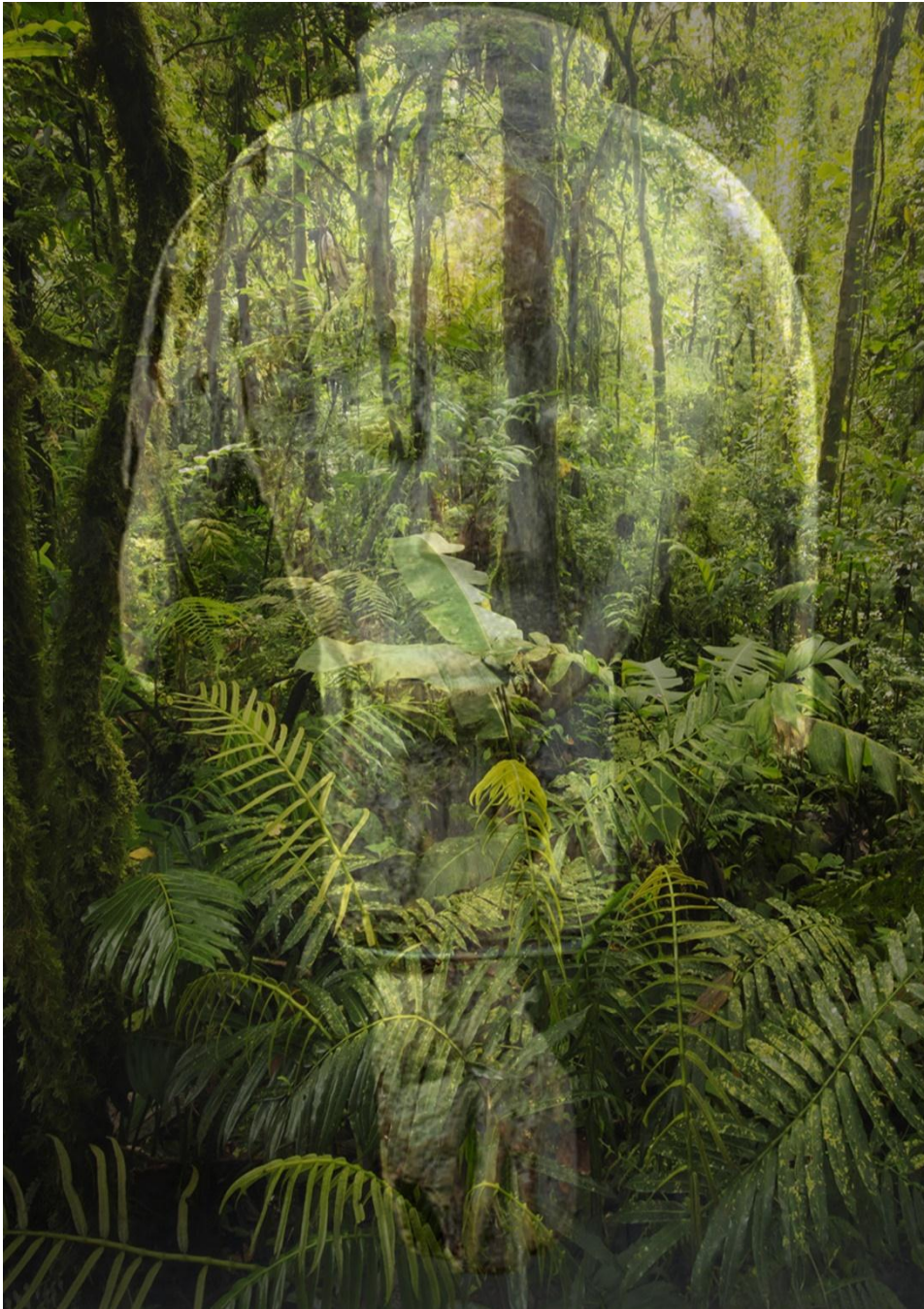


Golfo de Guinea

Objetos y sujetos



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Director de TFM: Juan Ramón Aranzadi

Alumno: Asier Azcárraga Aguirre - Centro Asociado Vitoria-Gasteiz

Índice:

- Introducción ¿Arte u objetos culturales?.....	pág.03
- Objetivos.....	pág.05
- Metodología y Problemáticas.....	pág.09
Metodología.....	pág.09
Problemáticas.....	pág.11
Toma de distancia.....	pág.11
África en el imaginario colectivo.....	pág.12
- Culturas del Golfo de Guinea y Congo.....	pág.13
Los espacios culturales.....	pág.13
El entorno medioambiental.....	pág.15
Áreas culturales.....	pág.17
-Religiones tradicionales precoloniales.....	pág.18
Problemas de denominación.....	pág.19
Particularidades.....	pág.20
-Arte del Golfo de Guinea.....	pág.22
Arte.....	pág.22
Atracción occidental por el Arte Negro.....	pág.23
Autenticidad al estilo occidental.....	pág.25
El artesano.....	pág.26
Materiales: Maderas.....	pág.27
-Las figuras.....	pág.28
Fetiches.....	pág.28
Figuras rituales y relicarios.....	pág.31
-Las esculturas.....	pág.33
-Conclusiones.....	pág.52
-Bibliografía.....	pág.54

1.- Introducción: ¿Arte u objetos culturales?

Aunque la noción y definición del arte carece de una uniformidad universal, sus productos culturales nos demuestran que son un hecho social con un carácter universal, presente en todas y cada una de las sociedades humanas. Esta realidad, convierte al campo del arte en un vasto campo de materializaciones artísticas humanas, ya sean englobadas en el concepto de “arte” o no, y por tanto, como frutos resultantes de la culturas humanas, con gran atractivo para la investigación antropológica.

Como antropólogo, resulta apasionante adentrarse en el campo de las experiencias simbólicas, semánticas y sensoriales de aquellas culturas que elaboraron productos culturales cuya significación permanecía oculta a los ojos de los profanos, como fue el caso de aquellos escultores del Golfo de Guinea (Guinea Ecuatorial, Gabón, sur de Nigeria, Benín, Camerún, Costa de Marfil, Liberia, Ghana, Togo, Santo Tomé y Príncipe, incluyendo a la República del Congo), que tallaban obras escultóricas cuya significación simbólica trascendía su carcasa material y que sin embargo, paradójicamente, en Occidente encasillamos como “obras de arte”.

A la hora de aproximarse al mundo del arte desde la antropología y la etnohistoria, algunas de las cuestiones que se pueden plantear son: ¿Cuáles pueden ser las preferencias del antropólogo?; ¿Los artistas? ¿Los productos? ¿Los públicos? ¿Los artistas y los productos como primer sujeto/objeto de aproximación antropológica? Obviamente, en una investigación antropológica donde las manifestaciones culturales materiales son el objeto de investigación, las obras se convierten en el papel central de la misma; sin embargo, una vez que empiezas a analizar e interpretar las obras y objetos etnográficos empiezas a ser consciente de que no se trata solo de una única unidad de análisis, sino de muchas.

De hecho, en la “praxis” del arte y de objetos etnográficos, una obra o producto cultural se entiende mejor en relación a otras pertenecientes a la misma serie. En el caso que nos compete, y como comentaremos más adelante, muchos de los escultores de las etnias precoloniales y coloniales del Golfo de Guinea y del Congo, trabajaban por y para su clan, elaborando productos que fueran valorados, interpretados y reconocidos por los suyos. Este hecho, convierte a la práctica escultórica en una unidad de análisis mucho mayor, ya que incluye no solo al propio artesano o artista, sino al conjunto de su comunidad, a sus prácticas culturales, sus cosmologías y cosmogonías, a las significaciones del objeto, y sobre todo a un marco mayor que abrazaba a todas estas etnias: la época.

El mundo de arte, especialmente aquél vinculado a aspectos etnográficos, ha sido un asunto sumamente controvertido para la práctica y teoría antropológica. Para la antropología, la categorización o conceptualización de los objetos etnográficos como “arte” generaba cierto rechazo, pues de forma irremediable se caían en el etnocentrismo. Denominar los productos culturales materiales como objetos artísticos suponía el destierro de aquellas significaciones y aplicaciones que les fueron otorgadas por sus creadores. Dicho de otra forma; la inclusión de los objetos etnográficos en la categoría de “arte” suponía una reducción etnocentrista de aquellas prácticas y experiencias culturales donde cobraban sentido.

Sea como fuere, e independientemente de si se trata de un objeto cultural o producto artístico, no podríamos referirnos a obra sin artesano, a objeto artístico sin artista, y no podríamos referirnos a ninguno de ellos sin marco contextual. El marco contextual del arte figurativo y escultórico colonial y precolonial de las etnias del Golfo de Guinea y del Congo es un marco que gravita tanto sobre el sujeto/artista como el objeto/obra; un contexto que influenciará, especialmente durante el proceso de transición entre la época precolonial, colonial y post-colonial, en la elaboración, significación y prácticas en las cuales estaban insertas las tallas y esculturas de carácter ritual.

Sin embargo, en este trabajo de Fin de Máster NO nos detendremos en la definición del arte africano (si es que puede clasificarse de esta forma), ya que se trata de un tema sumamente controvertido que daría para otro trabajo de investigación, sino en la importancia que las distintas etnias del Golfo de Guinea y el Congo otorgaban a los soportes materiales como vehículos de condensación de una serie de valores y significados, siendo utilizados en los ritos de paso y asociados a rituales relacionados con la muerte y el animismo.

2.- Objetivos:

¿Es posible trazar un paralelismo entre las distintas etnias del Golfo de Guinea, sobre prácticas rituales concretas precoloniales donde los productos culturales, en este caso esculturas antropomórficas, jugaban un papel importante? ¿Se podría inferir de ello una posible influencia entre las distintas etnias del Golfo de Guinea y el Congo? ¿Podría sugerirse la génesis de este tipo de representaciones y prácticas en alguna etnia en concreto, que sucesivamente fue influenciando a las etnias vecinas? En este sentido, nos adentraremos en las distintas manifestaciones culturales precoloniales de algunas de las etnias del Golfo de Guinea y el Congo más conocidas, vinculadas con la muerte y el animismo, y donde los ancestros jugaban un papel importante en sus realidades socioculturales.

Obviamente se trata de un ejercicio muy ambicioso y complejo pretender inferir, por medio del estudio de sus rituales y productos culturales cómo eran las culturas precoloniales fang antes de la llegada de los europeos, aunque quizás sí podamos “extraer” aspectos concretos (siempre inconclusos e incompletos) sobre sus prácticas asociadas al “más allá” y sus manifestaciones culturales materiales, así como la simbología que éstas tenían dentro de su cosmología y cosmogonía.

Estas estatuarias, como es el caso del eyima byeré entre la etnia fang, eran una serie de artefactos culturales que gozaban de dos naturalezas principales; una especie de oxímoron, objeto y sujeto, cuyo realidad cobraba sentido en los **tiempos y espacios rituales**¹. Objeto: por reunir una serie de aspectos ligados con su materialidad (elaboración, formas, proporciones, acabados...); y sujeto: por representar aspectos que trascienden su pura materialidad, proyectando la personificación de una entidad viva, mediadora entre el mundo de los vivos y los muertos, condensador de significados, y garante de la unidad del clan.

Sin tener claro esta bipolaridad significativa, nos sería difícil analizar e interpretar las esculturas y estatuarias asociadas a los rituales que las etnias del Golfo de Guinea realizaban de forma periódica, tanto desde un prisma etnográfico y antropológico, como histórico. Y es precisamente aquí, en esta polisemia de significados, entre lo material y lo espiritual, entre objeto y sujeto, donde radica parte de su secreto, un secreto que a lo largo de las siguientes páginas intentaremos desentrañar, siendo conscientes de que la plena interpretación y significación antropológica es un ejercicio vano, ya que solo podría ser explicado por aquellos que le dieron forma y creyeron en él: los pueblos y etnias del Golfo de Guinea.

El problema es que aquello que tiene que significar, implica un aspecto al que aludía **Levi Strauss**²: *“el arte se enfrenta siempre a un exceso de objeto”*, es decir, aquello que tiene que significar, es realmente misterioso, y de ahí precisamente el oxímoron, es decir, las esculturas y estatuarias del Golfo de Guinea, tenían que significar, pero no cualquier cosa, sino aquello que se pretendía significar. Sin embargo, esta significación quedaba abierta, inacabada, o como decía **Susan Langer**³ la idea de que *“el arte es siempre un objeto simbólico, pero inacabado”*; o lo que **Humberto Eco**⁴ llamaba *“obra abierta”*.

¹Metje Posta, *Reflecting visual anthropology: using the camera in anthropological research*. XII, 428 pp., illus., bibliogr. DVD. Leiden: CNWS Publications, 2006.

Esta pretensión hacia la omni-comprensión por parte de los artesanos o artistas que los tallaban y confeccionaban, generaba mayores connotaciones y problemáticas, no solamente por el hecho de que se intenta significar sobre un soporte material, sino por la idea de que para poder significar se necesita un receptor (o receptores), capaz de comprender y “leer” un símbolo concreto inserto en un sistema cultural determinado.

Por tanto, la elaboración y producción de artefactos culturales de carácter ritual, como este tipo de esculturas que vamos a analizar, conllevaba a su vez la idea de “inacabamiento” y con ella, la petición de participación de aquellos que pudieran comprender su significación oculta; es decir, poseían dos ideas: por una parte, el carácter misterioso de aquello que se pretende significar, y por otro, el requerimiento a que el observador participase en el acabamiento de eso que se pretendía significar.

Para **Clifford Geertz**⁵, los símbolos son ideados, construidos y comprendidos por aquellos que les dan forma y creen en ellos: “...pero las significaciones sólo pueden “almacenarse” en símbolos: una cruz, una media luna o una serpiente emplumada. Esos símbolos religiosos, dramatizados en ritos o en mitos conexos, son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancias como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo. Los símbolos sagrados refieren pues una ontología y una cosmología a una estética y a una moral: su fuerza peculiar procede de su presunta capacidad para identificar hecho con valor en el plano más fundamental, su capacidad de dar a lo que de otra manera sería meramente efectivo una dimensión normativa general...”. (1973:118).

Dicho lo cual, a lo largo de este **TFM** nos centraremos en tres aspectos que considero clave:

- **1)** Analizaremos, desde un punto de vista artístico, las figuras y estatuarias de las distintas manifestaciones culturales de algunas etnias del Golfo de Guinea y Congo, asociadas a procesos ritualísticos.
- **2)** Realizaremos un estudio de carácter etnohistórico y antropológico sobre los rituales en las que estos productos culturales estaban insertos, valiéndonos para ello de bibliografía relacionada con el objeto de investigación y archivos históricos y gráficos relativos a las culturas del Golfo de Guinea y Congo, intentando extraer datos etnológicos y culturales significativos para este trabajo de investigación.
- **3)** Y por último, intentaremos comprender e interpretar la simbología de estas manifestaciones culturales, reflexionando sobre ellos, dándoles contexto como productos del periodo precolonial y colonial, condensadores de múltiples significados, a caballo entre objetos y sujetos.

²Lévi-Strauss, Claude: *Arte, Lenguaje, Etnología*, Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno, cuarta edición 1975.

³Langer, Susan: *Sobre una nueva definición de símbolo*. 1956

⁴Eco, Humberto: *Obra Abierta*. Ariel Editorial. 1962

⁵Geertz, Clifford: *La interpretación de las culturas*. GEDISA Editorial. 1973

Sin embargo, ¿es posible que seamos capaces de meternos en la mente de aquellos individuos que participaban de aquellos objetos materiales, en aquél momento y época histórica? ¿Somos capaces de ponernos en aquellos ojos que observaban aquellas obras? Obviamente no podemos entrevistar a los escultores y artesanos que los tallaban y elaboraban, ni a los protagonistas que participaban en los rituales, pero sí existen textos históricos, crónicas de la época, fotografías, testimonios, que pueden arrojar datos significativos y con todo ello, entender la época, el ambiente y las formas de vida de aquellas culturas tradicionales del Golfo de Guinea. Todo ello de forma fragmentaria, incompleta, pero que pueden arrojar breves coherencias momentáneas.

Para poder interpretar estas figuras escultóricas deberemos reunir conocimientos sobre estas etnias, apelar a sus mitologías (algunas de ellas compartidas) y cosmologías, entrevistar a los objetos, para intentar “descubrir” todo el juego de intenciones que subyace bajo ellas.

En definitiva, nos acercaremos a las esculturas antropomórficas de algunas de las etnias del Golfo de Guinea, para desde ellas, comprender algunos de los aspectos culturales relacionados con los ritos de paso y las cosmologías, y cómo desde esa dialéctica entre objeto/sujeto, y desde sus características artísticas, capaces de actuar como contenedores de significados, y desde la relación entre contenido/forma, es posible establecer una relación con los aspectos más espirituales de dichas culturas.

Como bien indica el antropólogo **Marcus Bank**⁶, existen buenas razones para cercarnos al ámbito del análisis de imágenes etnográficas como medio para comprender una sociedad o cultura determinada: “...*el investigador social podría desear incorporar el análisis de imágenes en la creación o recogida de datos podría revelar tal vez alguna comprensión sociológica que no fuera accesible por ningún otro medio...*”. (2008:22).

Del mismo modo, y en palabras de **Clifford Geertz**⁷, se tendrá presente que cualquier sistema social, sea de la índole que sea, se caracteriza por una serie de elementos simbólicos importantes para el mantenimiento del mismo, y por tanto, y en el ámbito que nos compete, será necesario caracterizar dicho sistema aislando estos símbolos y analizarlos de forma separada (1973).

Por tanto, adentrémonos en estas representaciones culturales simbólicas de la mano de la antropología del arte, intentando reflexionar sobre ellas, interpretándolas, dándoles contexto, y así conocer algo más sobre aquellas prácticas y cosmologías hoy (desgraciadamente) extintas.

⁶ Marcus, Banks: *Los Datos Visuales en la Investigación Cualitativa*. SAGE Publications of London. 2008.

⁷ Geertz, Clifford: *La Interpretación de las Culturas*. Gedisa Editorial. 1973



Miembros de un clan fang, sacando los cráneos del relicario, que puede verse a la derecha de la fotografía, con el eyima byéré depositado en su base. Año 1910. Gabón

3.- Metodología y Problemáticas

3.1- Metodología:

En un trabajo de investigación antropológica, donde la etnohistoria y el campo del arte se dan la mano, la metodología seguida se ha nutrido de aquellos corpus teóricos propios de ambas, es decir, mediante el establecimiento de un diálogo entre la antropología, el arte y la historia. Para ello, primeramente nos hemos centrado en la búsqueda de materiales documentales, así como de fuentes primarias, secundarias y terciarias.

Es decir, por un lado, se han visitado bibliotecas, archivos históricos provinciales (como el Archivo Histórico Provincial de Álava), así como hemerotecas, con el objetivo de adentrarse en artículos y noticias donde el Golfo de Guinea de la época colonial tuviera relevancia para la investigación. Obviamente, y por cuestiones históricas, la mayor información recabada ha provenido de Guinea Ecuatorial, especialmente de aquellas contribuciones que hizo el explorador vitoriano Manuel Iradier.

Por tanto, en un trabajo de estas características, la necesaria multidisciplinaredad entre diferentes ámbitos académicos, nos obliga a tener en cuenta diferentes dimensiones y perspectivas que sin ellas, sería complicado de materializar. Desde esta múltiple perspectiva, el análisis antropológico, artístico e histórico, deben converger en una sola línea de acción que nos permita una investigación de los objetos culturales teniendo en cuenta múltiples factores.

La búsqueda de datos gráficos y documentales por un lado, la ubicación histórica por otro, así como la interpretación y reflexión antropológica, nos permitirá “acercarnos” a la producción cultural material de algunas etnias del Golfo de Guinea y Congo, y comprender la razón y aplicabilidad que otorgaban a este tipo de representaciones antropomórficas. Esta búsqueda de fuentes de información, tanto primarias, secundarias o terciarias, se ha considerado una de las partes más importantes de esta investigación antropológica para lograr “recuperar” y “revalorizar” aquellas prácticas asociadas con los ancestros y la muerte.

Pero ante todo, esta línea de investigación se ha realizado como un medio para registrar, analizar e interpretar un conjunto de manifestaciones etnológicas y artísticas provenientes de un compendio de áreas culturales próximas entre sí, con una gran similitud en sus motivaciones, creencias y aplicaciones.

Entre las fuentes primarias, secundarias y terciarias, cabe destacar las siguientes contribuciones que han permitido la elaboración de este Trabajo de Fin de Máster:

- **Bibliografía:** Como se podrá observar en el último apartado de este trabajo, la bibliografía utilizada ha sido aquella que indagaba en las cuestiones del arte africano, religión africana, colonialismo, historia del arte o estética.
- **Memorias:** Entre las memorias primarias, cabe destacar las aportadas por colonos, exploradores o misioneros que se adentraron en las tierras del Golfo de Guinea, ya sean en forma de diarios, cartas, manuscritos...
- **Entrevistas:** En cuanto a esta cuestión, y dado que el trabajo versa sobre arte africano del Golfo y Congo, he entablado relación con expertos en el mundo del arte africano, especialmente galeristas o marchantes de arte, así como asociaciones culturales relacionadas con África, doctores en Historia del Arte y antropólogos, que me han ayudado a seguir explorando un territorio fascinante.
- **Fotografías:** Y por último, una parte importante de este trabajo son las fuentes fotográficas (algunas de ellas coetáneas de la época colonial), donde las manifestaciones artísticas provenientes de algunas etnias africanas del Golfo de Guinea nos ayudarán a comprender mejor el objeto de nuestra investigación.

3.2.- Problemáticas metodológicas

3.2.1- La obligada toma de distancia histórico-temporal

Obviamente, la principal problemática de este trabajo de investigación es la incapacidad de interrogar a sujetos provenientes de las etnias precoloniales o coloniales que dieron forma y creyeron en la utilidad y entidad de todos estos objetos/sujetos. Esta necesaria prerrogativa parte de la consciencia plena de la dificultad de realizar un análisis e interpretación antropológica de objetos simbólicos pertenecientes a sociedades que habitaron en un periodo concreto donde la presencia de éstos cobraba sentido.

Por ello, deberemos repensar en la compleja relación entre lo material y lo simbólico, entre lo material y lo social, y a reflexionar sobre la importancia e influencia que todas estas representaciones culturales tenían dentro del orbe relacional entre los individuos y por tanto, desde esa distancia temporal y cultural, hacer una especie de experimento interpretativo y analítico se antoja complicado. La complejidad de relacionar la estética y simbología de lo material con aspectos socioculturales hoy extintos, solo arrojará breve presunciones y teorías sobre el uso y significación de dichos objetos.

Sin embargo, no todo está perdido. Fue el antropólogo británico **Alfred Gell**⁸ quien aseguraba que era posible distinguir entre los objetivos primordiales provenientes del mundo de la historia y estética del arte, así como de la antropología del arte. En el caso de la primera, y desde sus praxis metodológicas y epistemologías, se puede llevar a cabo un análisis estético y visual del objeto, para el cual no es necesario haber conocido a la sociedad que le dio forma; mientras que en el caso de la antropología, el objetivo debe estar en la interpretación del objeto, siendo consciente de su importancia simbólica, partiendo del contexto sociocultural e histórico donde este fue elaborado.

“La antropología del arte no puede concebirse como el estudio de los principios estéticos de tal o cual cultura, sino en el de la movilización de los principios estéticos como partes integrantes en la interacción y realidad sociocultural...”. (Gell, 1998:04).

Por tanto, para interpretar un objeto cultural de estas características, y sortear (en parte) esta problemática metodológica, haremos un análisis desde una concepción de la estética occidental, entendiendo a esta como aquella que ha sido producida y modulada por valores occidentales, dejando la interpretación del mismo para la antropología, siendo conscientes que no es posible desarraigarlo de los contextos en los que fueron materializados; es decir, teniendo en cuenta que no puede ser analizado ni interpretado sin tener en cuenta las culturas que decidieron darles vida.

⁸Gell, Alfred, *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. SB Edición. 1998

3.2.2- La interpretación de objetos culturales. África en el imaginario colectivo

Del mismo modo, otra de las problemáticas más habituales a la hora de afrontar la interpretación y análisis antropológico de un objeto o representación simbólica, es la polisemia del mismo, estableciéndose una jerarquía semántica entre distintos, ya que la significación de un objeto de estas características puede variar o mutar en base a criterios de distinta índole: culturales, religiosos, etnocentristas, políticos, sociales, etc.

Lo más probable es que los ojos profanos que observen alguno de los objetos que aquí se van a mostrar los categoricen de diferentes formas y maneras. En el imaginario colectivo occidental, el África negra ha sido proyectada como un continente capaz de aglutinar y condensar numerosas y sugerentes significaciones: desde un continente salvaje, lejano, exótico y primitivo, repleto de numerosas experiencias a aquellos valientes e intrépidos que se atreven a adentrarse en sus territorios, a otras radicalmente opuestas asociadas a los dramas de las guerras civiles, la pobreza o la desnutrición. Sea como fuere, África no deja indiferente.

Tanto el mundo del cine como el de la televisión han contribuido enormemente a la cristalización y perduración de todos los estereotipos (románticos o no) que la mayoría de las personas asocian con África. Series de televisión de los 80, como *Orzowiei*, o películas como *Tarzán* fueron algunas de aquellas referencias cinematográficas que contribuyeron a la construcción ficticia de África; el hijo de un lord inglés que pese a vivir en un entorno hostil y salvaje, rodeado de criaturas feroces y peligrosas, fue capaz de subsistir gracias a la fortaleza y origen de su linaje, ayudando y protegiendo a todos los salvajes e ignorantes locales...

De alguna forma, estas proyecciones que de África hemos ido observando en los documentales de animales salvajes y aventuras, películas que ahondaban sobre guerras civiles y matanzas indiscriminadas, han permitido la consolidación de los estereotipos de este continente, dejando que nuestra imaginación hiciera el resto. Podríamos preguntarnos por ejemplo, qué tipo de imágenes nos viene a la cabeza cuando pensamos en África y hasta qué punto estas imágenes están mediadas por la influencia de las plataformas y medios de comunicación audiovisuales.

Sin embargo, si decidiésemos contrastar estas visualizaciones y estereotipos con aquellas provenientes de los propios africanos, las diferencias serían abismales. La realidad de muchos africanos dista de aquellas imágenes idílicas donde grandes sabanas y planicies aparecen repletas de animales salvajes y tribus prístinas; ni por el contrario, están inmersos en guerras civiles y el caos. África es esto y no. África es dual. No existe una sola África, sino muchas Áfricas con muchas realidades distintas. ¿Pero qué país o cultura no lo es? Es decir, el abanico de posibilidades es tan grande que tendríamos problemas para plasmarlas todas en un solo párrafo.

Al igual que las proyecciones visuales de África se basan en aspectos sugerentes y atractivos, también lo hacen recurriendo a aspectos más dramáticos y conflictivos, capaces todos ellos de captar la atención del espectador occidental. Desde bipolaridad semántica, el mundo del arte tradicional africano se proyecta y es proyectado por el imaginario colectivo occidental utilizando los mismos marcadores que se asocian a África, entre ellos: “salvajismo, primitivismo, tribus, exotismo, brujería...”.

Todo esto y mucho más sintetizan los protagonistas de este trabajo, capaces de condensar en unos pocos centímetros un conglomerado de significados ligados a aspectos estéticos, artísticos y simbólicos (desde una concepción occidental), a otros asociados a la funcionalidad y aplicabilidad que jugaba dentro de una comunidad étnica concreta.

En este sentido, y desde la problemática de tener que lidiar con este imaginario colectivo, los 2 problemas epistemológicos a la hora de hacer una interpretación antropológica de estos objetos culturales y simbólicos serían: **1)** la concepción muy documentada del objeto termina por imponer una idealización de la cultura; **2)** ¿Cómo se lee un objeto de arte?: senso-emocional, cognitivo-educacional, etnográfico (funciones técnicas, sociales y religiosas sobreponiéndose a la función estética).

4.- Culturas del Golfo de Guinea y el Congo:

4.1- Los Espacios Culturales: una aproximación etnohistórica

¿Es posible referirse a las culturas precoloniales del Golfo de Guinea y el Congo como un todo unitario? ¿Podríamos referirnos a todas ellas como parte de un área cultural, tal y como lo entendía **Alfred Kroeber**⁹? ¿Están todas estas culturas emparentadas y relacionadas de tal forma que nos permita hablar de forma genérica? ¿Podríamos sintetizar algunas de sus manifestaciones artísticas en unas pocas sin por ello dejar de lado otras tantas también importantes?

Estas y otras cuestiones son muy importantes a la hora de encarar un trabajo de investigación donde se analicen e interpreten objetos culturales y artísticos que abarcan numerosos países, como en este caso son Guinea Ecuatorial, Gabón, sur de Nigeria, Benín, Camerún, Costa de Marfil, Liberia, Ghana, Togo, Santo Tomé y Príncipe, y finalmente la República del Congo. Sin embargo, el objeto de esta investigación no está en la diferenciación de los objetos en base a su procedencia, ni en las particularidades de cada una de ellas, sino cómo a pesar de la distancia geográfica es posible identificar una similitud de formas, ejecuciones, aplicaciones, rituales y creencias, así como simbólicas y materiales existentes.

⁹Kroeber, Alfred: *Anthropology*. Nueva York: Harcourt. 1948 y ¹¹Kroeber, Alfred. *Cultural and Natural Areas of Native North America*. 1939

Obviamente, cada uno de estos países tiene sus realidades étnicas y culturales, así como geográficas, históricas y artísticas, pero insisto, este trabajo no versa sobre las diferencias culturales entre las distintas etnias del Golfo, pues todo ello daría para una tesis doctoral, sino en las coincidencias empíricas constatables en un ámbito concreto, como son las estatuarias relacionadas con el culto a los ancestros, los rituales y la muerte.

Por tanto, a la hora de abordar el análisis e interpretación de dichos objetos deberemos tener en cuenta que no hablamos de grupos étnicos compactos, ni siquiera a una idea de nación (tal y como la concebimos en Occidente), ni tampoco a sociedades acéfalas, sino que la producción de los mismos se circunscriben mayormente a sociedades clánicas, culturas que antes de la llegada de las potencias europeas, vivían en un relativo aislamiento, rodeados por un entorno selvático o semiselvático, dependientes de un ecosistema tropical que planteaba retos importantes para la subsistencia así como supervivencia: climatología pluvial, excesiva humedad, enfermedades tropicales como la malaria, enfermedad del sueño, el dengue, la esquistosomiasis...

Esta variabilidad de culturas en entornos climáticos similares arroja ciertas paradojas sobre las fronteras porosas entre todas ellas, con límites difusos de fijar, algo que como **Alejandro Lugo**¹⁰ sostenía, plantea una dialéctica entre “zonas fronterizas culturales” y las “pautas culturales” (Lugo, Alejandro: 2003); además, para el autor: *la frontera puede trascender “sólo si es imaginada históricamente y en los contextos más amplios y dispersos de la nación y del poder”*. De esta forma Lugo sostiene que los sitios, objetivos y discursos de la **Teoría de la Frontera**, están representados por *“los intelectuales previamente marginados dentro de la academia; los límites externos del estado-nación, los muchos y diversos frentes de lucha de los estudios culturales; la vanguardia de las teorías de la diferencia (raza, género y orientación sexual) y, por último, en los cruces de la historia, la literatura, la antropología y la sociología”* (2003:64).

Sea como fuere, los países que hoy conforman el Golfo de Guinea, están conformados por una gran diversidad de etnias y culturas diferenciadas, con tradiciones, estructuras sociales, lenguas y creencias diferenciadas, obligadas a convivir bajo límites geográficos y geopolíticos de sus respectivos estados-nación, creados por las potencias coloniales, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, independientemente de si tenían o no relación social, cultural o lingüística. Los efectos de dicha integración, y al igual que ocurre en numerosos países africanos, sigue siendo un foco de tensiones y conflictos étnicos y religiosos muy importantes, como se puede constatar en los casos de Costa de Marfil o Nigeria.

Hoy en día, en el Golfo de Guinea y el Congo, se identifican tres áreas lingüísticas muy importantes, lo cual no quiere decir que no existan otras muchas realidades lingüísticas más allá de las oficiales. Por un lado, y gracias a la presencia de la Francia colonial, están Gabón, Guinea Ecuatorial (también hispánica), Costa de Marfil, Togo, Benín y Camerún de habla francófona; por otro lado, están Nigeria, Ghana y Liberia donde la mayoría de sus habitantes hablan inglés; la roza lusófona, donde estuvieron los colonos portugueses, como son Santo Tomé y Príncipe, y por último, la República del Congo, también francófona.

¹⁰Lugo, Alejandro: *Reflexiones sobre la Teoría de la Frontera, la Cultura y la Nación*. 2003

Sin embargo, hasta hace no mucho tiempo, antes de la llegada de las potencias occidentales a sus costas en busca de oro, marfil, mano de obra esclava, etc., lo que hoy conocemos como el Golfo de Guinea, estaba conformado por numerosas realidades culturales, lingüísticas, políticas, sociales, económicas y religiosas. Reinos, clanes, tribus se distribuían por los distintos territorios.

Por ejemplo, en el caso de Benín existían (y existen) una gran diversidad de etnias, como son los yoruba, los fon o los adja. En el caso de Camerún del sur, encontramos a grupos como son los beti, los fang, bamikele, basa, fulani, tupuri, pigmeos... En Costa de Marfil, los senufo, hausa, baoulé...En Gabón, mayormente los fang y los eshiras; en Ghana, los Ashanti, akam, ewé, mole dagbon...En Guinea Ecuatorial, los fang, los bubu, los vengas, ndowes...entre otros...; en Liberia, los loma, los kissi, los kru...En Nigeria, los efik, los ibibo, yoruba, annang, ljaw...En Santo Tomé y Príncipe, surge una amplia mestización de africanos, blancos (de origen portugués)...En Togo, los ewé, guins, kabye...y en Benin, los yoruba, fon, dendi...o en el Congo, los kongo, kota, y mbeté entre otros.

Todas estas etnias siguen existiendo en la actualidad, algunas de ellas, y como acabamos de ver, se hayan repartidas en diferentes territorios, dejando a las claras que las fronteras políticas de los países del Golfo de Guinea y Congo son, culturalmente hablando, sumamente porosas, ignorando los límites territoriales, como es el caso de los fang, distribuidos en el sur de Camerún, Guinea Ecuatorial y Gabón; o en el caso de Togo y Gana, los ewé, entre otras.

4.2- El entorno medioambiental y climático

Por tanto, en cuanto a las manifestaciones artísticas que vamos a analizar se refiere, cabe preguntarse por el origen de estas similitudes en formas y funciones. Cómo es posible que etnias alejadas geográficamente unas de otras, hayan elaborado objetos con una significación muy parecida, e incluso en algunos casos, igual. A este respecto existen diversas teorías, algunas de las cuales aluden a aspectos geográficos y migratorios, como por ejemplo, que las etnias del Golfo de Guinea, especialmente las asentadas en lugares con salida al mar, se han visto inmersas en constricciones climáticas y medioambientales, marcadas por una fuerte presencia de entornos selváticos y húmedos.

En este sentido, en muchas de sus cosmologías, el bosque es un lugar sagrado, repleto de deidades y seres sobrenaturales, así como numerosas fábulas o leyendas en torno a él. Pudiera ser por tanto, que la presencia del bosque, de la selva, hubiera podido condicionar la necesidad de producir distintos utensilios u objetos capaces de mediar con el “más allá”, los ancestros, los espíritus...Sin embargo, relegar esta similitud de objetos artísticos a una especie de determinismo medioambiental, parece algo demasiado sencillo, aunque no por ello desechable.

Como sostiene **Jan Vansina**¹¹, el estereotipo colonial de la “jungla impenetrable y terrible” es una explicación determinista ambiental racista (Vansina 1990:46). Por el contrario, sostiene Vansina, los entornos selváticos y lluviosos son entornos deseables, o así lo debieron pensar las poblaciones bantúes que abandonaron las sabanas y se asentaron en ellos. Sin embargo, difiere con dicho autor en que el determinismo sea una noción racista. Desear que esto no haya sido así no significa que no lo haya sido.

El propio **J. Steward**¹², desde sus postulados ecologistas, ponía de relieve la importancia e influencia de la naturaleza en la conformación de las culturas. ¿Por qué no pensar que la interacción de ciertas culturas del Golfo de Guinea y Congo con su entorno natural, en este caso selvático, y debido a las distintas presiones medioambientales, hayan podido desarrollar una serie de objetos culturales simbólicos que concuerdan en usos y formas? Aunque es cierto que los seres humanos trascienden la naturaleza por medio de la cultura, también lo es que lo hacen por medio de la propia naturaleza.

Como decía **T. Eagleton**¹³, los seres humanos toman de la naturaleza los medios para poder transformarla. Dicho lo cual, y aplicado a lo que aquí nos concierne, los objetos culturales en forma de relicarios, o fetiches, pueden haber surgido como una respuesta/necesidad de mediar con lo desconocido, como desconocido es el interior del bosque y la selva. Como productos provenientes de ese entorno medioambiental cuya respuesta ha sido su materialización material.

Otro de los aspectos que han podido influenciar en esta similitud de formas y significaciones está en la condición bantú de muchas de las etnias con salida al mar del Golfo de Guinea. Este aspecto es especialmente destacable en sus cosmologías, ya que como indica **Anacleto Olo Mibuy**¹⁴, la filosofía bantú se caracteriza por un principio ordenador del universo, la espiritualidad de la existencia, la armonía con la naturaleza en un proceso permanente de integración y desintegración, la pugna entre el bien y el mal, y lo perfecto y lo imperfecto (2013:263).

Sin embargo, esto no explica cómo otros pueblos bantús, entendiendo éstos como todos aquellos pueblos emparentados en más de 150 millones individuos por más de 450 lenguas, no hayan desarrollado objetos o manifestaciones culturales con las connotaciones religiosas o mágicas como las existentes en el Golfo de Guinea y Congo, o en el caso de algunos países del Golfo, como Costa de Marfil, Benín, Togo, o Ghana entre otros, que no siendo de habla bantú, sino nigerocongolesa, y sin embargo, sí encontremos dichas similitudes.

¹¹ Vansina, Jan: *Paths in the Rainforest. Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa*. 1990

¹² Eagleton, Terry. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. 2001

¹³ Steward, J. *Theory of Culture Change*. Urbana, Ill: University of Illinois Press. 1995

¹⁴ Olo Mibuy, Anacleto: *Filosofía Bantú. Perspectivas antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*. 2013

En todo caso, y sea como fuere, dicha similitud existe, y es por ello que en este trabajo no nos detendremos en el “por qué” de dicha semejanza en la producción de objetos culturales con significación religiosa o ancestral, sino que nos centraremos en algunos de estos objetos con el ánimo de analizarlos e interpretarlos antropológicamente. Este y no otro, es el objetivo de este trabajo de investigación.

4.3- Áreas culturales

Teniendo en cuenta los factores medioambientales previamente explicados, otra cuestión que aparece de forma irremediable, es el de los límites geográficos y culturales. Por ejemplo, ¿qué ocurre cuando en un espacio geográfico ampliamente diverso, y diferenciado cultural y socialmente, aparecen grupos humanos o etnias que coinciden en ciertas prácticas o cosmovisiones de forma (más o menos) homogéneas? Cuando hablamos de los fang, de lo ambete del Gabón, los Bakota, o incluso de los kuba del Congo, no lo hacemos considerando una única realidad cultural, sino muchas; culturas insertas en sus respectivos estados nación, con límites políticos claramente diferenciados. Sin embargo, intentar delimitar las fronteras de las culturas del Golfo de Guinea y Congo bajo criterios políticos, nos dará como resultado inexactitudes y no correspondencias con la realidad cultural de las mismas. Por tanto, este ejercicio de delimitación de las fronteras de las culturas, no es una tarea sencilla.

Por tanto, y dado que las geografías políticas de estos países no coincidirán con las realidades culturales de estas etnias que elaboraron estos objetos culturales, será mejor que nos refiramos a ellas como “áreas culturales”, tal y como **Kroeber** denominaba aquellas regiones donde eran posible identificar una serie de rasgos o elementos culturales comunes que permiten ser delimitados empíricamente en áreas concretas. Este es el caso de algunas de las etnias del Golfo de Guinea asentadas en lugares y entornos específicos, con particularidades climáticas y medioambientales únicas como es la jungla o selva tropical.

En todo caso, muchas de las etnias del Golfo de Guinea y Congo, y a pesar de contar con identidades propias y diferenciadas, forjadas por procesos históricos y sociales, establecen relaciones significativas en cuanto a la práctica de rituales y el uso de utensilios u objetos materiales relacionados con la religión y la creencia en la influencia y poder de los ancestros. Por tanto, y como bien indica **Eric Wolf**¹⁵, los sistemas socioculturales no están aislados o son autónomos de una forma homogénea y completa, o de acuerdo a sus propias palabras: “...no pueden ser vistos como bolas de billar que no sufren ningún tipo de modificación tras chocar las unas con las otras...” (1982:34). En opinión de Wolf, no existen sistemas culturales, sino sujetos humanos que implementan una serie de prácticas e ideas culturales de acuerdo a múltiples factores (políticos, sociales, económicos, religiosos, medioambientales), que no siempre permanecen estables y estáticas, sino móviles y fluidas.

¹⁵Wolf, Eric: *Europa y la Gente sin Historia*. Fondo de Cultura Económica. 1982

Este tipo de reflexiones vertidas tanto por **Kroeber** como por **Wolf** son complementarias en cuanto y cuando se alude a dos aspectos que considero importantes a la hora de analizar los productos culturales de algunas de estas etnias, como es la posibilidad de fijarlas dentro de unos espacios físicos determinados, con gran incidencia de los aspectos climáticos y medioambientales, y la presunta transmisión histórica y cultural de prácticas y creencias religiosas ligadas con la muerte, los ritos de paso y el uso de artefactos mediadores en todos ellas.

Fue **Fernand Braudel**¹⁶ quien señaló que las condiciones económicas y políticas, dentro de un contexto histórico determinado, nos pueden ayudar a analizar e interpretar el “porqué” de las distintas conexiones entre culturas aparentemente alejadas entre sí, al menos desde un plano físico. Para **Braudel**, los espacios culturales son áreas que, a pesar de la movilidad de las mismas, permanecen relativamente estables en el espacio/tiempo, al menos lo suficiente para que ciertas prácticas culturales cristalicen; sin embargo, insiste en que a pesar de esta estabilidad relativa en sus márgenes, permiten la múltiple transmisión y transferencia de dichas prácticas, entre las que se encuentran las cosmologías y creencias religiosas.



Fang Ritual en Lambarene, Gabón. Jean d'Esme 1931

¹⁶ Braudel, Fernand. *Las Civilizaciones Actuales; Estudio de la Historia Económica y Social.* (1983)

5.- Religiones tradicionales precoloniales

5.1- Problemas de denominación

A la hora de aproximarnos a este tipo de estatuaria, y para poder hacer una interpretación lo más fidedigna posible (siendo conscientes de que este es un ejercicio imposible), deberemos considerar y tener presentes los aspectos religiosos en los cuales surgen. Uno de los problemas clásicos a la hora de analizar las religiones africanas precoloniales es la denominación de las distintas prácticas ligadas a la religión sin caer en el etnocentrismo.

Fue el profesor de religión y ética en la Universidad de Ghana, **Kofi Asare Opoku**¹⁷ quien refiriéndose a las religiones de África decía:

“...Para ser fieles a la naturaleza de la religión en África, sugiero que la llamemos por su propio nombre: religión tradicional africana, y si queremos ser más específicos, la calificaremos simplemente con el nombre de la sociedad particular en cuestión, como religión yoruba, religión mende, religión acholi, religión kpele, religión galla, etc., en lugar de usar términos como "animismo", "fetichismo", "veneración de los antepasados" o "politeísmo", que confunden más que aclaran el cuadro...” (2007:17)

Sin embargo, y aun compartiendo plenamente la afirmación de **Opoku** de que es más correcto referirse a las creencias locales no como “un todo” o “bloque monolítico”, sino aludiendo a las etnias de las cuales proceden, considero que es necesario mantener una cierta distancia etic con todas estas denominaciones, con el ánimo de sintetizar y englobar lo máximo posible una serie de prácticas y creencias que harán omnicomprendible al lector occidental a qué nos estamos refiriendo. Considero que es posible comprender y relacionar términos como “fetichismo”, “animismo”, “veneración de los ancestros” o “politeísmo” como un conjunto cultural ligado con la religión, la muerte o los rituales.

No se trata de desvalorar u homogeneizar las prácticas o creencias de algunas de las etnias que aquí aparecerán, sino de tornar comprensibles el contexto en el que estas estatuarias antropomórficas aparecen. No por ello se omitirá el origen étnico de cada una de las figuras, teniendo siempre presente que el papel que jugó (o sigue jugando en la actualidad) cada una de estas representaciones simbólicas dependió de los distintos contextos sociocultural en los que estaban insertos.

Las religiones del Golfo de Guinea y Congo, dependiendo de su origen cultural y geográfico, poseen diferentes denominaciones para referirse a los dioses locales, cada uno de los cuales poseen distintas cualidades y funciones. Sin embargo, utilizar una serie de términos genéricos para referirse a un solo Dios o un conjunto de ellos, es un reduccionismo etnocéntrico que devalúa y homogeneiza las creencias locales de cada una de estas etnias. No está en mi ánimo participar de esto, y por tanto, siempre que sea posible, intentaré referirme al tipo de Dios o creencia en la que este tipo de objetos está presente.

¹⁷ Asare Opoku, Kofi. Togbi Dawuso Dofe: Mami Water in the Ewe Tradition. (2007)

5.2- Particularidades Religiosas

Para poder adentrarnos en la significación e interpretación de las estatuarias y manifestaciones materiales culturales, será necesario previamente tener unas breves nociones sobre los aspectos religiosos y sobrenaturales de algunas de las etnias del Golfo de Guinea. Una de ellos está relacionados con la concepción del mundo de las mismas, que incluye una amplia gama de elementos y expresiones artísticas que eran claves en su existencia. Estas manifestaciones artísticas forman parte de un intrincado y complejo “lenguaje” compuesto de mitos orales, cultos y rituales, elaboraciones plásticas y artísticas elaboradas (mayormente) con maderas, cuernos, pieles, etc. como es el caso de los objetos que aquí vamos a ver.

A través de estas representaciones materiales son representados los ancestros, divinidades, etc. Por ello, para poder indagar en la significación de todos estos elementos es necesario tener presente que aluden a aspectos simbólicos y hechos concretos, significativos para aquellos que los elaboraron.

En el caso concreto de las particularidades religiosas pertenecientes a las etnias del Golfo de Guinea y Congo, habría que señalar de cinco elementos clave que nos ayudarán a comprender el contexto en el que estas estatuarias y manifestaciones culturales tienen lugar: la creencia en un Dios creador; cultos relacionados con los espíritus de la naturaleza, rituales y creencias asociados a los ancestros, la creencia en la magia y los poderes sobrenaturales, y el temor o fascinación por la brujería.

Sin embargo, y aunque la noción de Dios lo inunda todo, desde el cielo y los fenómenos meteorológicos, hasta los seres naturales, y a pesar de que es concebido e imaginado como un ser antropomórfico, ninguna de estas estatuarias que vamos a analizar representa a un Dios. Es más, en toda el África subsahariana no existe ningún tipo de proyección artística o material que represente a Dios, lo cual no quiere decir que ciertos rasgos o atributos estén asociados a aspectos divinos, como más adelante veremos.

En cuanto a los espíritus o divinidades de carácter natural, como los bosques, los truenos, la lluvia, los lagos... también tienen gran significación, y es por ello que existen distintos cultos y rituales donde éstos son invocados, con el ánimo de obtener solución a problemas e infortunios. Estas deidades naturales pueden gobernar montañas, selvas, animales, además de aquellos seres sobrenaturales que habitan en la naturaleza. En este sentido, son muchos los autores que han entendido estos aspectos como una forma de politeísmo.

Sin embargo, si hay un aspecto especialmente reseñable que hay que destacar sobre el resto es el papel de los ancestros, con intrincados y elaborados ritos donde son evocados, y como veremos, representados en esculturas, destacando aquellos rasgos físicos o espirituales de los cuales eran poseedores. Los ancestros velan por los suyos, sus comunidades, se preocupan de la salud y bienestar de sus parientes, y por ende, contribuyen a la cohesión y mantenimiento del grupo. Por ejemplo, tanto para los fang del Gabón como para los mumuye del sur de Nigeria y Camerún, mostraban una gran sensibilidad de la presencia de los muertos.

Los ancestros juegan un papel mediador entre la familia o el clan y el dios creador de vida, y es por ello, que su representación en forma plástica o material, es sumamente importante. De ahí que numerosa estatuaria que aquí vamos contemplar se trata de figuras que evocan o proyectan la imagen o cualidades de un ancestro en concreto. Por ello, acompañan o están presentes en la vida de una familia o clan.

En todo caso, y aunque la importancia de los ritos y los cultos a los ancestros eran sumamente importantes en las prácticas de estas etnias del Golfo y Congo, hay que tener en cuenta (y matizar) que no conforman una religión en sí misma. Por trazar un paralelismo fácil de comprender, es como cuando en algunas culturas occidentales (como por ejemplo, Italia) se visitan las tumbas de familiares ya fallecidos a pedir ayuda e intervención divina para solventar problemas con tal o cual familiar. Para estas etnias, la diferenciación entre las deidades, las divinidades naturales y los espíritus de los ancestros, está clara.

Por último, tenemos la brujería. Esta puede provocarse por medio de sustancias medicinales o bien por medio de los espíritus, y usarse para acciones benévolas o por el contrario, maléficas y por lo general requiere de la presencia de un brujo o hechicero experto en estas lides. La figura del brujo, y esto es bastante común en toda el África subsahariana, está asociada al mal.

Una de ellas es el vudú, especialmente en la costa comprendida entre el antiguo reino de Dahomey (hoy Benín) y Nigeria, ambas en el Golfo de Guinea, y que se entendía (y se entiende) como todo aquello que es misterioso, sobrenatural, incomprensible e impenetrable y que en Occidente hemos significado de “magia negra”, y que poco o nada tiene que ver con la realidad, ya que no es más que un culto entrado en las deidades que viven en la naturaleza. Otra cosa bien distinta es el sincretismo que se ha originado en lugares del Caribe como Haití, donde se ha fundido los cultos tradicionales del vudú original con la religión cristiana.

Por tanto, todos estos aspectos son importante tenerlos presentes a fin de aproximarnos a un tipo de figuración artística que, sin este contexto, serían meras representaciones vacuas, vacías de contenido, y cuyo único aporte de interés sería el estético.

6.- Arte del Golfo de Guinea:

6.1.- Arte:

Antes de adentrarnos en algunas de las etnias cuyas manifestaciones artísticas estaban relacionadas con el culto al “más allá” y vinculadas a los ancestros, habremos de familiarizarnos con la importancia y significación que estas obras y objetos tenían en sus comunidades, ya que como veremos, distan enormemente de la noción que del arte tiene el mundo occidental.

En primer lugar, todas estas representaciones antropomórficas, en sus distintas formas y tamaños, que nosotros catalogamos como “artísticas” o “etnológicas”, no lo eran en absoluto para las culturas del Golfo y Congo en el periodo precolonial y colonial. Su elaboración y ejecución no estaba planteada para que fueran observadas como meros objetos artísticos, sino que pertenecían a expresiones culturales íntimas, cuyos significados eran compartidos por aquellos que participaban de sus realidades y conocían sus significados. Estas manifestaciones culturales de carácter material y espiritual ayudaban, mediante su presencia en rituales activos, a la integración y consolidación del clan o la comunidad en las que estaban insertas.

Estas figuras escultóricas, ya fueran elaboradas en maderas, metales, huesos, etc., provenientes de las etnias del Golfo de Guinea y Congo, no eran meros objetos que se colocaran en cualquier lugar, sino que ocupaban espacios rituales y espaciales determinados, con una fuerte semantización espacial, pensados, concebidos y elaborados para cumplir funciones sociales y no para ser meramente contemplados desde un plano estético, aunque no por ello esta dimensión esté ausente.

Desde un punto de vista antropológico deberemos ser conscientes que la significación de estas figuras que “nosotros” catalogamos como “arte” no se circunscribe exclusivamente a un plano puramente material, sino también espiritual, a lo que representa y simboliza. Esta simbología es tan compleja, y goza de tal riqueza que, si la omitimos, o no somos capaces de analizar lo que subyace bajo una carcasa material, no seremos capaces de comprender la mayor parte de su significado.

Cada figura, cada representación, cada pieza, dependiendo de la etnia, e incluso dentro de clanes pertenecientes a las mismas etnias, pueden seguir un tratamiento diferentes, dependiendo de la simbología o importancia que cada clan le otorgue a las mismas. Las técnicas elaborativas y los resultados esperados dependerán no tanto de la perfección estética de las mismas, sino de aquello que se busca representar.

El ojo occidental, acostumbrado y educado en la contemplación de objetos artísticos, probablemente, cuando observe alguna de estas piezas u objetos culturales, ya sea un eyima byeré o un relicario kota, se fijará en las proporciones, las expresiones, los colores, el exotismo, el “primitivismo”...en cambio, para las etnias del Golfo y Congo que les dieron vida, dichos marcadores quedarían en un segundo plano, pues para ellos estaban cargados de fuerza, significación y funcionalidad.

6.2 – Atracción occidental por el Arte Negro

No es sencillo intentar explicar el “por qué” de la atracción del occidental por este tipo de arte figurativo. Sin embargo, una de las explicaciones más lógicas son aquellas que como tratábamos en el Apartado “**África en el Imaginario Colectivo**”, aluden a los factores de estereotipia asociados al continente africano en su conjunto, especialmente al África subsahariana, cristalizados en el imaginario colectivo de Occidente. Según las entrevistas realizadas a marchantes y galeristas de arte, el cliente habitual que reclama este tipo de productos artísticos lo hace motivado y fascinado por aquellos aspectos que asocia al África más tribal, más exótica, más fascinante, casi prístina.

Por lo general, el tipo de estereotipos que se asocia al africano subsahariano son aquellos que los ubican en estadios previos a la modernidad occidental, anclados en tradiciones y creencias oscuras, cuyas prácticas fascinan y aterrorizan por igual. Da igual si África es plural, si muchos países africanos se han modernizado, si han adoptado la cultura capitalista y occidental, si su lógica diaria ya no está sumida o condicionada por aspectos del pasado precolonial...No, África en el imaginario colectivo sigue siendo un territorio inhóspito y primitivo.

Una de las razones más clásicas por las cuales un cliente (especialmente los profanos en el mundo del arte negro tradicional) acude a una galería de compra/venta de este tipo de arte interesado por un objeto/producto de estas características, es que muestren rasgos que lo asocien a África, que se muestren salvajes, atemorizantes, primitivos...y por supuesto, exótico. Marcadores que como ya hemos visto, tienden a repetirse una y otra vez.



Byere fang proveniente del suroeste de Gabón. Siglo XIX. Su faz muestra dientes afilados

En el mundo de arte negro africano, la belleza y la fealdad, entendiendo estas como categorías culturalmente variables, se dan la mano ante la percepción del ojo occidental, y lo mismo ocurre con el tipo de estatuaria que en breve pasaremos a analizar.

Su importancia en los ritos iniciáticos, su papel como custodio de los restos de ancestros, su capacidad de mediar entre el mundo de los vivos y el de los muertos, su poder de intervenir en la salud o en la suerte, las pátinas vertidas sobre sus superficies, los efectos de los psicotrópicos en los postulantes, o la prohibición por parte de misioneros y administradores coloniales del uso de este tipo de estatuarias, ayudan a mitificar su leyenda, y con ella, el deseo de adquirir uno de ellos “auténtico” y conservar un trocito de aquellas prácticas y creencias paganas asociadas a la brujería, y por tanto, a convertirse en objetos de exposición e investigación antropológica.



Sin embargo, todos estos objetos no carecen de belleza, aunque para ello tenga que recurrir a lo fealdad. Esta aparente dialéctica entre ambos extremos no es tal, ya que en el mundo del arte, la subjetividad es una realidad palpable.

El problema estriba en la concepción etnocéntrica que el occidental otorga a la fealdad del byeré, siendo esta materializada en rasgos o expresiones que transmiten emociones cercanas al terror o al miedo. ¿Cuántas personas encuentran placer viendo películas de terror? ¿Cuántos niños no disfrutan adentrándose en las barracas del miedo o la “casa encantada” en un parque de atracciones? No se puede negar en el ser humano cierta fascinación por lo oculto y el misterio, y en este sentido, y a tenor de los precios astronómicos que alcanzan algunos de estas representaciones en el mundo del arte, parecen hacer las delicias del occidental.

Por tanto, y con las mayores de las precauciones, podríamos aseverar que los aspectos estéticos que les otorgan valor al occidental son aquellos que en nuestro imaginario asociamos a los rituales de paso, la muerte, la brujería, el primitivismo, el tribalismo, el canibalismo, etc. Aquellos objetos de este tipo que carezcan de este “contexto” dramático, carecerán a su vez de valor crematístico, y por tanto, el interés por el occidental descenderá ostensiblemente.

Sin embargo, las diferencias estéticas apenas difieren unos de otros. Entonces, ¿por qué unos sí y otros no? La respuesta está por tanto en el contexto. Sin contexto, no hay valor asociado. En definitiva, y a tenor de lo anterior, el “valor” de una estatua o escultura “auténtica” estriba en su capacidad de condensación polisémica; condensación que de forma dialéctica, consciente o inconsciente alude siempre a las categorías estéticas de la fealdad, la belleza, lo sublime, y lo grotesco, estructurándolo como un “todo” posibilitador de múltiples emociones y significados, algunos de ellos encontrados. Categorías estéticas que rara vez se ven materializadas a la vez en un solo objeto u obra de arte.

6.2- Autenticidad “al estilo occidental”:

Sea como fuere, algunas de estas manifestaciones artísticas son sumamente demandadas en el de mercado de arte occidental, llegando incluso, como es el caso del *eyima byeré*, a alcanzar precios astronómicos en las subastas de arte que muchas veces sobrepasan los millones de dólares; sin embargo, no cualquiera de estas piezas alcanzan estos precios o son objeto de deseo por galeristas o coleccionistas de arte, sino solo aquellos que tengan probada su “autenticidad”, entendiéndolo como auténtico que hayan jugado un papel activo en la vida ritual y simbólica de un clan o comunidad determinada, y cuya antigüedad esté demostrada.

Para ello, se pone en práctica un proceso pericial que muchas veces ralla el surrealismo, como es la supuesta “capacidad” de un perito de arte para “con solo verlo”, saber si es verdadero o falso. Muchos de ellos aluden a la importancia de las pátinas que pueden ser observadas en las piezas, fruto de distintos ungüentos de origen vegetal y animal (aceite de palma, sangre, raíces...), humos de fogatas, etc., que eran vertidos sobre ellos, especialmente sobre las cabezas, durante los rituales o ritos de paso, o ceremonias de iniciación. Estas pátinas, en los días de especial calor, pueden llegar a exudar, y este aspecto se considera clave como supuesta prueba de su “autenticidad”.

Sin embargo, esta pátina también puede ser falsificada, fruto de elaboradas técnicas que llegan a asemejar a las pátinas auténticas. Solo hace falta productos químicos, máquinas pulidoras, proyecciones de humo, etc. para recrear pátinas con aspecto de autenticidad. Algunas de las técnicas habituales para conseguir el mayor de los realismos son: arrastrar la figura por un camino arenoso o pedregoso, incluso a veces arcilloso; enterrarlo en termiteros para que las termitas erosionen o agujereen la superficie de la figura; y dejarlo varios meses expuestos a la intemperie, ya sea bajo un sol abrasador o una intensa lluvia, para que envejezca las maderas. Tras este proceso de falsificación, la pieza ya tiene la apariencia de un viejo fetiche.

Dicho lo cual, la mejor forma que tiene el occidental para asegurarse de la “autenticidad” de estos objetos son aquellos que poseen “pedigrí” (término usado para referirse a objetos con autenticidad demostrada), es decir, pertenecientes a registros históricos, razzias llevadas a cabo por exploradores que los enviaron a Europa, o colecciones privadas que los adquirieron durante el siglo XIX y comienzos del XX.

6.3- El Artesano

Cada rasgo y detalle de la figura: su desproporcionada cabeza, sus cuerpos alargados, sus formas imposibles, sus ombligos hinchados, sus aspectos hieráticos, sus expresiones...etc., no eran fortuitos, sino buscados, deseados y proyectados sobre diferentes soportes materiales, con el ánimo de rezumar mensajes y significaciones relacionados con la muerte, los ancestros, y la creencia en el “más allá”.

El artista o artesano que elaboraba todas estos objetos, especialmente en las sociedades de clanes como Guinea Ecuatorial, Gabón o Camerún entre otras, tenían la responsabilidad de llevar a término estas manifestaciones de forma adecuada, de modo que fueran lo más representativos posibles del clan al que pertenecían. Esto no significaba que el escultor tuviera un estatus especial, ni rango superior al resto de los miembros del clan que le permitiera ausentarse de otras responsabilidades, aunque en el caso de Costa de Marfil, especialmente en regiones cercanas a Bouaké, donde trabajaban con oro, era habitual que se agruparan en cofradías de escultores, pudiendo vivir de ello.

En todo caso, y volviendo a las sociedades clánicas (la mayoría en el Golfo de Guinea, a excepción de pequeños reinos como el de los yoruba en Nigeria o los edo y bini de Benín entre otros), es decir, no organizadas en unidades políticas supratribales, los miembros de los clanes solicitaban a sus respectivos artistas o artesanos que se encargaran de la elaboración de aquellos objetos que estarían relacionados con la muerte o el culto a los ancestros. Este artesano trabajaba solo y exclusivamente para su propio clan, generalmente en el bosque sagrado, ocultos a los ojos de los profanos.

Sin embargo, el artista no confería ningún tipo de poder sobrenatural al objeto, sino que era el sacerdote u hechicero el encargado de insuflarle vida. Para ello, y bien mediante distintos rituales, o por la simple presencia del objeto en los mismos, el objeto se transformaba en sujeto. Por tanto, la transformación inicial de la materia en sujeto espiritual, se hacía mediante la mediación u actuación en espacios sagrados. Hasta entonces, no dejaría de ser un mero objeto.

6.4 – Materiales: Maderas

Una particularidad material que reúnen todas estas figuras y esculturas que aquí vamos a analizar e interpretar es que están elaboradas con maderas. Aunque por lo general se usan todo tipo de maderas existe una serie de preferencias que el artesano elegirá a la hora de tallar la obra. Por ejemplo se suelen omitir las maderas excesivamente duras, pesadas, difíciles de tallar y trabajar, y donde materializar los detalles se convierte en un ejercicio arduo. Por lo tanto, las maderas “nobles” como el ébano o la teca son escasas.

Para el escultor, la madera supone un soporte natural al cual, y mediante el trabajo, se le dará vida. Esta vida vendrá representada y simbolizada en un objeto escultórico antropomórfico. Por ello, como objeto vivo, la madera se plegará a sus deseos, se moverá, crecerá, reducirá, adaptará, se transformará...La madera encarnará significaciones concretas y complejas, cuya simbología será comprendida por los miembros de la comunidad, clan o familia. De alguna forma, se podría establecer una metáfora comparativa entre la madera y el alma de los ancestros que en algunos casos llegarán a representar, pues como veíamos cuando hablábamos de los aspectos religiosos de muchas de las etnias del Golfo de Guinea y Congo, los muertos nunca lo están del todo, sino que permanecen cerca. Ambos dos, la madera y los ancestros, siguen vivos, aunque transformados.



La madera proveniente de los árboles del bosque y de la selva es por tanto, algo más que simple materia orgánica. La madera se transmutará en un objeto vivo, capaz de mediar con el mundo de los muertos, de los ancestros; se convertirá en un elemento presente en la cotidianidad ritual del clan. Para ello, el artesano utilizará un hacha, cuchillo o machete para cortar o talar el tronco o rama deseada de acuerdo a sus necesidades materiales y posibilidades simbólicas.

7.- Las figuras. ¿Fetiches? ¿Figuras votivas?

7.1- Fetiches

Las manifestaciones escultóricas relacionadas con la muerte y el culto a los ancestros del Golfo de Guinea tenían distintos usos y significaciones dependiendo de las etnias o clanes a los que pertenecían: se podían utilizar como mediadores con los ancestros, por medio de rituales o ritos concretos; como objetos protectores del clan o la familia, incluso personal; realizar labores de custodia de restos de antepasados ilustres; propiciar la curación de enfermedades o males de ojo mediante el alejamiento de espíritus malignos; provocar cambios atmosféricos y climáticos, etc.

Por tanto, y dada la intrincada naturaleza de todas estas áreas en las que dichos objetos o piezas podían actuar, se convierte en un ejercicio arduo y complejo intentar diferenciar los unos de los otros. No es lo mismo una escultura que representa a un antepasado concreto, con fetiches destinados a la magia o la hechicería; ni tampoco a aquellos objetos de culto, recipiendarios de reliquias, con esculturas que se elaboraban para intervenir en la naturaleza. No todos son venerados ni adorados, es decir, figuras votivas, sino que pueden simplemente formar parte de un ritual sagrado como mediadores con los ancestros, o estar ligados a labores adivinatorias.

Sin embargo, los occidentales, cuando entraron en contacto con las culturas del Golfo de Guinea y Congo, y observaron toda esta mezcolanza de objetos y cachivaches de carácter sobrenatural, no dudaron en categorizarlas como malignas, asociadas a prácticas paganas y diabólicas que eran necesario erradicar. No en vano, fueron los portugueses quienes denominaron a todas estas figuras con el término “fetiche”, cuyo origen etimológico deriva de “feitico”, cuya significación quiere decir “falso”.

Desgraciadamente, esta denominación de “fetiche” como objetos demoniacos asociados a la magia negra o la brujería, ha perdurado hasta ahora. A tal punto que no es extraño que, al acercarnos a alguna de estas figuras, ya sea tras una mampara de cristal o bien sosteniéndola en nuestras manos, un extraño escalofrío recorra nuestro cuerpo. En el imaginario colectivo occidental, esta noción acuñada por el pensamiento y la lógica precolonial y colonial, perdura hasta nuestros días. Cualquier objeto africano, ya sea del Golfo de Guinea o del África austral, que esté vinculado a la muerte o el culto, o bien formaran parte de prácticas rituales, o bien se les atribuyera cualquier poder especial o mágico, tiene por tanto la categorización de fetiche.

Pero el fetiche, desde la proyección occidental del mismo, contiene una serie de significaciones que no surgen de la nada. Para algunas de las etnias del Golfo de Guinea y Congo, los fetiches poseen una serie de características o poderes que los hacen especiales: provocar la muerte a enemigos, la desgracia, atraer amores, etc.

Sin embargo, el fetiche, por sí solo, carece de ningún poder sobrenatural, es decir; un fetiche no puede provocar la muerte de nadie si previamente no hay un sujeto o individuos que mediante su intermediación, posibilita y cree que eso es posible. Para ello, y como observamos en el caso de los fetiches provenientes de la etnia fon en Benín, o los fang del norte de Gabón, se depositaban distintas sustancias de origen vegetal, mineral o animal, inclusive huesos humanos, en pequeños receptáculos habilitados a tal fin en la propia figura. A todos estos elementos se les atribuía poderes especiales y mágicos.



Izda. Fetiche “botchio” de la etnia fon, Benin. Siglo XVII. Dcha. Fetiche proveniente del Gabón, de la etnia fang. Siglo XIX



Habitáculo para los distintos materiales (en este caso, clavos). Etnia ambete, Gabón. Siglo XIX

Por tanto, el fetiche goza de numerosas naturalezas, asociadas a prácticas relacionadas con lo que nosotros los occidentales entendemos como maliciosas, todas ellas provenientes de un crisol conformado por la superstición, la magia y la religiosidad. No en vano, el fetiche recibe distintas denominaciones, entre la que está el término “yuyu”, que rápidamente asociaremos a esa expresión que hemos tomado prestado para aludir a cuando algo nos transmite sensaciones desagradables: “...eso me da mucho yuyu...”.

No en vano, el **diccionario de Oxford**¹⁸ (1971) denomina “yuyu” como: “...Un objeto de cualquier clase venerado por superstición por etnias nativas de África occidental, usadas para encantamientos, como amuletos o como medio de protección o fetiche. También el poder mágico o sobrenatural, o el sistema de ritos conectados con ellos, también una prohibición o evitación efectuada por medio de dicho objeto (similar al tabú de los polinesios)...”

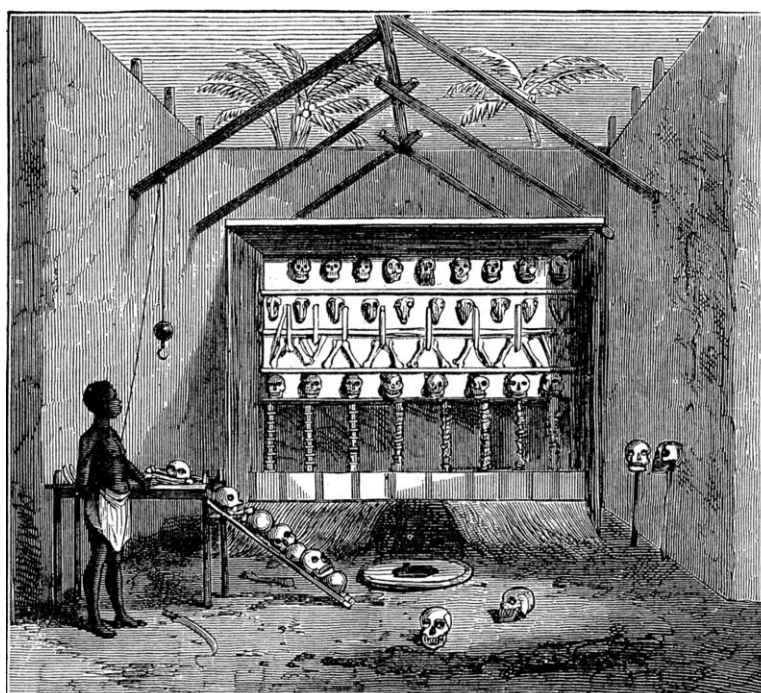


Ilustración victoriana de 1873 de una «casa de yuyu» en la región del Golfo de Benín mostrando cráneos y huesos a modo de fetiches.

Por lo general, la mayoría de fetiches provenientes del Golfo de Guinea y Congo son de una gran variedad, aunque coinciden en representar figuras antropomórfica, y en menor lugar, figuras zoomorfas. Del mismo modo, otro rasgo que comparten es la proyección y elaboración de cierto tipo de expresiones faciales: rasgos dolientes, enfados, sonrisas extrañas, cuencas de los ojos vacías...así como elementos, especialmente provenientes de los colonos europeos, hechos con metales (clavos), cristales, cuchillas, cadenas...conchas, cuernos de antílopes, pieles de animales...incluso en algún caso, eran revestidos con pieles obtenidas de prisioneros.

¹⁸ Oxford Dictionary. <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/fetiche>

7.2- Figuras rituales y Relicarios:

Por otro lado, tenemos aquellas figuras que ocupan lugares preferentes en el ámbito familiar o clánico, jugando un papel importante en los ritos y rituales. Es decir, figuras donde el mal, entendido este como aquellas prácticas asociadas a los fetiches, no está presente. Estas esculturas no están ideadas y elaboradas para ser adoradas, ni como ofrendas dedicadas a un dios creador, ni como agradecimientos por favores recibidos. No. Este tipo de esculturas y estatuillas del Golfo de Guinea y Congo, por lo general, no demasiado grandes (rara vez superan el metro de longitud), elaboradas y talladas en maderas (que no tienen por qué ser nobles).

Estas esculturas pueden ser masculinas o femeninas; mientras que algunas de ellas pueden haber sido talladas de forma sublime, con mucho tesón, realistas, poniendo atención en los detalles y acabados finales, otras en cambio, no. Son muchas las esculturas de este rango que son talladas toscamente, con maderas de balsa fácilmente rompibles, sin esmero en los detalles...pero cuya significación es igual de importante que las anteriores bellamente talladas. Lo importante es su significación y utilidad. No su materialidad o estética.



Altar familiar en Abomey, Benín. Las figuras representan antepasados que siguen participando en rituales.

Una característica simbólica habitual de este tipo de esculturas estriba en su papel de mediador con el más allá, con los ancestros, con los espíritus, y suelen ser parte integrante de numerosos rituales y ritos de paso, formando parte en los cultos del clan o familiares. Del mismo modo, suelen representar a antepasados ilustres o importantes, que destacaron en ciertos ámbitos, como pueden ser el militar, la creación de un clan, si es mujer por haber engendrado numerosos hijos, etc. Algunas de ellas pueden ser protectoras de la familia, pueden recibir ofrendas y distinto tipo de libaciones a cambio de favores dentro de la cotidianidad, como por ejemplo: protección contra peligros, propiciar curaciones, asegurar buenas cosechas, cazas o pescas...etc.

La mayoría de ellas suelen ser guardadas y ocultas a ojos de los profanos o no iniciados, así como de las mujeres y los niños, en habitaciones prohibidas, en el interior del bosque, en zonas sagradas cuya entrada no está permitida; y otras en cambio, suelen reposar en altares y santuarios familiares donde son contemplados por todos. La semantización espacial de aquellos lugares que habitualmente ocupan tiene que ver con la simbología del espacio y la importancia de los mismos para la comunidad, clan o familia.



Figura denominada batela por la etnia lobi de Ghana. Siglo XIX

Entre sus características físicas y materiales destacar su antropomorfia, es decir, son figuras con rasgos físicos humanos claramente identificables; suelen representar a hombres y mujeres de forma indistinta, aunque destacan las figuras masculinas; suelen mantener posturas hieráticas, rígidas, con torsos erectos; los brazos pueden estar pegados al cuerpo, difuminados e integrados al mismo perdiéndose las manos, otras veces pueden estar doblados hacia adelante pero con los antebrazos pegados al cuerpo, sosteniendo algún tipo de objeto o figura infantil, o en postura de “jarra”, es decir, con los codos hacia afuera mientras las manos descansan en las caderas; la expresividad de sus rostros suelen ir acordes a la hieratitud de sus cuerpos, es decir, mirada ceñuda, escrutadora, o perdida en el vacío, amenazadora, o por el contrario, de mirada “limpia”, y apacible.

Del mismo modo suelen mostrar cuerpos musculados, ombligos prominentes, peinados o tocados que como marcadores diacríticos reflejen la estética del clan, la familia o a un ancestro determinado, así como detalles en forma de colgantes, pendientes, brazaletes, etc.

8.- Las esculturas:

Una vez que ya hemos dotado del contexto necesario para comprender la importancia de estos objetos, como es su espacialización dentro de una zona geográfica concreta, sus aspectos religiosos más destacables, sus rasgos morfológicos más habituales, su materialización artística, y su valor crematístico occidental, pasaremos ahora a analizar e interpretar simbólica y antropológicamente algunos de ellos, aquellos que se han considerado como los más representativos de una serie concreta, como son los relicarios y figuras que representan a ancestros, y que ocupan un lugar importante en los rituales de algunas etnias del Golfo de Guinea y el Congo.

Nombre del objeto: Eyima byeré

Etnia: Fang

Distribución: Guinea Ecuatorial, Gabón, y sur del Camerún.

Las esculturas eyima byeré, cuyas formas, tamaños, maderas, complementos y materiales difieren enormemente dependiendo del origen, región y clan donde se elaboraba, tenían una serie de funciones específicas relacionadas con los antepasados y con el rito de iniciación masculina denominado “byeré” o “malan”, donde los jóvenes postulantes abandonaban su niñez y se adentraban en la edad adulta.

Su función era la de proteger los relicarios de los extraños, especialmente de las mujeres y los niños. Para ello, los byeré eran insertados, mediante unos apéndices tallados en la misma pieza de madera, en los barriletes o “nsek byere”, en cuyo interior se guardaban los fragmentos óseos, en su mayoría cráneos o huesos mayores, de aquellos antepasados del clan que habían tenido un peso histórico significativo para su comunidad, como por ejemplo los fundadores del clan, mujeres que habían tenido una prole prolija, guerreros, etc.



Abb. 62. Rindengefäße mit Knochen und geschnitzten menschlichen Figuren für den Ahnenkult. Süd-Kamerun. Zenker I. I. Berlin, M. I. V.

Eyimas byerés con sus relicarios “nsek byeré”. Colocados al lado, encontramos restos óseos pertenecientes a personajes ilustres del clan. (Reliquaires Fang 1918. Luschan, Felix von. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Vol. XXXVIII [aka new series 3, vol. XVI])

Por otro lado, la cultura fang pertenece a la rama étnica y lingüística de los bantúes, cuya extensión se limita a la zona del Golfo de Guinea, incluyendo a la propia Guinea Ecuatorial (a excepción de la isla de Bioko, cuya etnia mayoritaria es la bubi), el sur de Camerún y el norte de Gabón. Los fang, al igual que la mayoría de las poblaciones africanas, fueron objeto de numerosas conquistas, que dependiendo de la época, fueron británicos, franceses y finalmente, españoles (de ahí que la lengua mayoritaria sea el castellano).

Los objetivos coloniales en estas regiones eran, por un lado, y como no pueden ser de otra manera, la imposición, mediante administradores coloniales a misiones evangelizadoras cristianas, de una nueva cosmovisión y religiosidad que se alejara de las tradicionales fang, y por otro, el aprovechamiento, explotación y rendimiento de los recursos materiales mediante obra de mano local, como por ejemplo, los cultivos de café y cacao entre otros.



Eyima byeré, adoptando los rasgos característicos de un líder del clan. Obsérvese el corte de pelo o el adorno hecho con hueso que atraviesa su nariz

Para ello, se hizo necesario erradicar de raíz aquellas prácticas consideradas demoniacas, y primitiva que se alejaban de toda ética y lógica occidental, entre ellas los rituales “malan” o “byeré”, donde cientos de eyima byerés fueron quemados o convertidos en astillas, hasta el punto de que solo unos pocos lograron “sobrevivir” a la caza de brujas. Hoy en día, el eyima byeré ha desaparecido del territorio fan, aunque no así el rito “malan”. Y por tanto, ya nadie deposita restos óseos de familiares en el interior del barrilete “nsek byeré”.

Sin embargo, los “auténticos” eyima byeré “supervivientes” del exterminio cultural fang, son enormemente deseados y codiciados por coleccionistas de todo el mundo, que ven en estas imágenes escultóricas el antiguo esplendor de una antigua cultura; objetos pertenecientes a “ritos y artes primitivos” capaces de evocar significaciones oscuras del África más misteriosa, para lo cual están dispuestos a pagar cifras millonarias en las subastas de las más prestigiosas casas de subastas artísticas, como Sothesby o Christie’s (entre otras).

Nombre del objeto: Relicario Kota

Etnia: Kota

Distribución: Gabón y Congo

Al igual que el eyima byeré, el relicario kota se ideó y elaboró para rendir culto a los ancestros más ilustres del clan, así como para guardar sus restos óseos (generalmente fragmentos de cráneos, fémures, etc.) en el interior de cestas sobre las cuales, y custodiando todo el conjunto, la escultura denominada “mbulu-ngulu”, de rostro ovalado, o dependiendo la región, elíptico. Por lo general, el relicario suele estar confeccionado en una sola plancha de madera recubierta de planchas metálicas, envolviéndola completamente.

De ambos lados del rostro surgen dos aletas perpendiculares que les confiere el aspecto de grandes pabellones auriculares. Los ojos del relicario suelen ser almendrados, o en algunos casos, triangulares. Un elemento distintivo resulta la plancha en forma de media luna que corona su cabeza. En todo caso, estos relicarios se antojaban sumamente abstractos y geométricos, un recurso estilístico que influenciaría, al igual que los hicieron las máscaras fang (entre otras) en los artistas occidentales de principios del siglo XX.



Relicario Mbulu Ngulu característico de los Obamba del sur del Congo

Los kota se organizaban por clanes en aldeas autónomas lideradas por un único jefe que por lo general, en especial aquellos grupos que residían en las regiones más septentrionales, descendía por línea patrilineal del fundador original del clan. Sus poderes se circunscribían al ámbito político y religioso, aunque no por ello poseía un poder absoluto, sino que de forma paralela, una asamblea de sabios e individuos con cualidades contrastadas se encargaban del normal discurrir de la vida en el clan. Sin embargo, otros grupos kota del sur, se caracterizaban por poseer un régimen de carácter matrilineal.

Un aspecto destacable de los kota es la existencia de sociedades secretas que velaban por el control social dentro del clan; al igual que sucedía en otros lugares del mundo, como en la cultura azteca precolombina, los animales actuaban de tótems protectores, personificados en los miembros de las sociedades secretas. Una de estas figuras era los “hombre-pantera”, que ostentaban el rango jerárquico superior de la hermandad, y se encargaban de llevar a cabo los ritos iniciáticos.



Por lo general, una vez fallecido un jefe de clan, se le extraían ciertos huesos que iban a parar al cesto relicario. Algunos de estos huesos podían ser envueltos en tiras de metal, esparciendo sobre ellos ungüentos y polvos de carácter mágico. En cuanto al lugar que ocuparía el relicario dependía de cada clan, aunque lo más habitual era esconderlos en lugares especiales fuera de la vista de los niños y las mujeres, como por ejemplo en cabañas habilitadas a tal fin. Otros clanes cedían al jefe la responsabilidad de que fuera él mismo el que se encargara de guardar el relicario, por ejemplo en su propia casa.

Al igual que el byeré fang, solo los iniciados podían contemplar los relicarios y sus contenidos. Los jóvenes neófitos, una vez iniciado el ritual de paso, contemplaban los huesos de los ancestros, conociendo la historia del clan al que pertenecían. Al final del ritual, una de las tradiciones más características era que el jefe del clan danzara con el relicario entre sus brazos.

Sin embargo, una vez entrado el siglo XX, y con la llegada de los primeros misioneros cristianos, y la conversión de muchos kota al cristianismo, el uso de este tipo de estatuarias y relicarios empezaron a entrar en declive. La mayoría de ellos fueron destruidos, enterrados, despedazados, o arrojados al río.



En esta fotografía tomada en 1917, dos hombres kota convertidos al cristianismo y pertenecientes a los obamba, entregan en una misión religiosa dos relicarios del estilo Mbulu-ngulu.

Nuevamente, y como ocurre con el eyima byeré de los fang, los relicarios kota alcanzan elevadísimos precios en las subastas de arte occidental, siendo sumamente demandados por los coleccionistas expertos en arte negro. Mucha de su fama vino arrastrada por la notable influencia que tuvieron sobre grandes artistas occidentales, como por ejemplo Picasso. Tenemos casos reportados de kotas subastados en Christie's Francia, por 6 millones de euros, cifras que raramente un byeré llega a alcanzar.

Nombre del objeto: Relicario Mbeté

Etnia: Mbeté

Distribución: Gabón y Congo

Para los mbeté, el culto a los antepasados es un aspecto fundamental en sus sistema de creencias, así como la justificación para sus rituales. Nuevamente, y al igual que los relicarios kota y los eyima byéré fang, el culto se sustenta en la conservación de las reliquias de antepasados, para lo cual tienen un compartimento habilitado para ello. Sin embargo, mientras en los anteriores las reliquias se depositan y conservan en un tonelete, en caso del byéré), y una cesta, en el caso del kota, en el relicario mbeté las reliquias se depositaban en un pequeño compartimento situado en la parte posterior de la estatuilla, o en el caso de aquellas que solo tienen forma de cabeza, en la parte perteneciente a la nuca.

Como podemos observar, en los casos anteriores, los estatuillas que custodian las reliquias de los ancestros no tienen ningún tipo de contacto con ellas, algo que no ocurre con la figura-relicario mbeté, que las acoge en su interior gracias a sus formas (por lo general) rectangulares. Por lo tanto, los huesos depositados en su interior no tienen el tamaño que los relicarios anteriores, algo que carece de importancia para los mbeté, pues la “esencia” es lo que permanece, independientemente de que se trate de pequeños fragmentos óseos.



Figura-relicario mbeté, cuya imagen evoca y representa a un antepasado fundador. En la parte posterior del tronco, un pequeño espacio habilitado y acolchado con fibras vegetales, conservan las reliquias.

Los mbeté ocupan el sudeste del Gabón, así como el sudoeste del Congo desde el siglo XVI, huyendo (cuenta la leyenda) de los pueblos del norte (se cree que de esclavistas árabes) desde sus territorios al norte del Congo. Una vez establecidos en este lugar, conformaron unidades políticas y económicas reducidas en forma de clanes, regidos por la gerontocracia, es decir, el poder residía en las personas más mayores, consideradas sabias, a las cuales se escuchaba y obedecía.

Una ceremonia importante para los mbeté, así como para otras etnias hoy en día distribuidas en Guinea Ecuatorial, Camerún, Congo y Gabón, es el rito bwiti, documentado en 1863 por **Paul du Chaillu**¹⁹ al que describió como una serie de prácticas de adoración a un ente desconocido por parte de la etnia bakale, presidida por una indecente y monstruosa figura de madera de sexo femenino... (2007:51). En todo caso, el rito del bwiti no fue originario de los mbeté ni practicado por ellos de forma exclusiva, aunque numerosos estudios aseveran que los orígenes de este rito se encuentra en el interior selvático del **Gabón, concretamente en la etnia Tsogo**²⁰, cuyas manifestaciones artísticas veremos más adelante.



Dos jóvenes se disponen a consumir el iboga durante el rito del bwiti.

Sea como fuere, el rito del bwiti fue adoptado por la etnia fang de Guinea Ecuatorial, el sur del Camerún y el Gabón, aunque adoptando un enfoque sincrético, añadiendo su propio corpus de creencias, dentro de las cuales encontramos al byéré en su conjunto, incluyendo al primer protagonista de esta serie de esculturas, el eyima byéré, así como las creencias cristianas. En la actualidad, el bwiti es practicado por cerca de unos dos millones de fieles, entre los cuales encontramos a los propios mbeté. Durante el rito se consume el iboga, un psicotrópico alucinógeno de origen vegetal (planta ibogaina) cuyas consecuencias en la alteración de conciencia puede durar hasta días después de su ingesta.

¹⁹ Du Chaillu, Paul. Explorations in Equatorial Africa. 1863

²⁰ Eternal Ancestors: The Art of Central African Reliquary.

Nombre del objeto: Relicario Tsogo

Etnia: Tsogo

Distribución: Gabón

Los tsogo o mitsogo, y al igual que sucede con los fang o los mbeté, practican el culto a los ancestros, a los cuales se les concede la capacidad de interceder e intermediar con el “más allá” para buscar su protección. El origen de los tsogo se ubica en las zonas costeras del Gabón, aunque debido al tráfico de esclavos en el siglo XVIII, las abandonaron para internarse en el interior selvático.

Los tsogo carecían de una autoridad central que se ocupara de los problemas de toda la comunidad, sino que estaban divididos en clanes dirigidos por el jefe local que tomaba decisiones de carácter político y económico, dejando el lado ritual y religioso en manos de las sociedades secretas, entre ellas la sociedad bwiti, aunque también cabe reseñar las “kono” y “ya mwei”, las cuales otorgaban poderes sobrenaturales a los espíritus de la naturaleza, como por ejemplo, el espíritu del agua, el cual podía mantener y garantizar que los miembros del clan pudieran seguir manteniendo la facultad de reproducirse.

A los tsogo se les reconoce el mérito de haber sido los creadores del rito bwiti, que más tarde se propagaría a etnias y territorios cercanos, como es el caso de Guinea Ecuatorial y Camerún. El ritual bwiti, se llevaba a cabo en cada aldea, en cada clan, dirigido por un brujo que era el encargado de llevarlo a buen término. En el rito también participaban el jefe local y su ayudante, que colaboraban con el brujo en las tareas que éste les asignara. En el rito bwiti, y al igual que sucede con las logias masónicas occidentales, los neófitos, jóvenes que aún no son iniciados como adultos, pasan por una serie de actos de carácter dramático que exige la muerte simbólica del niño, y el nacimiento del adulto que será reconocido por el resto como un igual.

Ser reconocido como un igual exige una serie de responsabilidades y compromisos para con el resto del clan, lo cual ayuda y mantiene la cohesión dentro del grupo y la solidaridad entre sus miembros.

En cuanto a los relicarios tsogo, son elaborados en madera, tallándolos y puliéndolos hasta que adoptan formas antropomórficas (aunque algo más toscas que los eyima byeré o los relicarios mbeté), donde destacan los cuerpos hieráticos, tensos, poco musculados, de rostros escrutadores y miradas perdidas, cuyos ojos almendrados dan la sensación de permanecer semiabiertos. Del mismo modo, y dependiendo del clan, las figuras relicario pueden adoptar la forma de un busto, careciendo completamente de cuerpo entero.

Sea como fuere, y ya sea en forma de cuerpo completo o solo cabeza, la función es la de velar por las reliquias óseas de los ancestros, que son depositadas en una cesta o bolsa confeccionada con cortezas y fibras vegetales, a veces envueltas en cuerdas para evitar su apertura. A veces, y dependiendo de la zona o clan, también pueden incorporar objetos o utensilios que bien pertenecieron a los ancestros, o bien se les atribuye ciertos poderes.



Relicarios tsogo, tanto de cuerpo entero como solo en busto. Nótese la poca elaboración de los detalles.

Algunos mitos tsogo, como el recogido por **Therese Modanga**¹⁹ en 1968, nos habla de cómo una de las primeras figuras fue tallada por el dios Nzambé en forma de mujer con el objetivo de que otro dios rival se enamorara de ella. Una vez conseguido su objetivo, la escultura volvió al árbol del que había sido tallado, transformándose nuevamente en madera, dejando al dios rival enfermo de un amor imposible. Desde nuestra concepción occidental de la belleza, nos parecería imposible que una talla que carece del cuidado y mimo en su elaboración pudiera ser un objeto del cual enamorarse, y mucho menos un dios. Sin embargo, y como se ha insistido desde el principio, las manifestaciones artísticas de este rango no estaban concebidas para ser observadas desde un plano estético, sino que lo de verdad trascendía era la simbología en ellas implícitas.

²¹Modanga, Therese: Art et Artisanat Tsogo. 1975: <https://core.ac.uk/download/pdf/39881828.pdf>

Nombre del objeto: Fetiche Nkissi

Etnia: Kongo

Distribución: Costa del Congo

Esta etnia, está dividida en numerosas familias emparentadas por hablar el idioma kikongo, como por ejemplo: los boma, yombe, bembe, vili, o los sundi, entre otros, distribuidas en lo que hoy es el Congo, se asientan muy cerca de la costa, en el bosque ecuatorial. Su sistema de parentesco se caracteriza por tener un carácter matrilineal, es decir, conformadas en aldeas o poblados cuya línea de descendencia es por parte de la madre, aunque en origen, el poblado hubiera sido fundado por un barón.

Esta matrilinealidad no significaba que el poder hubiera sido ostentado por las mujeres, ya que éste residía en manos de un jefe que lo sería hasta el día de su muerte. Contra más anciano fuera el líder, mayor era su prestigio como persona sabia y experta. Sin embargo, el poder del jefe no era hereditario, es decir, no pasaría a sus hijos, ya que al ser una sociedad matrilineal, el futuro heredero sería el hijo mayor de la hermana mayor del jefe. Los jefes, eran enterrados siguiendo una extraña costumbre, como era colocándoles un brazo sobre la rodilla, y sobre este, el codo del otro, mientras su mano sostenía la barbilla; para que se entienda, siguiendo el estilo del “pensador” de Rodin. Esta postura está relacionada con la sabiduría, la introspección, absorto en el pensamiento, meditando sobre cómo velar por su comunidad.

Rendían culto animista, otorgando vida y poderes especiales a los seres vivos y la naturaleza en su conjunto. Sin embargo, de forma progresiva, y especialmente tras el contacto con los europeos en el siglo XV, el sistema igualitario de clanes comenzó a desaparecer, pasando a un sistema de clases y de castas privilegiando a ciertos individuos sobre otros, como por ejemplo a los artesanos y herreros sobre los trabajadores del campo y los esclavos. Esta transformación social conllevó la desaparición de los cultos animistas, y con ellos, parte importante de su cosmología y cosmogonía, así como a sus obras artísticas que empiezan a mostrar rasgos al estilo y gusto occidental.

De dichas manifestaciones artísticas, cabe destacar el realismo que imprimen en sus obras, mostrando especial interés en las expresividades faciales, las emociones, las actitudes, sin olvidar los torsos y cuerpos, que en ocasiones aparecen con las piernas cruzadas, los brazos descansando en las rodillas, logrando escorzos ciertamente complejos de realizar.

Un ejemplo son sus conocidas “madres”, talladas en madera, que representan a ancestros femeninos que destacaron por el número de hijo, y presentes en ritos relacionados con la fertilidad. Sobre ellas se vertían ungüentos vegetales y animales, como aceite de palma o sangre de menstruación, con la cual se aseguraba que ésta quedara interrumpida y la mujer pudiera quedar en cinta. En cuanto al color, se teñían de blanco, que en la creencia y simbología kongo se asocia a la pureza, la honradez, la buena suerte y el orden.

Sin embargo, entre sus objetos culturales cabe destacar los fetiches, denominados nkissi. La noción de nkissi alude directamente al carisma, el alma, el espíritu, que por ejemplo, era condición en el jefe del clan. Los fetiches nkissi son muy habituales en la etnia kongo, independientemente del lugar geográfico que habite, que los dividían en cuatro tipos, dependiendo el uso o destino que se quisiera, aunque por norma general, cualquiera de ellos podía realizar las mismas acciones, ya que tenían la capacidad de adaptarse a diferentes contextos y ritos. A nivel artístico, y dado que el cuerpo está oculto bajo una maraña de objetos metálicos, solo se ponía el acento en aquellas partes que iban a poder observarse, destacando especialmente el rostro y las muecas de dolor.

Por ejemplo, uno de los más llamativos es el denominado “nkondi”, cuyo cuerpo aparece atravesado por un sinfín de clavos y objetos punzantes. Del mismo modo, y dependiendo de su ubicación, poseía un pequeño receptáculo donde se colocaban hierbas o polvos considerados mágicos. Su presencia se requería para acciones punitivas, aunque antes era necesario descubrir dónde estaba el culpable de una acción sancionada por su comunidad. El nkondi por tanto, articulado en un rito concreto, ayudaba a encontrar al malhechor.



Fetiches nkissi “nkondi”, ataviados con gran número de clavos, cuerdas, y objetos punzantes.

Nombre del objeto: Gbekré

Etnia: Baulé

Distribución: Costa de Marfil

Los baulé, aunque afincados hoy en día en el sur de Costa de Marfil, sus orígenes se ubican en Ghana, y por tanto, emparentados con otra etnia muy importante de esa región como son los akan, que formaron parte de un pequeño imperio llamado Asante, que contribuyó y colaboró de forma muy importante con los gobiernos europeos esclavistas, suministrando esclavos para trabajar en las minas de oro, muy abundantes en la zona. Dicho imperio llegó a ser tan poderoso que fundó numerosas ciudades-estado por toda la región selvática de la costa abarcando buena parte de lo que hoy conocemos como el Golfo de Guinea.

La disgregación de lo baulé de los akan se data alrededor del siglo XVIII, debido a problemas con los líderes locales, destacando especialmente la reina baulé Abla Poku (o Aura Poku), que fue la artífice del desplazamiento que los llevaría hasta el sur de Costa de Marfil, donde la sabana se mezcla con la selva ecuatorial.

La sociedad baulé estaba fundamentada en la familia extensa de carácter matrilineal, denominada "aulo". La jefatura estaba regida por la persona más poderosa del poblado, que a su vez debía de reunir una serie de cualidades propias de un líder, como era la planificación económica, o política, aunque no por ello poseía un poder absoluto, sino que existía una asamblea de personas notables, aptas para tomar decisiones. En todo caso, y por la condición matrilineal de los baulé, el heredero barón debía ser el hijo de la hermana de la madre del difunto jefe. Aunque la familia extensa era uno de los principios organizacionales, también era común que otras familias coexistieran en el mismo poblado, lo cual obligaba a que el líder fuera elegido por consenso entre todas ellas.

Su sistema de creencias se basaba en el culto a los antepasados, y el otorgamiento a los elementos de la naturaleza, animales, plantas, montañas, lagos, etc., de vida propia, y la capacidad de todos ellos de interceder en sus vidas. Sin embargo, creían en un único dios creador que denominaban como "nyamien". Del mismo modo, una serie de ritos van a condicionar su vida social y religiosa, entre los que destacan los ligados a los antepasados por un lado, y la naturaleza por otro.

Dentro de este sistema de creencias encontramos algunas de sus manifestaciones artísticas de carácter escultórico más importantes, como son los "gbekré", un tipo de escultura ligada con el mundo de los espíritus de la naturaleza, representada en la imagen de un pequeño simio (generalmente un chimpancé, por su semejanza con el ser humano), que es el responsable de salvaguardar las almas de los ancestros, proteger a los miembros de la comunidad y velar por las cosechas. Por ello, y por este papel tan importante, los gbekré eran colocados en las entradas y salidas de las aldeas.

Del mismo modo, los gbekré formaban parte de rituales, siendo colocados en altares a la vista de todos, y sobre los cuales se vertían toda serie de líquidos y sustancias orgánicas, como por ejemplo aceite de palma, sangre, cerveza, etc. Esta mezcla de elementos y sustancias generaba una pátina que nuevamente, y al igual que sucede con el eyima byéré, es considerado una prueba de su “autenticidad”, ya que los gbekré alcanzan precios astronómicos en los mercados y subastas de arte occidental.



Gbekré, en posición de custodiar las almas depositadas en el cuenco

En cuanto a la estética del gbekré, cabe destacar cuerpos hieráticos, antropomórficos, pues si bien la cabeza es de simio, el resto es claramente humano, lo cual se explica por esa necesidad de intermediar en el mundo de la naturaleza a través de la condición animal del simio, sin renunciar a la esencia humana; ombligos prominentes, colmillos claramente expuestos o difuminados en la propia boca; del mismo modo, otro rasgo característico del gbekré es que sostiene un pequeño cuenco entre sus manos, cuenco que representa el contenedor de almas, por las cuales vela e intercede con los espíritus.

Por tanto, y a diferencia de los relicarios fang, tsogo, mbeté o kota, donde la esculturas representan a los ancestros (o sus esencias) y son las encargadas de custodiar los restos de los ancestros, y mediar con el mundo de los muertos y los espíritus por medio de diversos rituales, en este caso, la responsabilidad recae sobre un animal proveniente del interior de la selva, a medio camino entre ser humano y bestia. En esta dualidad, precisamente, reside su fuerza.

Nombre del objeto: Ikenga

Etnia: Idoma (Igbo)

Distribución: Nigeria

Los idoma, se ubican en las zonas montañosas del sur de Nigeria, a donde llegaron en el siglo XIX huyendo de los pueblos del norte, especialmente de los pastores peul, pertenecientes a la etnia fulani, convertidos al Islam, y que perseguían la conversión de todo el territorio que hoy se conoce como Nigeria. Paradójicamente, hoy en día, los pastores peul siguen transitando las tierras de los idoma, lo que origina numerosos enfrentamientos y conflictos armados.

Los idoma se congregaban en torno a las aldeas, distribuidas por formar anillos concéntricos en torno a un único centro o plaza donde se desarrollaba buena parte de la vida social; algo parecido a lo que hoy son las Plaza Mayor en numerosas ciudades y pueblos de la península ibérica. La jefatura no estaba en manos de un único líder, sino que corría a cargo de distintos jefes pertenecientes a familias de la misma aldea, e incluso a veces, se conformaban consorcios y alianzas entre varias aldeas idoma. Estos líderes a su vez se agrupaban en consejos o asambleas de ancianos, tomando decisiones que afectaban a la vida de la comunidad.

Una parte fundamental de la vida política y religiosa de los idoma se fundamentaba en las sociedades secretas, cada una de las cuales tenían distintas responsabilidades, y dentro de las cuales se realizaban ritos relacionados con el mantenimiento del orden social, o de conmemorar y rendir culto a los ancestros. En este sentido, el primer ancestro, aquél que había sido el fundador de la aldea, era el que más se veneraba y recordaba.

Los idoma creían en un dios creador de vida, no solo la humana, sino también de la naturaleza y los animales. Sin embargo, este dios estaba poco o nada interesado en la vida de los humanos, y por tanto, esta responsabilidad era asumida por los espíritus que habitaban los bosques, montañas, ríos, lagos, animales...cada uno de los cuales poseía su propio dios.

Sin embargo, la piedra angular de la religión idoma se sustentaba en el culto a los antepasados. Sin embargo, como la aldea estaba regida por distintos jefes pertenecientes a distintos linajes, la veneración de los ancestros era llevada a término por cada familia, reconociendo un único ancestro común, que fue el fundador de la aldea; el resto de los ancestros eran venerados en sus respectivas familias. Estos cultos se materializaban en forma de ritos, especialmente durante los funerales de un miembro de la familia, en el cual, solo asistían aquellos que habían sido iniciados en la edad adulta, ya fueran hombres o mujeres. Durante este ritual, se aseguraba que el fallecido viajara al reino de los antepasados.

Para ello, se levantaba un santuario donde se colocaba la estatuilla ikenga, una escultura de morfología un tanto abstracta que pretendía representar las virtudes de un ancestro que hubiera destacado por hechos concretos que le otorgaron prestigio. El ikenga podía poseer una cara o incluso dos caras, de forma que siempre estuviera vigilante, mirando al frente, al futuro, pero sin olvidar el pasado, mirando hacia atrás.



Ikengas, con grandes cuernos sobre su cabeza, un cuchillo en la mano, y una cabeza cortada en la otra.

Del mismo modo, el ikenga era “alimentado” simbólicamente rociando sobre él distintos alimentos, como jugos de frutas, ñames, sangre animal (cabras, gallos...), vino, etc. En cuanto a sus rasgos morfológicos y estéticos cabe destacar los dos grandes cuernos en su cabeza, que los rasgos de fiereza, que representan (por lo general) a un ancestro guerrero; brazos sosteniendo un cuchillo, e incluso, como en la imagen de arriba, la cabeza de un enemigo, pues en la antigüedad fueron cazadores de cabezas. Para ello capturaban prisioneros para más tarde sacrificarlos en rituales.

Nombre del objeto: Ibeji ewé

Etnia: Ewé (Adja)

Distribución: Ghana, Togo y Benín

En este apartado, centraremos nuestra atención en el grupo étnico adja, localizados en Ghana, Togo y Benín, y que comprende a numerosos subgrupos étnicos emparentados con los yoruba (creadores de numerosas ciudades-estado), entre ellos el ewé, al cual encontramos en lo que hoy es el sur de Togo. La separación del grupo yoruba se estima tuvo lugar entre los siglos XVII-XVIII, por problemas de carácter gubernamental.

Tras esta separación, los ewé volvieron a agruparse en sociedades clánicas, un modelo que habían dejado atrás con los yoruba, pero que volvieron a retomar. Este sistema estaba basado en clanes que ocupaban distintos territorios gobernados por jefes locales, que a su vez, depositaban su poder en manos de una asamblea constituida por un consejo que regía la vida de todos los clanes adscritos.

Para los ewé, el dios creador de todas las cosas era denominado Mawu, pero al igual que ocurría con los idoma, estaba poco o nada interesado en la vida de los humanos, ya que siempre les estaban rogando favores y eso le agotaba demasiado; por este motivo, Mawu creó una serie de espíritus y sub-dioses que pudieran facilitarle el trabajo y dejaran de molestarle. Estos semidioses recibieron el nombre de "trowo", que son los que realmente intervienen en la vida de los humanos.

En cuanto a sus esculturas, carecen de los acabados de otros grupos étnicos, donde los detalles son importantes. En este caso, cabe destacar los fetiches ibeji ewé, elaborados de forma tosca, tallados en madera, que adoptan una gran variedad de formas y tamaños, aunque lo más habitual es que posean rasgos antropomórficos. Estas figuras representan a niños fallecidos, y el culto en el que forman parte se dedica a gemelos desaparecidos, que también podemos observar en las figuras de los yoruba, aunque en este último caso, con mucho más detalles y acabados.



Dos ibeji ewé que simbolizan a dos niños gemelos, un niño y una niña fallecidos.

Los ibeji ewé son cuidados con mucho esmero por la madre y los hermanos (si los tuviera) del niño fallecido, al igual que se haría con un niño pequeño: se lava, se alimenta y se cuida, ya que representa aquél niño que ya no vive. Para dormir, el ibeji se deposita en el interior de una calabaza. En el culto ibeji, y al igual que sucede con los yoruba, los ibeji son sacados de las casas, llevándolos a una casa ceremonial donde son consagrados por el sacerdote. Una vez allí, la madre baila con el ibeji para que el espíritu del niño esté contento y tranquilo y su alma pueda viajar al mundo de los antepasados. Cuando se considera que el niño fallecido ya está con los ancestros, se le rompe los pies para no atarlo al mundo de los vivos.



Ibeji ewé con los pies rotos, símbolo de que ya ha abandonado el mundo de los vivos y descansa con sus antepasados.

Nombre del objeto: Iagalagana

Etnia: Mumuye

Distribución: Camerún y Nigeria

Y por último, vamos a detenernos en los mumuye de Nigeria y Camerún, ubicados en la parte más oriental de Nigeria y centro de Camerún, ambas zonas de densa vegetación y zonas selváticas, y que en su día permanecieron esclavizados al imperio Jukun, cuya antigüedad se remontaba hasta al menos el siglo XIII, hasta que al final, en pleno siglo XVIII sucumbieron a los embates de los fulani, y su yihad. Precisamente, los mumuye, y al igual que sucedió con los idoma, huyendo de los fulani, se establecieron en pequeñas aldeas repartidas entre los montes Shebshi, Nigeria, y el sur de Garua, en Camerún. Esta zona, escasa en recursos apetecibles por los colonos europeos, pasó desapercibida durante mucho tiempo (hasta entrado el siglo XX), y con ella, los propio mumuye.

La sociedad mumuye se organizaba en (a lo sumo) dos familias extensas, bajo un carácter patriarcal, donde gobernada el barón de mayor edad con el apoyo de un consejo de ancianos. También era característico que los linajes estuvieran asociados a espíritus animales, de forma que distintas familias asentadas en aldeas diferentes, podían mantener una vinculación simbólica por medio de compartir los espíritus animales.

La religión se fundamentaba en el culto a los antepasados y el animismo. Cada aldea poseía una choza denominada "tsafi" donde se realizaban los ritos y rituales de paso de los no iniciados. Estas chozas estaban prohibidas a las mujeres, los niños, y los no iniciados. En dicha cabaña se depositaban las reliquias de los antepasados, en el interior de una cesta o caja de madera, que era abierta y mostrada en los rituales. En el interior se realizaban ofrendas y sacrificios animales en honor a los antepasados, buscando su amparo y protección, así como la buena marcha de la cosecha.

Una de las ceremonias más habituales era la danza, en la cual, los jóvenes neófitos, una vez hubieran cumplido los 10 años, participaban activamente. Una de estas danzas se realizaba con máscaras de vaca, contorneándolas al ritmo de los tambores, precedidos de los muchachos que en breve dejarían de serlo.

Las reliquias de los ancestros, en su mayoría fragmentos de cráneos, eran veneradas durante el ritual. Para los mumuye, los cráneos eran el depósito del espíritu, y por tanto, infundían el mayor de los respetos, por ello, la presencia de estatuas rituales era preceptivo en el interior de la cabaña, como es el caso de la Iagalagana, una escultura que se colocaba cerca de las reliquias y que representaba al ancestro fundador, ya que existía la creencia compartida de que así, el espíritu del ancestro, durante el ritual, podría encarnarse en el interior de la figura y participar del evento con el resto de asistentes.

El iagalagana era una figura antropomórfica elaborada en madera, donde una cabeza pequeña contrastaba con el resto del cuerpo, largo y esbelto. El rostro tiende a ser inexpresivo, carente de emoción alguna, donde unos ojos pequeños e insignificantes pasan desapercibidos en su cara. Los brazos se muestran extendidos y levemente descansados, las piernas largas y arqueadas, un pecho o tórax prominente, y lo más habitual es que carezcan de pies. Los detalles y acabados no son, estéticamente hablando, especialmente significativos, aunque en su conjunto consigue transmitir cierto respeto.



Tres figuras iagalagana, con diferentes tamaños y proporciones.



Obsérvese la aparente falta de expresividad en el rostro y la hieratitud de sus facciones

9.- Conclusiones:

A través de las imágenes y esculturas antropomórficas pertenecientes a algunas de las etnias del Golfo de Guinea, hemos podido sumergirnos en una forma de expresión artística que trasciende su materialidad. Estas obras no fueron hechas ni ideadas para que los miembros de los clanes o las comunidades pudieran contemplarlos “desde fuera”, sino que son un tipo de manifestación cultural materializadas para ser “vividas”, para representar significados concretos que eran aprehendidos, conocidos y transmitidos de generación en generación mediante ritos y representaciones simbólicas donde éstos cobraban sentido.

Los que creyeron en ellos, los que les otorgaron valor dentro de su cotidianeidad, son aquellos que podrían comprenderlos del todo y explicar sus verdaderos secretos. Nosotros, profanos de un mundo y una simbología ajena, nos aproximamos a ellos con la pretensión de ser “traducidos”. Siendo consciente de que este ejercicio es meramente superficial y por tanto, siempre incompleto.

No eran solamente objetos, ni meros utensilios que podían ser colocados en cualquier lugar como si de jarrones se trataran, sino que eran manifestaciones culturales vivas, con funciones sociales determinadas, y elaborados y ejecutados para representar y mediar con el mundo del más allá. Estas obras no buscaban la estética, entendiendo ésta como patrones que buscaran la simetría o perfección artística, sino que su valor residía en lo que representaban y simbolizaban. Sin estos elementos, sin este contexto, resultaría difícil intentar interpretarlos.

Como símbolos, eran contenedores y condensadores de un amplio rango de significaciones físicas y metafóricas: mediadores con el mundo de los muertos, custodios de huesos humanos, protagonistas de rituales de paso, objetos de brujería, fetiches, marionetas, y desde nuestro punto de vista occidental, objetos etnográficos...y por último, objetos de arte.

La inclusión de muchos de estos objetos en el rango y categoría de arte, los han convertido en objetos artísticos. Nunca lo fueron. Surgieron como una necesidad de intermediar con el mundo de los muertos, de ayudarles en sus problemas cotidianos, buscar protección, castigar, y de concederles una labor tan importante como era la de custodiar los restos de sus ancestros más ilustres...

Hoy en día, muchos de ellos, aparecen expuestos tras una vitrina o mampara de cristal, en museos etnográficos, antropológicos, donde su significación original se evapora, se desdibuja...y se convierten definitivamente en objetos; expuestos en una colección de arte su naturaleza se desnaturaliza, y su esencia se pervierte. Pasa de símbolo signifiante a materia orgánica descontextualizada...un fetiche más...

El visitante profano que se acerque a un museo artístico o etnográfico, observará un objeto fuera de contexto, una imagen, un símbolo vacío. Quizás, en el mejor de los casos, escrito en una etiqueta de reducida dimensiones, pueda leer una historia, una leyenda sobre la función que tuvo dentro de la cultura a la que pertenecía, y en el peor, solo el nombre y el siglo. De esta forma, desnudos y vacíos de contexto, estas manifestaciones culturales solo expondrán su lado más estético, un objeto “artístico” perdido dentro de la sala “African art”.

“Nosotros”, profanos de un mundo que no deberíamos conocer, nos acercamos a ellos sin tener en cuenta que muchas veces, su visualización estaba prohibida para los no iniciados; es decir, ultrajamos el nombre y el uso de una sociedad que no nos dio permiso para hacernos con ellos, y menos para que fueran expuestos como meros objetos de feria o como parte de colecciones privadas y públicas, expuestos fríamente a los ojos del público.

Ni siquiera nosotros, como antropólogos, podemos comprender en su totalidad la lógica de todas estas figuras. Podremos acercarnos y emitir juicios e interpretaciones, pero incompletas, sesgadas, e insatisfactorias; podremos arrojar datos sobre las prácticas culturales donde cobraban sentido y el valor etnográfico de los mismos, pero siendo conscientes de que verdadero sentido estaba dentro de los “espacios/tiempos rituales”, donde solo podrían ser entendidos y comprendidos por aquellos que los vivieron; y con ellos, su verdadero secreto.

Bibliografía:

- **Asare Opoku, Kofi. Togbi Dawuso Dofe: Mami Water in the Ewe Tradition. (2007)**
- **A. Lagamma. Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary, Yale University Press, New Haven. 2007**
- **Braudel, Fernand. Las Civilizaciones Actuales; Estudio de la Historia Económica y Social. (1983)**
- **Du Chaillu, Paul. Explorations in Equatorial Africa. 1863**
- **Eternal Ancestors: The Art of Central African Reliquary. Alisa LaGamma. 2007**
- **Eco, Humberto: Obra Abierta. Ariel Editorial. 1962**
- **Eagleton, Terry. La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales. 2001**
- **Eisenhofer Stefan. Arte Africano. Taschen, 2010**
- **Fernández, James W. Bwiti An Ethnography of the Religious Imagination in Africa. Princeton University Press, 1982.**
- **Fernández, James. Fetishes and Felt Needs, 1985**
- **Geertz, Clifford: La Interpretación de las Culturas. Gedisa Editorial. 1973**
- **Gell, Alfred, Arte y Agencia. Una teoría antropológica. SB Edición. 1998**
- **Kroeber, Alfred: Anthropology. Nueva York: Harcourt. 1948**
- **Kroeber, Alfred. Cultural and Natural Areas of Native North America. 1939**
- **Marcus, Banks: Los Datos Visuales en la Investigación Cualitativa. SAGE Publications of London. 2008.**
- **Metje Posta, Reflecting visual anthropology: using the camera in anthropological research. XII, 428 pp., illus., bibliogr. DVD. Leiden: CNWS Publications, 2006.**

- **Modanga, Therese: Art et Artisanat Tsogo. 1975:**
<https://core.ac.uk/download/pdf/39881828.pdf>

- **Lévi-Strauss, Claude: Arte, Lenguaje, Etnología, Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno, cuarta edición 1975.**

- **Langer, Susan: Sobre una nueva definición de símbolo. 1956**

- **Lugo, Alejandro: Reflexiones sobre la Teoría de la Frontera, la Cultura y la Nación. 2003**

- **Oxford Dictionary. <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/fetich>**

- **Olo Mibuy, Anacleto: Filosofía Bantú. Perspectivas antropológicas sobre Guinea Ecuatorial. 2013**

- **Steward, J. Theory of Culture Change. Urbana, Ill: University of Illinois Press. 1995**

- **Susan Mullin Vogel. African Arts, Vol. 30, No. 4, Special Issue: The Benin Centenary, Part 2, Autumn,1997**

- **Totemism chez /e Fang. Munster: Bibliothéque-Anthropos, 1912**

- **Vansina, Jan: Paths in the Rainforest. Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa. 1990**

- **Von Schaewem, Deidi. Inside African Art. Taschen, 2013**

- **Wolf, Eric: Europa y la Gente sin Historia. Fondo de Cultura Económica. 1982**

