podrían ser argumentos para considerar que el principio religioso de la veneración del árbol vivo funciona en ambos sistemas de creencias. Estos factores reforzarían mi especulación sobre la influencia de la oriundez africana bantú en el sistema religioso de los chochoes.

Bastones cefalomorfos

El segundo elemento referido por Redinha (1974: 53) es el *poste cultural esculpido, figurativo, acentuadamente cefálico* en el cual la delineación de los ojos y la boca rememora la efigie humana. Es un tipo de madero animista común en todas las tribus del África Central —*sambongo* y *nambongo*—. Su función principal consiste en socorrer a los cazadores, salvaguardar la aldea contra las enfermedades y propiciar la fecundidad de los habitantes. Generalmente se encuentran acompañados de unos tableros que sirven para sostener la calabaza o un recipiente de cerámica con las ofrendas para honrar al antepasado divinizado (Lima, 1971: 229). Las ofrendas hechas a



Ilustración 24. Bastón angola. Colección Museo de Antropología de la Universidad de Coímbra, Portugal. Ref. D84.1



los postes de culto consisten en bebidas (alcohol de maíz) contenidas en objetos de cerámica. Estos recipientes se colocan al frente del poste de culto (bastón o árbol vivo [Wastiau, 2000]). Por otra parte, entre la estatuaria de los boyo del África central encontré al supremo dios *Kalunga*, representado por una cabeza construida rústicamente, sostenida por un cuerpo compacto y corto (Kun, 1979: 29-44).

Semejante representación morfológica también se observa entre los bastones chocoes, empleados en el rito religioso terapéutico del Canto de Jai oficiado por los jaibanás en el litoral Pacífico (véase Colección visual, Gotemburgo 1993.1.5). Vasco (1985: 72) presenta esta variedad como ejemplo de las diferentes clases de bastones y la clasifica como “cabeza antropomorfa” —bastón del río Docordó, litoral del Pacífico colombiano—. Muestra una figura habitual de la parafernalia sagrada de los chocoes: un tipo de bastón acentuadamente cefálico. Del mismo modo, Pineda y Gutiérrez (1984-1985: 140) ratifican la existencia de unas pequeñas macanas en forma de cabeza humana, habitáculos de los jaibanás desaparecidos, quienes son aliados y protectores de los jaibanás.

La cabeza esculpida también aparece en el remate de las escaleras de los tambos; simboliza las cabezas de los jais y tiene la función de servir de guardianes de las casas frente a los extraños y enemigos (Vasco, 2002: 406). Ulloa (1992b: 310) también habla de estos postes, sobre todo entre los jaibanás emberáes, quienes los decoran con figuras antropomorfas. Aunque la autora no hace referencia a los postes cefálicos, la ilustración del texto indica un poste hecho a destajo, adornado con una cabeza en el extremo superior. Es posible entonces suponer que al igual que la pintura corporal tiene diferentes usos y funciones (Ulloa, 1992a: 298), la cabeza marcadamente esculpida, además, de estar ligada a la simbología de los elementos que acompañan al Canto de Jai, también sea un modo de protegerse del mal.



Ilustración 25. Bastón noanamá chocó.
Museo de Culturas del Mundo



Los jaibaná tongueros también usan este tipo de bastones para diagnosticar enfermedades⁸ (capítulo 6). Lo pasan sobre el cuerpo del paciente, luego de haberse pintado la cara con pintura vegetal (Véase Colección visual: Casas, 2003)⁹ (Colección visual, Casas 11; Machado; Gotemburgo 1935.14.187). Recordemos que el jaibaná tonguero es aquel que usa sustancias psicotrópicas. Refiriéndose al primero, dice Vasco (1985: 46) que el consumo de los alucinógenos va encaminado a lograr el éxtasis que conduce a la comunicación con los espíritus.

Este tipo de representación, el “poste” cultural marcadamente cefálico, es un significante en un conjunto de prácticas rituales chocoes; es un signo móvil y fundamental. Resalto su función simbólica como habitáculo de los jaibanás predecesores (Pineda y Gutiérrez, 1984-1985: 140). En su trabajo sobre los simbolismos religiosos, Eliade (1974: 190) afirma que la función de un símbolo consiste en completar una realidad total, inaccesible a los demás medios de conocimiento. Es una realidad en la cual la separación entre lo espiritual y lo material carece de sentido; entonces, el simbolismo añade un nuevo valor a un objeto. Así que el bastón cefálico y la escalera cefálica, fuera de cumplir sus prácticas funciones —ser un objeto que sirve para subir y bajar del tambo, o el elemento que utiliza el jaibaná en sus rituales—, se inmiscuye en el mundo cósmico para representar la energía benefactora¹⁰ y poderosa de los jais, los espíritus del agua.

Llamo la atención sobre la representación bantú de Kalunga y su parecido con las “mancanitas” cefalomorfas chocoes. Equivalentemente, redundo en la importancia de los *espíritus del agua*, razón de ser de las estéticas esculturas en cada uno de estos sistemas. Explicué en el capítulo 5 que ellos son el cimiento de sistema religioso del Canto de Jai de los chocoes, en tanto son los responsables de la cura y de la enfermedad; son los antiguos jaibanás (Vasco, 1985: 116). Argumenté, asimismo, que Kalunga apela a doble representación: es el ser creador y es el espacio acuático sagrado donde viven los ancestros; estos espíritus son representados en las tallas de madera (me referí a ellos en el capítulo 3).

Respecto a la religiosidad de los de los afrocolombianos, los espíritus del agua son el pilar en los que respecta a las creencias de sus ascendientes en el África y también en la diáspora. En efecto, este dogma religioso está vinculado a la zonas central y occidental del continente africano, de donde millones personas fueron exportadas a América. Anderson (2002: 162), en su trabajo sobre el delta de Níger, describe las diferentes clases de altares y representaciones con que los grupos étnicos de esta extensa región ofrendan a los

8 Raúl González (en Vasco 1985: 46) identifica dos clases de jaibanás, el tonguero, que usa sustancias psicotrópicas y el jaibaná benkina (que no acude a ellas). Refiriéndose al primero, dice Vasco (1985:46), que el consumo de los alucinógenos va encaminado a lograr el éxtasis que conduce a la comunicación con los espíritus.

9 Sobre la pintura corporal, véase el excelente trabajo de Astrid Ulloa, *Kipara: Dibujo y pintura dos formas emberá de representar el mundo*.

10 Las etnografías dan cuenta de la energía destructora que pueden acarrear los bastones. Vasco (1985: 53) relata el mito chocó sobre la destrucción de Cartago, en el cual el jaibaná usa los bastones.



espíritus del agua. Dice que estos espíritus del delta tienen mucho en común con *Olokum*, una deidad lucumí, patrón del cual descienden todos los africanos, y madre de los cuerpos de agua. De igual modo, esta autora asocia los mencionados espíritus con *MamiWata*, que se manifiesta en diferentes formas por toda África. En adición, según Fuentes y Schwegler (2005: 146), *Kalunga* traduce “mar misterioso”. Dicen los autores que “representa el misterio de los bakongo porque en él [y en lo acuático en general] residen los espíritus”. A la par, como informé en el capítulo 5, Baeke (1996) narra que los espíritus de agua son los creadores de los humanos, los responsables de la fertilidad de las mujeres y los maestros del sistema religioso terapéutico entre los ewe-fon.

Entre el legado de los bantú en Cuba, Fuentes y Schwegler (2005) encuentran la palabra *nkita* como una herencia de los bakongo a la religión afrocubana Palo de Monte. El vocablo significa “espíritu fetiche”; es una entidad conocida como *genio del agua* o alma de difunto o *mpungu* supremo ente o divinidad suprema”. También se conocen bajo el nombre de *simbi* o *kisimbi* (Fuentes & Schwegler, 2005: 82). Por su parte, Adams informa sobre los “espíritus del agua, *Cymbees*” en Carolina del Sur (EE.UU.) como un legado de la diáspora centroafricana.

En este contexto, llamo la atención sobre los datos que he presentado porque indican que los espíritus del agua proliferan en el pensamiento africano y en el de su diáspora. Los he referenciado entre los bantú; a todo lo ancho del delta del Níger y entre los ewe-fon. La correspondencia de esta entidad en el continente americano me conduce a plantear que los espíritus del agua de los chocoes (*bine*) o ‘los familiares’, como los llaman ellos, así como su asociación con las cabeceras de los ríos, los nacimientos de agua, además de su representación estética, podrían demostrar también el legado afroatlántico.

Las varas sagradas

Pero volvamos al análisis comparativo entre la escultura angolana y la chocó. Para referirme al tercer estadio de comparación respecto a la clasificación de Redinha, me detendré las figuras 3 y 6 presentadas en el diagrama (1974: 54), cuando aún tales figuras están atadas al palo que le dio el origen. Dice Redinha:



Ilustración 26. Bastón Luso Angola, Colección Museo de la Universidad de Coímbra, Ref. 83.2.51. Portugal



Conforme se observa en la figura 6, se puede apreciar la imagen pegada al poste; las primeras formas de estatua libre no se pueden considerar figuras totalmente liberadas del tronco madre. Los miembros inferiores, sin pies, están directamente ligados a una base circular que es una pequeña sección del viejo poste cultural [...]. Adherida está la estatua que sustenta la verticalidad pero no sobre sí misma, sino soldada a una columna rústica [...] necesita el poste para mantener el equilibrio (54-55).

Este estadio curiosamente parece ser el momento en el cual en África surgen diversas esculturas “artísticas” profanas. Según el análisis de Redinha, en esta fase algunas de las tallas dejan de ser la representación de un espíritu para ser la imagen de lo terreno, de la vida. En sus palabras “[la escultura] humanizada y perfeccionada estéticamente, de elemento de culto pasa a ser un elemento de arte” (55). Esta conclusión me lleva a pensar que la sacralidad que sustentan los “postes sagrados” está sujeta al tronco original que los mantiene, en tanto que a partir de ahí surgen imágenes profanas producto de la transformación de la efigie rústica atada al madero en la escultura depurada, pulida, trabajada, la cual, según la intención inicial del escultor será un objeto profano¹¹ o sagrado. Interesa resaltar aquí uno de los momentos: la figura tosca atada al fuste como elemento conector con un antepasado divinizado; la extensión de la rama inicial, la cual es esencialmente un elemento ligado con lo divino y, por lo tanto, digno de veneración y respeto.

Reichel-Dolmatoff (1960: 126) afirma sobre los cayados chocoes que:

Son varas de sección circular y de un largo aproximado de 80 a 100 centímetros. [...] El extremo inferior se adelgaza gradualmente aunque nunca termina en punta y el superior está adornado con una talla que corresponde al uso específico del objeto.

Si los comparo con las características arriba presentadas sobre los bastones africanos, podría constatar que entre la gente chocó —como en el África— los fustes de uso religioso-terapéutico hacen parte de la secuencia de evolución que se desarrolla hasta conseguir las esculturas liberadas del tronco original. Entonces esta etapa correspondiente a las varas sagradas implica en sí misma los rasgos iniciales, los cuales concuerdan, en sus formas fundamentales, en ambos continentes; una de estas coincidencias, ya referida en el párrafo anterior, se fundamenta en ser una prolongación de la rama sagrada que le dio el origen.

Como se puede observar en la Colección visual, la conexión con rama originaria es una constante en los bastones chocoes, de forma similar como sucede entre la gente del África central. Encontramos entre los waunana (chocoes), el hombre atado al pedestal a través de las pantorrillas (véase Colección visual: Gotemburgo 1935.14.261); en esa estatua dos hombres están consolidados al macizo que le dio origen. Entre los chocoes, esta rama inicial es de madera de oquendo, que, conforme a la mitología emberá, es el árbol primigenio, el primer árbol que dios creó (Vasco, 1985: 34; capítulo 8). Estos árboles sagrados representan

11 Este estudio trata sobre a escultura religiosa elaborada en madera, por lo tanto la discusión del objeto como arte o artesanía no me atañe.



en su cosmogonía el eje del mundo, en tanto conforman una construcción espacial que envuelve relaciones entre las distintas entidades del mundo religioso. Hernández (1995: 69) relata cómo en una cartografía mítica, los emberáes acomodan a los jais en las enormes y frondosas ramas de los árboles gigantes de la selva: el mo, el malambo y el jejené. Tal como expuse en las páginas anteriores, en este mismo contexto, el autor refiere cómo al pie de los árboles gigantes de la selva se construían altares de adoración, para evocar e invocar a los jais. Dice Hernández (1995: 70):

Antiguamente si alguien quería convertirse en jaibaná el Miércoles Santo, buscaba un mo dentro de la selva. Entre las bambas hacia una barbacoa para colocar las totumas con aguardiente y chicha, la bebida de los jais. A media noche, bajaba malhumorado un jai zarra o “jai jefe” a averiguar por la presencia del indígena. Entonces el interesado exponía sus motivos. El Viernes Santo [de nuevo] organizaba el altar con una buena cantidad de chicha. Ya por la noche se realizaba una gran ceremonia, puesto que descendían *los jais de las altas frondas* [el subrayado es mío] Para que asistieran, como requisito exigían que nadie nunca antes hubiese pasado por el lugar.

Zúñigo Chamarra (2006) confirma este rito, vigente en el San Juan. Dice que “uno va allá [a dentro de la selva], al lado de esa mata [planta], pone [construye] una mesa, corta los totumos, los prepara y el poder lo da la naturaleza, lo dejan ahí y al otro día recibe el poder.

El jejené, el árbol legendario al que se refiere Zúñigo, es uno de los símbolos más importantes de cosmogonía chocó; foco de cohesión social, venerado y respetado, lugar de la gran unidad originaria que conjuga el agua con los peces, los antumí y los dojura, con el tigre, con el jaibanismo y sus elementos asociados, entre otros aspectos del mundo indígena (Vasco, 1985: 135). Es el principio de todo; al caer, forma los cuerpos de agua. Su raíz corresponde al mar y su ramaje a los cursos fluviales.

Estos rituales se podrían comparar con la forma en que los africanos veneran sus ancestros al representarlos en los árboles sagrados. Como expliqué en el capítulo 3, rituales semejantes ocurren también entre los *luvale* del África central (Wasiau, 2000: 71-123) y entre los *urhobo* del África occidental (Foss, 2004: 40). Tal vez de similar forma como ocurre con los *chocoes*, los antepasados son reverenciados con vasijas llenas de fermento de maíz que se ponen en pequeños altares al frente del árbol sagrado.

Ese ritual de veneración del árbol sagrado ha sido observado entre la gente del alto Zambeze del África central; el *muyombo* es el árbol de los mayores, de los antepasados y, como tal, el eje del mundo (Wastiau, 2000: 111-114). Es el sitio de comunión con los ancestros y de reproducción de identidades sociales y religiosas. También el árbol *mulemba*, entre los bantú —junto con otros emblemas—, representa sendas culturales que les ha permitido a los distintos grupos crear un vínculo entre el pasado y el presente, entre la vida y los ancestros, y ajustar de esta forma los linajes. Este árbol evoca la pertenencia al territorio y simboliza la integridad de grupos de parientes; sus raíces significan la adherencia de cada individuo a la tierra, en la que el árbol creció (Miller, 1976: 63-69).



Respecto a los afrodescendientes en Colombia, expliqué con base en los documentos de Arocha (1999a: 15; 2008: 14), en el capítulo 3, los ritos que unen a humanos y árboles. Dice este autor que, de similar forma a como lo hacían los ancestros bantúes o akanes con sus bebés, las mamás de los afropacíficos establecen vínculos espirituales con la naturaleza. Explica que junto al arbusto que creció en “la zotea”, la madre entierra la placenta y le enseña al niño a reconocer como su ombligo a ese otro ser vegetal. Argumenta que ese vínculo de hermanos que se crea, establece nexos con la naturaleza (2008: 14).

Posiblemente este vínculo, además, podría pensarse como un elemento que une ancestros, territorio e individuo, pues el carácter de este signo fijo afropacífico, “mi ombligo, el árbol”, no es muy lejano del que encarna el árbol atávico y sagrado *mulemba*, usado entre los bantú, que he relatado. Me aventuro a plantear la hipótesis de que el *árbol mulemba*, siendo un signo de identificación, estático y sagrado, es uno de los rastros de la diáspora africana. Seguramente este objeto de culto cruzó con los esclavizados del océano y se instaló como significante similar entre los africanos y sus descendientes en el Pacífico colombiano.



Ilustración 27. Bastón representación de ancestro cokwe, Angola, Colección Museo de Antropología de la Universidad de Coimbra. Ref. No. A.1679

Por su parte el árbol *muyombo*, también de África central, es sagrado. Hoy en día, tal y como significaba antiguamente, expresa la idea de filiación y de origen, por lo cual se planta en cualquier nuevo asentamiento o poblado. Por eso marca en la topografía la presencia y la filiación de un grupo; define nuevos espacios sociales y re-centra el cosmos a su alrededor, en tanto es un punto focal (Wastiau, 2000: 203). También el árbol de *muyombo* es el aposento de los antepasados matrilineales. Es un símbolo ancestral, de cohesión social y continuidad del linaje materno (Wastiau, 111).

He relatado cómo los árboles sagrados en el África Central son reverenciados de forma semejante a como ocurre entre los chocoes del Pacífico colombiano. Se trata de especies



perennes que crecen y florecen y pertenecen a la comunidad como una entidad común y constante; es “el punto de contacto” con los ascendientes y se convierten en una entidad ‘regional’, reconocida étnicamente como una institución sagrada y, como tal, construida ritualmente¹².

Enseñé las relaciones entre árbol, postes y bastones. No obstante, debo indicar que desempeñan una función disímil: a diferencia del árbol sagrado, el bastón es un elemento individual y privado, usado para curar en todo el sentido de la palabra —sanar la tierra, sanar el espíritu, sanar el cuerpo, entre otras—. El bordón es una entidad ‘perecedera’, en tanto cada vez que muere un jaibaná sus bastones se entierran o se queman. En contraste con el jejené, el bastón es un signo temporal de la cosmología sagrada chocó. Es un sitio en el cual los familiares o espíritus pueden ‘habitar’¹³; ahí son contactados aquellos espíritus aliados y particulares de cada jaibaná. En ese sentido podríamos decir que el bastón es ‘una casa’ temporal de los familiares.

Los códigos anímicos

Como cuarto elemento quiero referirme a los rasgos morfológicos en las tallas de madera. Pero antes debo aclarar que he tomado de Redinha (1974) el concepto de código anímico para referir los rasgos constantemente presentes en las esculturas. Redinha (1974: 53) reseña las siguientes expresiones de las figuras como rasgos de identidad de la escultura africana:

Se aprecian curiosas delineaciones de formas que imprimen particular característica a la escultura africana. [...] Ellas varían de lugar en lugar, pero siempre en torno al mismo tema donde se reproducen los esquemas de la zona del este de Luanda.



Ilustración 28. Escultura emberá, litoral del San Juan, Pacífico colombiano. Colección Museo de Antropología de la Universidad de Antioquia. Ref. 14

12 Las especies utilizadas para la elaboración de los bastones son congruentes con los árboles y arbustos que hay en las diferentes áreas geográficas y en los distintos ecosistemas que componen África central (Areia, 1992: 25).

13 Hablé de la representación de los espíritus en el capítulo 6.



Señala las figuras 5 y 6 de su diagrama como prototipos que rigen la escultura bantú, con influencias cokwe y baluba. Añade (54) que:

[Las estatuas corresponden a un] determinado número de actitudes de significación fija, al margen de las variaciones de tipos que aluden a determinadas funciones. Son por eso posiciones y gestos rituales [...] este código anímico se torna más evidente en las estatuas religiosas, afirmando el origen de poste cultural.

Por su parte, M. L. Bastin (1968: 64) define el código anímico de la escultura cokwe:

Los brazos están en la posición clásica, a lo largo del cuerpo, apoyados sobre el abdomen; las piernas son cortas y flexionadas, talladas debajo de las nalgas y del tronco formando un ángulo profundo arriba y debajo de las rodillas.

Así mismo (Bastin, 1971: 1-13) concibe las particularidades de la escultura en Angola alrededor de cofias y peinados, tamaño de los maxilares, forma de los ojos, orejas, boca y tatuajes, estos últimos como marcas étnicas que ayudan a reconocer las piezas. Entre los componentes comunes a un patrón bantú del África central menciona la mutilación de dientes y el diseño en forma de cruz con la cuales decoran la frente de sus estatuas¹⁴. Dentro de estos símbolos comunes incluye la forma de tallado de los cuerpos y el gestos de las estatuas como rasgos repetitivos en la estatuaria del África central, condición que, debido a la similitud que presentan entre los estilos de una etnia y otra, se convierte otro rasgo tradicional (3).



Ilustración 29. Objeto de Culto. Espíritu de difunto. Ovimbundu, Angola, Museo de Antropología de la Universidad de Coimbra. Ref. D 84.1.802, Depósito de los Misionarios

14 Sobre el análisis del signo de la cruz de los cokwes véase Hausenstein (1988).



En otro artículo, Bastin (1982: 106-109) caracteriza la escultura sagrada de África central de la siguiente forma:

Las figuras mahambas tienen una representación esférica [hablaré de este rasgo enseguida] en la parte superior del cráneo, el cual algunas veces es achatado mientras el mentón apenas sobresale. La figura es representada en posición de pie, con las piernas dobladas, y los brazos se deslizan a lo largo del tronco que ha sido tallado cilíndricamente; las manos rodean el bajo vientre, o el lugar cerca del ombligo. Esta posición recuerda la aquella en que los muertos [los ancestros] son enterrados, aunque en la realidad son acostados y las piernas se extienden completamente. [...] Las representaciones de las piernas en posición flexionada es la actitud del receptáculo del espíritu vivo. Y la flexión sugiere una vitalidad potencial.

Pero no solamente en el África tallan la madera con las formas definidas en el párrafo anterior. También las esculturas de los indígenas en del Pacífico colombiano presentan características similares, a las cuales ya me referí en el análisis sobre la estatuaria chocó (capítulo 9). Efectivamente, la descripción ahí explicada concuerda con el ya citado documento de Perrois (1977: 35) sobre “el tema único” que subyace a la estatuaria fang de Gabón. Advertí también cómo el análisis concuerda con las particularidades que presentan las descripciones de Robinson y Bridgman (1966/1969: 193) y Reichel-Dolmatoff (1960: 144-145). Extrañamente ninguno de los autores citados en este trabajo describe la posición de las manos sobre vientre como una característica de las esculturas chocoes; sin embargo constaté que tal postura es un elemento estético constante dentro los códigos morfológicos que caracteriza las tallas y la anoté como una de mis conclusiones.

Deduje, entonces, que la estatuaria sagrada chocó es rígida y simétrica; representa un hombre solemne parado en un pedestal que lo une al bastón. Además, los brazos de las tallas caen a lo largo del cuerpo, mientras las manos en algunas figuras se posan sobre la zona umbilical y en otras, sobre el pecho. La cabeza altiva y colosal está ligada a un cuello muy corto. La piernas semiflexionadas representan un hombre en actitud de devoción y recogimiento. Este rasgo —o rasgos— prominente lo designé como *código espiritual*.

Tan significativa es la equivalencia de rasgos anímicos entre la estatuaria chocó y la africana que sugeriría que existe un código en las formas de esculpir los maderos que es común a las dos culturas, pues la comparación entre las figuras sugiere que los dos personajes están ejecutando los mismos gestos rituales.

Invito al lector a comparar el ápice de la talla ovimbundu (Colección visual: Museo de Antropología Coímbra ref. D 84.1.802) con las esculturas antropomorfas janus del Museo de Antioquia (Colección visual SD; Girón 01; Casas 3, 34). Según Bastin (1982: 106-10), las figuras mahamba de los cokwe están adornadas con una representación esférica que se alza sobre la cabeza.

Respecto a la posición de las manos sobre el pecho, el paralelo es evidente con gran cantidad de esculturas pertenecientes a la colección del Museo de Antioquia (134, 046, 144, 105, 135; Gotemburgo 1927.27.0495 y 1935.14.0021).



El origen de las posturas en estos códigos anímicos constituye elemento de comparación dentro de la pluralidad de diseños que, tal como expliqué, existe entre los bantúes y los chocoes, y que lograría aportar otro factor a las correlaciones entre África y América. La presencia de los rasgos repetitivos esencialmente ‘espirituales’ en ambas culturas, verificados en el análisis etnomorfológico, tal como la representación antropomorfa descrita por Bastin (1982) como una figura dignificada y ungida de códigos espirituales, está constantemente presente en la escultura chocó. Podría ser la obviedad que presenta la comparación de signos lo que llevó a Wassén (1940) a afirmar sobre la semejanza entre los dos objetos culturales, pues independientemente del estudio sobre las creencias religiosas que sustentan estos gestos, son rasgos que a simple vista pueden ser comparables. En adición, la representación chocó acata estéticas similares a las que encontramos entre las esculturas chokwe, luchazi, lwimbi, songo y ovimbundu, es decir, las estéticas de la gente de Angola, República Democrática del Congo y Zambia, quienes tienen historias parecidas, similares rasgos culturales, cosmogonías afines y estéticas comparables.

La simultaneidad de los tres movimientos

Para recapitular, la caracterización en las tallas chocoes coinciden con las formas que definen el desarrollo de esculturas del África central, los cuales según Redinha (1974), comprenden tres estadios:

1. Poste anímico de significación antropomorfa (prefigurativo).
2. Poste anímico cultural, figurativo antropomorfo.
3. Escultura religiosa antropomorfa.

De nuevo, con base en la caracterización de Redinha (1974), enseñaré la quinta equivalencia entre los dos continentes. Parto del hecho de que en el África bantú el tronco que da origen a una talla y las esculturas perfeccionadas hacen parte de un sistema religioso. Tal como referí en párrafos anteriores, desde los primeros trazados el madero cultural lleva en sí mismo rasgos sagrados que han sido investidos en parte por el árbol que le da origen. En efecto, entre la gente bantú del África central el tronco matriz que se utiliza para esculpir las esculturas está determinado por cualidades y virtudes extra naturales y naturales de los árboles (Dechamp, 1970: 5; Areia, 1992: 27-29). Convendría entonces hacer énfasis en que tanto el tronco pre-figurativo como la escultura antropomorfa han sido usados de acuerdo con su función, la cual, según el análisis de Redinha consiste “en la representación de los ancestros y la representación de los males que les incumbe curar” (1974: 54); en fin, es un objeto sagrado, un artefacto de culto.

Similar característica se presenta entre los chocoes, donde las diferentes tallas que componen la parafernalia religiosa llevan en sí las cualidades y las virtudes de los árboles de donde se extrae la rama para tallar las esculturas (capítulo 8). Es decir, tan venerable es el bastón delineado con rasgos craneales, cercano al “tronco madre”, como el poste prefigurativo; la



cabeza antropomorfa y el bastón terminado, pulido y complejamente elaborado; en otras palabras la rama original es tan sagrada como la escultura antropomorfa perfeccionada.

Las analogías entre estos elementos tan alejados en el espacio pero tan cercanos en sus características morfológicas, me lleva a plantear la idea de que las unidades encontradas en los diseños de uno y otro grupo étnico y quizás proceden de elementos estéticos comunes. Me he basado en este aparte en la escultura africana bantú, debido a la similitud de rasgos que presentan las piezas al compararlas —rasgos anatómicos y los códigos anímicos—; también por la evidencia de los contactos interétnicos entre los indígenas chocoes y los africanos y sus descendientes (Jiménez, 2004: 18-19). Estas pequeñas evidencias reunidas permiten reconstruir, en parte, la historia del arte sagrado chocó y adquirir la comprensión suficiente para pensar que la hipótesis de Wassén (1940) puede ir más allá que las meras coincidencias morfológicas, como indiqué en los capítulos anteriores, pues el uso simultáneo de varios elementos similares de un sistema terapéutico religioso, conformado por una parafernalia muy concreta, me lleva a pensar que pudo ser posible, que el sistema de curación *mahamba*, practicado por los gente del África central, estuviera presente y activo entre los esclavos africanos y sus descendientes.

Además, al revisar la etnografía de Wastiau (2000) sobre los *luvale* de Zambia, me di cuenta de que paralelo a los postes culturales y a las esculturas finamente terminadas, existen otros elementos que completan la parafernalia usada en el ritual *mahamba*, tales como las vasijas repletas de maíz fermentado, las flechas o lanzas (*mwivu*), cántaros de cerámica decorados con figuras antropomorfas (*hehembi*), los botes de curación (*wato waundende*); y las casas de aislamiento “*chipango*” conjunto de entidades sacras que muy bien se pueden comparar con las utilizadas en el ritual del Canto de Jai. Efectivamente, durante el culto y el ritual chocó, las casitas de aislamiento del enfermo, las flechas (*miasu o miatsú*) (Colección visual, Gotemburgo 7.1927.0503; Casas 21, 17; Museo Universidad de Antioquia 140) y las cerámicas antropomorfas, así como el uso de las canoas para sembrar las hierbas empleadas en los rituales de curación, están constantemente presentes (capítulo 7). Vasco (1985: 65), con el título de *Las Casas “sagradas” y los adornos de palma: espacio “sagrado”*, hace un relato de los lugares especiales que se acondicionan como sitios de aislamiento del enfermo, como las casitas de palma. Wassén (1963: 56- 57) compara estas casitas con las de los *bakuta* de Congo, cuyos diseños decorativos son similares a los que los chocoes le pintan a los habitáculos donde el *jaibaná* pone al bebé para asegurarle un espíritu protector (capítulo 5).

Por otro parte, estos diseños chocoes, elaborados con pintura vegetal, se comparan muy bien con los símbolos que los cimarrones de la Guayana Francesa y de Surinam¹⁵ trazan sobre las fachadas de sus casas. Sobre estos diseños sagrados, Hurault (1970: 161) concluye que poseen convergencias con el arte africano de Dahomey el país de los Ashanti, en su región litoral.



15 Al respecto véase Hurault (1970). Sobre el arte de los cimarrones de Surinam, Price & Price (1981).



Siguiendo con la comparación, menciono los mecedores que utilizan los afro-pacíficos (Meza, 2009) porque presentan diseños similares a los que los choecos utilizan para revolver la chicha, “la bebida de los ancestros” del Canto de Jai (Colección visual, Gotemburgo 1927.27.147; Museo Universidad de Antioquia 075). Estos objetos son comparables con los que exhibe Hurauls (1970) de la cultura material de los cimarrones guayaneses, piezas que considera motivos de arte clásico y que pueden cotejarse con los motivos que dibuja la gente del África occidental (128).

Desde mi punto de vista, muchos elementos de la parafernalia de ambos rituales concuerdan, como se puede apreciar al comparar el bastón de Zambeze expuesto en la fotografía de Wastiau con uno de los bastones de la colección visual (Museo Universidad de Antioquia SD 1).

A no ser por el fenotipo que representan las tallas, una morfología comparable a la de bantú parecería evidente en los bastones choecos. Me refiero a las características definidas como los códigos anímicos, disposición y forma que componen el cuerpo de las esculturas choecos.

Equivalencias de estilo

Las tallas choecos también presentan equivalentes cuantitativos y de proporciones con respecto a sus contrapartes africanas. Siguiendo la metodología de Perrois (1977: 35- 47), hallé correspondencias en las medidas y proporciones de cabeza, tronco y piernas. Los estilos que para las tallas africanas el autor citado define como hiperlonguiforme, longuiforme y equiforme (1966: 76) también aparecen en los bastones chocó.

De acuerdo con los datos arrojados sobre el análisis morfológico de las esculturas choecos (capítulo anterior) encontré que:

- Veintitrés (23) bastones choecos tienen proporciones comparables con los bastones de estilo *equiforme* de África central; son tallas que se caracterizan porque sus cabezas, troncos y piernas conservan medidas equivalentes.
- Veintiséis (26) bastones choecos son *longuiformes*; se definen así porque el tronco ocupa la mitad de la pieza; la cabeza es mediana y las piernas son cortas.



Ilustración 30. Ofrenda temporal a Mahamba Vasanya, área de Zambeze, junio 1994. Tomado de Wastiau (2000:347)



- Quince (15) bastones obedecen al estilo *hiperlonquiforme*, determinado porque el tronco es muy largo, la cabeza es pequeña y piernas son medianas.

Tamaño de la cabeza

En el 51% de las tallas chocó analizadas la cabeza representa una cuarta parte de la totalidad de la pieza; en el 49% restante, una quinta parte. Los datos de Reichel-Dolmatoff (1960) no solo corroboran esta tendencia sino que coincide con la de buena parte de las tallas africanas que Perrois (1966: 76) analizó. La diferencia con las africanas estaría en aquellas cuya proporción es de un tercio, medida que no aparece en las chocoes.

Cabeza situada en un punto cilíndrico

Otra coincidencia es la del cráneo enmarcado en un punto centrado, como puede apreciarse en los casos de todas las tallas chocoes y las fang. En el ya citado documento de Perrois (35), se enseña que la estatuaria ritual fang obedece a un diseño en el cual el cráneo se talla a partir de un centro en un bloque de madera. La característica referida a la cabeza ubicada en un punto central es análoga en los chocoes, en tanto que la extremidad se perfila a partir del punto concéntrico. Como me explicó Zúñigo Chamarra, tallador nonaam (capítulo 8), al ser esculpida a partir de un bloque de madera tubular, la madera se convierte en la médula de la escultura.

Correspondencias técnicas: proporciones, color vegetal y pátina

Otra particularidad de las tallas africanas reside en representar cabezas exageradamente grandes. Este factor ha sido referenciado por Olbrechts (1959: 23) como un trazo consiente, puramente convencional, dentro de la estética del arte de los congo. Equivalente apreciación sobre la estatuaria chocó la realiza Reichel-Dolmatoff (1960: 144); dice al respecto:

Al tallar así la figura en un cilindro grueso pero corto, no se reduce el tronco de la figura, ni el ancho de la cabeza, sino que ésta se hace menos alta. De este modo las figuras antropomorfas tridimensionales tienen un aire algo embrionario, cabezas desproporcionadamente grandes y anchas, frentes altas, pero mandíbulas inferiores muy bajas.

Además de la importancia que presenta la combinación de los volúmenes y la exageración de la cabeza, existen otros elementos que definen el estilo del arte africano. Para Olbrecht (1959: 23-26) entre estos signos están la frontalidad, el carácter rígido, estático y simétrico de la estatua, y finalmente la ausencia de la policromía, remplazada por el uso de los colores naturales como rojo, blanco, ocre e índigo, los cuales se incluyen en las particularidades que determinan el estilo africano. El autor llama a estas particularidades “códigos fijos”, porque se repiten constantemente y no varían.

Es interesante notar que estas características, señaladas como pertenecientes a los diferentes estilos africanos, podrían ser aplicables a la identificación de la estatuaria chocó. En efecto, las tallas chocoes se caracterizan porque la verticalidad, la simetría y la fronta-



lidad constituyen el momento estático, el instante inmóvil. Esta posición ‘imperturbable’ proporciona a las figuras chocoes, igual a como ocurre con las tallas congo, una expresión que no varía de una a otra escultura. Dice Olbrech (1959: 24) que esta actitud recogida y contemplativa, el gesto sereno y apacible que presentan todas las estatuas africanas no es atribuible al azar, sino que refleja una intención común en los artistas. He interpretado en la estatuaria chocó estas características como parte del código anímico, o carácter religioso y las he circunscrito dentro de las conclusiones.

Con referencia a la pintura podemos observar los colores negro, azul y rojo en las tallas elaboradas en madera de balso —en el catalogo corresponden a los bastoncitos del Museo Gotemburgo 1935.14.261; 1935.14.262— y en las figuras cefalomorfas tutelares que se cuelgan a los lados de la casita de reclusión (véase Colección visual: Gotemburgo 1935.14.144; 1935.14.143).

Respecto a la pátina que caracteriza a las tallas africanas, expliqué en los capítulos 7 y 9 que el color negro ‘profundo’ es el resultado de un complejo ritual con que los africanos occidentales animan sus esculturas para que entren en ellas los espíritus del agua. También dije (capítulo 8) que los chocoes exponen sus tallas a un baño de humo, que suelta el carbón vegetal, y de sangre para invitar al espíritu protector correspondiente a que las ocupe. Los elementos utilizados en estos rituales recubren la superficie de la talla para darle el color negro característico de los bordones de los jaibanás chocoes. También, utilizan la hoja de *puchan* (Zúñigo Chamarra, 2006), técnica que completa el medio para que las maderas tomen el color oscuro.

Conclusión sobre las proporciones

Los trazos de los bastones indígenas chocoes podrían ser un testimonio de la perseverancia histórica que une África y América, en tanto el paralelo entre las figuras presentadas constata la semejanza en los diseños morfológicos entre las dos culturas y es un hecho que nos obliga a concluir que existieron unos lazos muy fuertes para que elementos culturales con disímiles formas y diferentes cosmogonías quizás pasaran de una cultura a otra. Una premisa de Mercia Eliade (1974: 36-37) me ayuda a entender factores claves sobre la sobrevivencia de arquetipos, dice el autor que:

Sabemos que ciertos mitos y símbolos han circulado a través del mundo, propagados por determinadas culturas; es decir, que estos mitos y estos símbolos no son en realidad descubrimientos espontáneos del hombre arcaico, sino creaciones de un complejo cultural perfectamente delimitado, elaborado y transportado por ciertas sociedades humanas; semejantes creaciones se han difundido hasta muy lejos de su hogar primigenio, y han sido asimilados por pueblos y sociedades que jamás los hubieran conocido de otro modo.

Todo estos trazos que hemos descrito sobre movimiento, forma y tamaño de la estatuaria chocó podrían obedecer muy bien a ese horizonte de hombres y mujeres africanos del pasado que inundaron con sus ritos culturales las tierras en América. Seguramente sus



instituciones religiosas, etiológicas y médicas fueron algunas de ellas. No es difícil imaginar que en una situación en la cual el padecimiento, el malestar, el sufrimiento y la enfermedad han estado constantemente ceñidas a la existencia humana, las prácticas terapéuticas y los actos de curación debieron estar siempre presentes entre los africanos y sus descendientes, como entre los indígenas chocoes.

Aunque muy poco se sabe sobre la etiología y sobre los sistemas de curación y de cuidado en los esclavos en las minas del litoral del Pacífico; —de hecho, todavía es una labor pendiente de la cual deben dar cuenta los archivos coloniales—, a través del análisis he encontrado analogías que indican que fragmentos de esos sistemas religiosos y médicos del África bantú que les permitían en su tierra remediar el mal y la enfermedad y restablecer el bienestar y el estatus social sirvieron a los bozales y sus descendientes, los afropacíficos, para afrontar los avatares de la esclavitud. En este contexto, el sometimiento debió de refinar estrategias de sobrevivencia, en la cual el ritual terapéutico seguramente formó parte de ellas, y el indicio de su existencia puede ser el notable parecido morfológico que encontré al comparar las tallas de madera sobre las que he hablado en esta sección.

Son numerosas las concomitancias, para concebirlas como mero producto de la casualidad. Efectivamente tal vez en la misma forma en que los morfemas africanos han permanecido en nuestra sociedad colombiana (Schwegler, 1996, 2002a; 2002b,), los rastros morfológicos encontrados en las esculturas chocoes podrían ser las memorias de las estéticas de África bantú. Es significativamente verosímil que los siguientes ocho elementos apunten a formar considerables correspondencias entre dos continentes:

1. La exageración del tamaño de la cabeza.
2. Las tallas marcadamente cefálicas.
3. Las varas sagradas (bastones).
4. Los Códigos espirituales, códigos anímicos.
5. La simultaneidad en tiempo y espacio del uso de los diferentes bastones.
6. La equivalencia de las proporciones.
8. Equivalencia en las pinturas vegetales.
9. Equivalencia en las técnicas de pátina.
10. La cabeza se presenta como eje central de la figura.
11. Los troncos vivos.

Es adecuado añadir en este contexto, y a la luz de las nuevas referencias expuestas, que esta exploración detallada de la morfología chocó es de considerable utilidad no solo para descripción de la estética vernácula que yace en las tallas sagradas, sino también para la estimación correcta de la hipótesis definida por Wassén (1940) sobre que los rastros morfológicos de las tallas chocoes obedecen a la “gran influencia” de los esclavos africanos bantú.





Ilustración 31. Bastón emberá. Región del Truandó. Colombia, Colección Girón



Ilustración 32. Bastón del Pacífico colombiano. Colección Narváez Duque



Otras comparaciones

Marcas étnicas por escarificación

En el capítulo 7 expliqué que a lo largo del trabajo de Ulloa (1992a: 206) aparece que los diseños con los cuales los jaibanás pintan sus cuerpos dependen de los mensajes que les envían sus ‘familiares’ acerca de las líneas que les deben hacer a sus caras y cuerpos. No tengo información referente a si los chochos escarifican sus cuerpos, pero en la colección visual hay cuatro esculturas con una línea tallada a lo largo de las espaldas (Girón 1) que realza la columna vertebral. Del mismo modo, la pieza tallada en 1935 por el jaibaná Ángel Pastor Higimía y otras dos figuras más (Colección visual, Gotemburgo 1935.14.85, 1955.21.5, 1955.21.6) están ataviadas con cortes distantes a lo largo del dorso, comparables con las escarificaciones que los africanos usan para representar sus afiliaciones étnicas, como las que describe Bastin (1960; 1982: 70-74) para las esculturas de los chokwes de Angola, en cuyo idioma la escarificación se llama *yitoma*, singular *citoma*. Cuando estos signos decoran las estatuas y las máscaras que representan a los ancestros, reciben el nombre de *katoma*.



Ilustración 33. Talla religiosa Tule.
San Blas, Panamá. (Museo de Gotemburgo 1927.27.1281)



Ilustración 34. Figura Kota.
Dibujo con base en Perrois, 1966



Mediante un ritual celebrado en la pubertad, el especialista en el arte de la escarificación, hace las incisiones en la piel con un cuchillo (*tewula*) bien afilado y de hoja muy fina; para conseguir las protuberancias, introduce en la herida polvo de carbón o látex natural. Las heridas después se bañan con aceite de castor, para retrasar la cicatrización. La introducción de estos cuerpos extraños en la herida produce una cicatriz queloide que parece, según esta autora (74), un bordado fino sobre la piel.

Las escarificaciones son signos reconocibles y, como tales, llevan nombres especiales, algunos de los cuales corresponden a marcas tribales. *Kangongo* es una línea punteada que va de arriba hacia abajo, desde la frente hasta la nariz; también se traza sobre el mentón. Una variante de este signo es una línea que corre a lo largo de la columna vertebral (*kakongo mu nyima*); este símbolo es una marca tribal de la gente cokwe que se encuentra en las máscaras que se usan en los ritos de pasaje de pubertad (Bastin, 1960: 113). La pieza que presenta Bastin (1960; fig. 269b) es una escultura de culto a los ancestros, similar a una de los chocoes de la cual he hablado (véase Colección visual: Girón 1).

Los guardianes de los ancestros: memorias fang y kota

Esta escultura chocó (Ilustración 32. Colección Narváz Duque) es distinta del resto de los objetos de la colección visual. Mide 18 cm de largo; el cuerpo es compacto; aunque los hombros están insinuados, carece de brazos; el cuello es largo y dos protuberancias representan las orejas. Fue recogida en el San Juan.

Esta pieza se parece a la de los tule que recogió Nordenskiöld en 1927 en su expedición a San Blas (Panamá). Los oficiantes de ese pueblo usan esas esculturas (*Suarmimi*) “para buscar el alma perdida”. La etnografía de Nordenskiöld (1938: 422) indica que los tule poseen un sistema de creencias en el que los árboles son considerados con facultades y cualidades curativas; entre ellos *ukurūāla* o “palo balsa” (*ochroma Pyramidale*) es el más importante. Dice (423) que los tule tallan figuras humanas, pero no tienen nombres individuales para ello y son designadas de acuerdo con la clase de madera en que son esculpidas.

La ficha museográfica de la talla tule (Colección visual: Gotemburgo 1927.27.1288) dice que “los indios tienen árboles especiales [...] que Dios crió y aconsejó [...] por esta razón ellos buscan los árboles de esa clase. [...] Todas [las tallas] tienen forma de hombres [...] se usan para buscar alma”. Este original diseño, sumado al mito del *hijo de la pierna* (capítulo 4), invita a indagar la relación entre los chocoes y los tule y a plantear la hipótesis del legado de los africanos también en este sistema religioso. Dadas las circunstancias, podría plantear que el sistema de creencias de los tule es similar al de los chocoes, pues también utilizan esculturas con diseños comparables a estéticas africanas. Como argumenté, esta hipótesis amerita una investigación diferente. Por lo pronto me permito cotejar estas esculturas con similares piezas que tallan la gente fang, mahongwe, kota, y sus vecinos mitsogho y pende.



Se trata de relicarios en forma de urna y canasta, donde esas personas del África central guardan los restos mortuorios de sus ancestros. Las figuras antropomorfas, conocidas como *mbulo ngulo*, adornan estos recipientes del culto *bwete* o *bwiti*.

Estas esculturas tienen una estética singular. De acuerdo con Perrois (1966), las figuras varían en su forma según el ancestro que representan: miembros de la realeza, ancestros protectores y el ancestro cazador. La figura del ancestro cazador que ilustra el dibujo de Perrois (93) es una talla en madera, cuya cara está decorada con una lámina de cobre. El cuello es largo y su cabeza está adornada con un diseño en forma de media luna. Si bien es cierto que las figuras del Pacífico colombiano carecen de la hoja de cobre y de la representación de la media luna, coinciden en rasgos morfológicos en su estructura.

Las figuras janus: otro rastro del África central (Congo y Angola) en el Pacífico colombiano*



La figura bifrente —al modo del dios romano Jano— es una forma particular dentro de la estética de los bastones sagrados del Pacífico colombiano, y su representación plantea interesantes interrogantes en cuanto a si su génesis es o no indígena. Mi hipótesis es que se trata de un legado bantú, debido a la presencia de ellos en el Pacífico colombiano y su inevitable relación con los indígenas de la región, así como a la preeminencia de este signo religioso tanto para los africanos como para sus descendientes en América (Colección visual, Casas 10; Museo Universidad de Antioquia 155; Isacson 01; Gotemburgo 1935.14.261).

Ilustración 35. Bastón chocó del San Juan. Colección Casas

* Agradezco los comentarios a este ensayo de Armin Schwegler. Parte de este documento fue publicado en el texto *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* de Mosquera (2007: 530-555).



La ascendencia bantú en el Pacífico colombiano

Más allá de África, los términos Congo y Angola son una referencia geográfica que evoca la expansión del tráfico esclavista europeo en esos países y en los alrededores durante los siglos XVI, XVII y XVIII y, por lo tanto, llevan en sí noticia del origen de las miles de personas arrancadas de sus tierras y trasladadas al Nuevo Mundo. En efecto, durante la trata esclavista, la palabra *congo* designó a cualquier persona traída a América desde la costa central de África, en tanto que *angola* señalaba a los esclavizados procedentes de la franja que se extendía del cabo López, en el noroccidente de Gabón, a Benguela, en la costa de Angola (Thompson 1984: 103-104).

Enriqueta Vila Vilar (1977: 144-155) ha estudiado la presencia de esos esclavos congo y angola en la Nueva Granada y afirma que, durante el asiento portugués (1590-1640), las factorías lusitanas de Angola fueron las principales proveedoras de esclavos de las colonias hispanoamericanas. Por su parte, Germán Colmenares (1984: 223-246) corrobora este dato y muestra que a partir del siglo XVII las avanzadas mineras incluían en sus expediciones a la provincia del Chocó y a algunas zonas mineras del distrito antioqueño a esclavos procedentes de África central¹⁶.

En su estudio sobre el siglo XVIII chocono, Granda (1971: 381-422) ratifica la presencia en esa región de esclavos procedentes de África central. Más tarde, en su artículo *Los esclavos del Chocó: su procedencia africana (siglo XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área* (1988), escudriña la población de las regiones de Nóvita y Citará en 1759 con base en una muestra de 4.231 individuos, de los cuales 1.299 son “esclavos útiles” bozales y criollos, y concluye que 12% de ellos eran nativos africanos y el resto eran afrodescendientes nacidos en América: criollos, zambos y mestizos. El paisaje cultural¹⁷ que presenta el trabajo de Granda sugiere que a mediados del siglo XVIII trabajaban en las minas del Pacífico colombiano 348 personas, 63% de las cuales procedían de la Costa de Oro, Benín y Biafra, regiones de bosque tropical. Seguían los bantú, 27,3%, que eran 95, distribuidos, de acuerdo con los etnónimos, así: 88 congos, 3 luangos, 1 bato, 1 bamba, 1 pango y 1 mayomba (Granda, 1988: 72-73); luego, los chamba, que eran 28, representaron el 8,04%. Finalmente, los mande, el 5,4% y los gur, el 5,1%, y otros grupos del interior de África occidental.

16 He adoptado la designación *África central* para referirme ampliamente a las regiones Congo y Angola y a sus áreas vecinas.

17 Es importante aclarar que, si bien cierto que entre 1640 y 1662 Cartagena no recibió esclavos procedentes de África central, de acuerdo con los datos que arroja la investigación de Birmingham (1966) dicha zona proveyó esclavos para las colonias de América durante todo el curso de la trata. Efectivamente, Centroáfrica aportó 44,2% de los esclavos que salieron de ese continente durante el curso del comercio negrero (Warner-Lewis, 2003: 10). El documento de Maya (2005: 182-183) afirma que en Brasil y Perú, el final del siglo XVII se caracterizó por la presencia angoleña, circunstancia que diferencia la situación de Cartagena del modelo general de la trata, lo que lleva a pensar en el tráfico ilícito que existía entre las factorías del Caribe y la Nueva Granada.



Sí bien es cierto que el paisaje cultural en el Pacífico colombiano durante el siglo XVIII exhibe una diversidad que tuvo eco en el repertorio étnico que conformó la trata esclavista, la gente de origen bantú llegó en una proporción menor que la de África occidental, pero el flujo de personas que arribaban era constante.

El complejo ritual religioso-terapéutico del África bantú

He señalado la presencia de la gente bantú en el Pacífico colombiano. Aunque sus trazos culturales no fueron motivo de registro por parte de los cronistas coloniales, intentaremos imaginar los ornamentos que quizás acompañaban a sus sistemas religiosos, apelando a su ancestro africano.

He indicado que los pueblos bantúes en el África central poseen un complejo sistema religioso terapéutico (*nkisi*), dentro del cual son muy importantes los ‘recipientes’ que ‘contienen’ el arte de la curación. Estos artefactos pueden ser conchas, hojas, paquetes, vasijas de cerámica, *imágenes de madera* y *estatuas*, entre otros objetos. Los objetos de culto que se usan en los rituales terapéuticos *hamba* (pl. *mahamba*) encarnan, además, a los espíritus de los ancestros; actúan como intermediarios entre el dios creador y los hombres (Bastin, 1961: 36), y poseen una fuerza subyacente ligada al poder de los antepasados. Estos elementos están dotados de atributos especiales y son manipulados por personas iniciadas, que los inundan de propiedades. Lima (1971: 19) ha clasificado los *mahamba* en tres categorías generales, de acuerdo con la función que cumplen: amuletos para repeler daños y resguardar del mal; objetos regresivos y conmemorativos que representan en la tierra a los jefes ancestrales míticos, y figuras que contienen fuerzas ‘positivas’ pero también energías ‘negativas’. La doble función de estas energías convierte al objeto en un elemento ‘positivo’ —*hamba*— o en una unidad ‘negativa’ —*wanga*—. Un gran número de figuras *hamba* son ambivalentes en cuanto a su significado y a su función, de ahí que muchas sean llamadas *wanga* en lenguaje bantú.

Dentro de esta clasificación de objetos mágico-religiosos quiero referirme a las tallas de madera, especialmente a las figuras usadas en los rituales terapéuticos de cura individual. Las estatuas bifrontes o ‘janiformes’ se inscriben en esta categoría.

Las dos caras que miran en direcciones opuestas son tradicionales en el arte sagrado de los bastones rituales bantú y constituyen un elemento estético y simbólico de la mitología de África central. Aparecen en diferentes grupos étnicos del antiguo Congo Belga, de Angola y de la cuenca del Zaire (Felix, 1987), siempre ligadas a ritos de curación; representan a un antepasado que interviene de manera ambivalente en todos los momentos de la vida cotidiana, por tanto, se asocia a los infortunios, a la desdicha, al temor, a las enfermedades, a la fecundidad, el mando del jefe y la buena salud.

En su importante estudio sobre los *hamba* del nordeste de Zaire, Neyt (1977) presenta la imagen janiforme de la que hablamos como una figura mítica y un objeto de culto que



aparece en las tradiciones sobre el origen del clan. En la vida normal, *Kabeja* —nombre sagrado de esta escultura— es el protector de la salud y la fertilidad, y a su imagen se le hacen ofrendas de sangre (483-485). Rodrigues de Areia (1977: 105) presenta una figura semejante, *Tukuka*, que es utilizada por los adivinos quiocos del centro de Angola y participa en los ritos de bienestar y de curación. Lima (1971) muestra figuras semejantes, usadas por los quiocos de la región de Canzar-Chitato, y las inscribe en la categoría de las estatuas *mbanji*, que son unas figuras bifrontes, una cara femenina y la otra masculina, talladas en madera, con altura que oscila entre 50 centímetros y 2 metros. La primera cara está pintada con arcilla roja y la segunda con carbón vegetal; por lo general representa un ancestro masculino y uno femenino de la línea paterna, respectivamente. Son objetos *hamba* polivalentes a los cuales les corresponde proteger a los cazadores, a los viajeros y las cosechas; atraen la riqueza, propician la fertilidad de las mujeres y preservan la salud (Rodrigues de Areia, 1977: 266). Este diseño también aparece en la región del medio y alto Kwango, al suroccidente del Zaire, según Bourgeois (1984: 107-108), para quien los suku y los yaka atestiguan su presencia, y la adscriben a la institución de curación *khosi*. Se trata de una figura ambivalente que sirve para perturbar el bienestar o atraer la prosperidad, y en ambos casos la estatua se resguarda en un gabinete o en una repisa bajo el cuidado del jefe de la aldea o del sacerdote.

Como sus vecinos legba, cokwe, hembra, yaka y suku, los luba del Congo veneran tradicionalmente una efigie similar. Colle (1913) también habla de esta representación entre los baluba, para quienes está asociada con el nombre del ser supremo de la cosmología bantú, *Kalunga*¹⁸, “ser todopoderoso” burdamente tallado en un tronco de árbol de 70 centímetros de alto y representado con dos rostros humanos unidos por su parte posterior. La escultura-bastón muestra un orificio en la parte que correspondería al cráneo, cavidad que se llena de pócimas mágicas apropiadas para la cura de enfermedades. Puedo concluir que el motivo del Jano, denominado *kabeja*, *tukuka*, *mbanji*, *khosi* y *kalunga*, tiene funciones terapéutico-religiosas de bienestar y salud.

Con seguridad, los cautivos congo, angola, luango, bato, bamba, pango, mayomba y chamba, de afiliación bantú, trajeron consigo memorias de este elemento sagrado, la figura bifronte tallada en madera, que seguramente reverenciaban antes de ser encadenados en África, lo cual validaría el concepto, ya enunciado, de “huellas de africanía” (Friedemann, 1989).

No obstante la distancia que existe entre el litoral del Pacífico y palenque de San Basilio —situado en la costa atlántica colombiana—, considero que los descendientes de

18 *Kalunga* tiene además otras representaciones. A veces se lo representa mediante un tipo de diseño —llamado *cingelyengely*— que ha sido clasificado por Bastin (1961: 149) y que es común encontrarlo tallado en la frente de las figuras y máscara angolanas. También es representado como un conjunto de signos y grabados rupestres (148).



los africanos que habitan en estas dos regiones comparten creencias religiosas similares como es la veneración a los ancestros (Arocha, 2008: 21). Por su parte Zapata (2010) expresa los fuertes nexos que existen entre el Caribe y el Pacífico; dice que los africanos que llegaron a ambos litorales comparten las mismas procedencias étnicas y “sin embargo, seguimos creyendo que la cultura de los afros de Cartagena está muy alejada de la de los afros del Pacífico, cuando vienen del mismo tronco con semejanzas y diferencias”. Pero si los datos demográficos de la trata ilustran acerca de la posible semejanza que entre las dos regiones, los rasgos culturales identificados por historiadores, antropólogos y lingüistas ofrecen, como expondré, elementos para corroborar su existencia.

Dentro de la liturgia fúnebre afrocolombiana destacó los *alabados* del litoral Pacífico y el *lumbalú* del Atlántico, porque estos cantos de alabanza que se interpretan a capela “en los velorios, novenas y últimas noches de un difunto o con acompañamiento musical para las celebraciones en honor a los santos patronos” (Arocha, 2008: 24) transportan en sus letras información sobre su precedente africano (Schwegler, 1996; Maya, 2005; Arocha, 2008).

Para Arocha (2008: 24) Las memorias de África fueron interpretadas de acuerdo con el medio físico y social:

No solo cimentaron el culto a los ancestros, sino que habilitaron la resistencia. Los ritos fúnebres fueron un escenario privilegiado para esconder, de esclavistas e inquisidores, formas de adorar a deidades, fórmulas de invocación, estéticas del encuentro; como medio de camuflaje podían emplearse el canto y la danza, la talla de figuras o la ornamentación mediante telas y plantas.

Maya (1996) considera a los *alabados* del Pacífico como “las genealogías del más allá”. Argumenta que la trata esclavista y la deportación fragmentaron la estructura religiosa tradicional de las culturas afro que ponían juntos a los vivos con los muertos. Dice que:

La americanización de esta epistemología africana que une el mundo de los vivos con el de los muertos estaría definida, en el caso neogranadino, por una estrategia de adaptación que se concretó al colocar a los santos católicos en el lugar que los africanos destinaban a los espíritus de sus antepasados.

Sobre los cantos de la ceremonia fúnebre de Palenque de San Basilio, llamados *lumbalú*¹⁹, quiero destacar el trabajo de Armin Schwegler (1996), pues exponen la manera en que, cargados de nuevos significados, florecieron en Colombia rastros de los sistemas religiosos del África bantú.

Aunque el siguiente componente ya lo he expuesto (Machado 2007: 538) en el texto *San Basilio de Palenque, descendientes de Kalunga*, quiero reiterar el planteamiento de Schwegler

19 Voz derivada del kikongo, una lengua bantú, y cuyo significado original es “melancolía, memoria, recuerdo” (Schwegler 1996: 3).



(1996: 468) y situarlo como un antecedente muy importante: se trata de la posibilidad de que los negros cimarrones del Palenque de San Basilio utilizaran los bastones como instrumentos mágico-religiosos en rituales terapéuticos. En efecto, la ausencia material de los bastones y, no obstante, su ‘presencia’ sonora expresada en el contexto del conjunto inseparable de la cosmogonía bantú —médico e imagen sagrada—, en los cantos del *lumbalú*, son una pauta para plantear que en el pasado colonial de los palenqueros hubo estructuras sociales con claros componentes africanos y que el uso de las estatuas en rituales de curación fue uno de ellos (497). Infortunadamente desconocemos la morfología de las tallas que pudieron existir entre los palenqueros; pero, si nos atenemos a la tesis de Maya (1999: 197) de la obligatoriedad de su articulación en el sistema sagrado africano, que pone juntos palabra, gesto e ícono, es muy probable que la imagen que corresponde a la “cosa” nombrada *Kalunga* haya estado presente entre los bozales de Palenque, tal como otra clase de amuletos que aún actualmente son usados entre los palenqueros de manera similar a como se usan en el África bantú (469-472).

Un paréntesis para indicar que los objetos de protección a los cuales se refiere Schwegler consisten en unas bolsitas manufacturadas en cuero en las cuales se llevan objetos como semillas y huesos y que se amarran a la cintura debajo de la ropa. Otro elemento consiste en “una especie de cruces equiláteras” (Schwegler. 1996) que se atan a las vigas de amarre de las casas debajo del techo. Nótese que los elementos enunciados “existentes como una perseverancia de cultos africanos —*nkisi*—” son objetos que se usan en una instancia privada y personal, es decir ocultos y no expuestos a la vista, contrariamente a los bastones, que se utilizan como objetos públicos y evidentes, los amuletos son elementos de uso individual.

Por otro lado, al examinar el bastón-Jano chocó observo que el objeto ‘consagrado’ está destinado a un uso particular del cual depende, en parte, su forma. No tengo información sobre la especificidad del empleo de este objeto entre los chocoes, pero, como he señalado en las páginas anteriores, esa especial iconografía está vigente en el África central. Sus trazos participan de la estética del objeto mismo; es decir, obedecen a unidades morfológicas específicas, y son indiscutiblemente comparables con las formas congo y angola, con las estéticas que acarrearón consigo los ancestros de los afrocolombianos. En efecto, me atrevo a afirmar que esta representación del Pacífico colombiano conservaría huellas claras del signo de *Kalunga*, además de ser una efigie estrechamente relacionada con la sanación y la prevención de enfermedades.

En este contexto existe otra asociación que es oportuno resaltar: se trata de la influencia del pueblo suko de África central, identificada por Schwegler (1996: 601-611) como uno de los elementos étnicos presentes en el complejo mundo sociocultural de los palenqueros. Igual que otros grupos emparentados del área del centro del África, los suko creen que cualquier desventura puede contrarrestarse por medios mágico-religiosos, creencia que se sustenta, hasta hoy en día, en la institución curativa *koshi* (Bourgeois,



1984: 107-108), que tiene como símbolo la figura doble a la cual me he referido en toda esta sección. Recordemos la relación que existe entre los palanqueros y los afropacíficos, que muy bien la explica Arocha (1999b) al argumentar que las huellas de africanía desbordan las delimitaciones geográficas regionales entre el Caribe, el Pacífico y África centro occidental, por lo que es posible vincular a los afrocaribeños con los afropacíficos. Uno y otro grupo tienen comunes ascendientes: La diáspora africana.

Conclusiones

El puñado de ejemplos expuestos en este capítulo ayudan a sustentar mi hipótesis sobre el legado de la diáspora africana al sistema religioso chocó. También refuerzan la idea de las estrechas relaciones que debieron tener los ancestros de los chocoes con los africanos y sus descendientes en el Pacífico colombiano. Las formas de las tallas y el estrecho vínculo que existe con los espíritus del agua en uno y otro sistema religioso podrían constituirse como una prueba fehaciente de este nexo.

Por otro lado, sabemos por Maya (2005) que los afrodescendientes resignificaron el culto a sus ancestros en los santos católicos, pero estamos en deuda con la indagación sobre la existencia de los espíritus del agua en su sistema religioso.

He llamado a este capítulo *Una arqueología imaginaria de África y su diáspora* para promover la idea de que la arqueología histórica podría aportar muchas respuestas acerca del pasado de estos dos grupos. En efecto, el sistemas de creencias, las prácticas culturales, los símbolos y la historia oral podrían otorgar evidencias muy valiosas para entender las expresiones y las transformaciones denle el tiempo de tanto de los chocoes y de África y su diáspora.

