

A man wearing a white turban and a green and red garment is shown in a dimly lit setting, performing a ritual. He is looking down at a skull and other objects on a table. Two lit candles provide the primary light source, casting a warm glow. A large bowl containing a red substance is visible on the left, and a dark bowl is on the right. The background is dark and indistinct.

ESCRITURA GRÁFICA KONGO
Y OTRAS NARRATIVAS DEL
SIGNO

Bárbaro Martínez-Ruiz

EL COLEGIO DE MÉXICO

ESCRITURA GRÁFICA KONGO
Y OTRAS NARRATIVAS DEL SIGNO

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ESCRITURA GRÁFICA KONGO
Y OTRAS NARRATIVAS DEL SIGNO

Bárbaro Martínez-Ruiz



EL COLEGIO DE MÉXICO

496.393111

M3852e

Martínez-Ruiz, Bárbaro.

Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo /
Bárbaro Martínez-Ruiz – 1a. ed. – México, D.F. : El Colegio
de México 2012.

344 p. ; 21 cm.

ISBN 978-607-462-405-2

1. Kongo (Lenguaje) – Escritura. 2. Escritura pictográfica
– África Central. 3. Escritura pictográfica – Cuba. 4.
Comunicación escrita – Aspectos sociales – África Central 5.
Comunicación escrita – Aspectos sociales Cuba. 6.
Simbolismo y comunicación – África Central. 7. Simbolismo
y comunicación – Cuba. 8. Bakongo (Pueblo africano) –
Historia. 9. Bakongo (Pueblo africano) – Religión.

Primera edición, 2012

D. R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-405-2

Impreso en México

CONTENIDO

Introducción	9
I. El pasaje transatlántico: La diseminación de las creencias kongo en África y hacia América	31
II. El proceso de creación de significados. El universo kongo	55
III. Escritura gráfica afroatlántica: <i>bidimbu</i> , <i>bisinsu</i> y firmas	87
IV. Más allá de la escritura. Formas básicas de la escritura gráfica	255
Conclusión	327
Bibliografía	331

INTRODUCCIÓN

La escritura gráfica kongo es un estudio de la expresión visual estructurada del pueblo bakongo en África central y sus descendientes en Cuba. Este libro gira en torno al argumento central de que los bakongo han integrado herramientas de comunicación numerosas y variadas, tales como símbolos escritos, objetos religiosos, tradiciones orales y lenguaje corporal, en sistemas estructurados de escritura gráfica que se emplean para organizar la vida diaria, para permitir la interacción entre los seres humanos y el mundo natural y el espiritual y para conservar y transmitir sistemas de creencias cosmológicas y cosmogónicas.

Los modos sistemáticos de expresión gráfica de los bakongo que se han documentado en los últimos siglos representan la culminación de múltiples avances en la comunicación. El primer paso en esta cadena de desarrollo fue el uso inicial de los signos visuales como un código, lo que fue posible gracias a un salto conceptual que permitió atribuir un significado culturalmente relevante a un conjunto de representaciones abstractas y pictográficas. Los primeros signos y símbolos se modelaron con formas geométricas y pictográficas definidas. Más adelante se les asignaron significados contextuales más matizados para funciones específicas y se convirtieron en la fuente primaria para la creación gradual de un repertorio gráfico kongo y el posterior desarrollo de un mecanismo para una narrativa visual fluida. Aunque quizás nunca se conozcan por completo la cronología y las fuerzas que impulsaron la evolución de los primeros signos que se convirtieron en los complejos sistemas de escritura de hoy, las antiguas tallas y pinturas documentadas en numerosos sitios en los bosques y la sabana de África central sugieren que la escritura gráfica tiene una historia prolongada y que ha ejercido una función central en la organización cultural y social de los grupos bantúes. Además, la supervivencia y la

adaptabilidad de la tradición ante desafíos históricos, sociopolíticos y culturales son testamento de su fuerza y su relevancia.

Dado el papel fundamental de los sistemas de escritura gráfica en el desarrollo, la documentación, la conservación y la transmisión de las creencias, los valores y las tradiciones nucleares del pueblo, comprender su desarrollo y su uso ofrece una perspectiva al interior de las estructuras religiosas, el conocimiento tradicional, la farmacopea y las historias verbales y orales de los kongo. Específicamente como un vehículo para el análisis histórico, estos sistemas nos permiten reconocer y ubicar el momento de la fundación misma de la cultura kongo. Con ello como fin último, los siguientes capítulos exploran la cosmología, la cosmogonía y la filosofía moral que han influido en el uso y el significado de la escritura gráfica entre los bakongo a través del tiempo y analizan en detalle las tradiciones que incluyen su uso sistemático. Ello demostrará una continuidad innegable entre los sistemas de escritura gráfica contemporánea que se emplean en África central y en Cuba, así como entre éstos y las muestras milenarias de arte rupestre halladas en Angola y en la República Democrática del Congo. Asimismo, examinan el papel poderoso y vital de la comunicación gráfica en la transmisión del conocimiento cultural, los valores y las creencias de generación en generación, lo que ha permitido preservar la identidad cultural, social y espiritual durante periodos de turbulencia extrema.

El capítulo I, “El pasaje transatlántico: La diseminación de las creencias kongo en África y hacia América”, proporciona el contexto histórico básico del desarrollo de los sistemas de escritura gráfica kongo. Esta sección ofrece una breve descripción de la historia física y cultural de los bakongo, con especial atención en los movimientos de población y en las condiciones que propiciaron la formación y la supervivencia de las prácticas culturales y las creencias kongo, así como su evolución a través del tiempo y de periodos de agitación, como el colonialismo y la independencia, el tráfico de esclavos y la emancipación.

El capítulo II, “El proceso de creación de significados. El universo kongo”, presenta la cosmología básica subyacente a esta cultura.

Además, discute el contexto religioso de los bakongo y de sus descendientes y analiza la forma en que contextualizan e interpretan el mundo que los rodea. Entreverando hebras de creencias pasadas y actuales en África central y en Cuba, a la vez que se muestran sus historias entrelazadas y su desarrollo paralelo, la sección abarca mitos de origen kongo, el papel espiritual de los ancestros, los poderes y las características que se atribuyen a las fuerzas naturales y cósmicas, así como las interacciones coreografiadas entre el hombre y dios en todas las etapas del ciclo de la vida.

El capítulo III, “Escritura gráfica afroatlántica: *bidimbu*, *bisinsu* y firmas” examina cómo los cimientos cosmológicos y cosmogónicos analizados en el capítulo III moldean los componentes bidimensionales de los sistemas de escritura gráfica y a la vez son expresados por ellos. Denominados *bidimbu* o *bisinsu* en África central y firmas en Cuba, los símbolos escritos que emplean los bakongo sirven principalmente para registrar la exégesis religiosa, para guiar y moldear la práctica de la religión y para encarnar principios espirituales y culturales. Estos símbolos brindan a los miembros de la comunidad un medio para comprender el mundo e interactuar con éste, y para comunicarse entre sí y con fuerzas ancestrales y espirituales. Comenzando con antiguas muestras de arte rupestre (algunas conocidas y otras que no se habían documentado previamente), esta sección estudia el desarrollo de la escritura gráfica en África central, su trasplante involuntario al Nuevo Mundo y su función continua en la religión bakongo, y en la religión y la cultura de ascendencia bakongo a ambos lados del Atlántico. La escritura gráfica, llena de riqueza por sus significados multidimensionales, se emplea para fines laicos (como transmitir mensajes entre cazadores y demarcar sitios agrícolas productivos) y religiosos en África central, mientras que en Cuba desapareció del ámbito secular y floreció en el sagrado, para convertirse en lo que hoy es un lenguaje sumamente complejo y resguardado celosamente, cuyo dominio requiere muchos años. Además de dar seguimiento a la evolución de las formas de escritura gráfica y explorar sus diversos usos, el capítulo IV profundiza en los significados arraigados en tales formas y detalla de qué manera se integran

los sistemas de creencias mencionados en la primera sección en los numerosos ejemplos incluidos, y se expresan a través de éstos.

El capítulo IV, “Más allá de la escritura: Formas físicas de la escritura gráfica,” trasciende las nociones convencionales de la escritura para estudiar el papel de los objetos físicos y las tradiciones orales. Dicha sección argumenta que al sobreponer y reexpresar las creencias y los significados que transmiten los símbolos escritos, estos medios de comunicación con múltiples dimensiones (o ninguna) permiten a los practicantes conocer y comunicar sus identidades culturales e individuales. Se analiza la diversidad y la constancia concurrentes en las *minkisi* o prendas en Cuba, objetos sagrados que se construyen para alojar fuerzas espirituales e invocar a los poderes que los acompañan, al igual que los *mambos* y otras palabras rituales que los activan, e involucrar a estos espíritus transmitiendo enseñanzas culturales y religiosas. Se examinan numerosos objetos de este tipo (algunos de los cuales se utilizan actualmente) y “se leen” sus características físicas, los materiales con que se crean y otros elementos visuales, para ilustrar la precisión de la intención y la riqueza de significados que su diseño transmite. Mientras sigue analizando los cercanos vínculos entre las formas presentes en África central y en Cuba, este capítulo también plantea que la integración de un amplio rango de técnicas de comunicación visual y oral es lo que define a los sistemas de escritura gráfica y a la vez es posible gracias a ellos.

El presente libro es el resultado de varias décadas de conocimiento sobre los sistemas de escritura gráfica de base kongo. Mis primeros trabajos en el tema fueron de carácter personal; puesto que fui criado en el seno de la religión afrocubana Palo Monte, intenté organizar los significados y los usos de los signos y los símbolos que aprendí durante mi educación religiosa inicial. Aprender a utilizar las formas gráficas es un requisito fundamental para todos los miembros de la religión. El nivel de habilidad en el uso de las mismas se relaciona con la posición que se tiene dentro de la jerarquía religiosa, se supone que los niveles más altos requieren mayor conocimiento y fluidez en el uso de la comunicación gráfica. A principios de los años 70 empecé a anotar en un cuaderno un vocabulario gráfico creciente que me

ayudó a practicar y a enseñar a otros miembros de la fe cómo crear significados básicos con signos escritos. Aprendí que no se trataba de meros símbolos, sino que la escritura gráfica que emplean los expertos o sacerdotes del Palo Monte (paleros) implica una variedad de signos y de acciones organizados sistemáticamente en un proceso coherente de significación. Pronto busqué ampliar mi comprensión de este proceso más allá de sus usos dentro de los confines de la cultura cubana. Mi curiosidad dio lugar a muchas preguntas: ¿Cómo es que una tradición basada en creencias y prácticas africanas llegó a ocupar un sitio prominente en el mosaico religioso de Cuba? ¿Cuáles fueron las condiciones históricas y culturales específicas que permitieron que este proceso se desarrollara y perdurara en Cuba? ¿Qué papel desempeñó esta comunicación gráfica en el ámbito colonial y para la gente oprimida por ese sistema? ¿Cómo sería posible ubicar el origen de las fuentes africanas presentes en la escritura gráfica cubana contemporánea y entenderlas? Mi estadía de dos años en Angola, con el ejército cubano, de 1986 a 1988, me dio la oportunidad de presenciar prácticas y de escuchar sobre creencias similares a aquéllas con las que crecí, lo que estimuló mi interés por comprender mucho mejor las conexiones entre estas tradiciones que se practican en continentes distintos.

Cuando volví de Angola a Cuba, en 1988, me inscribí en la Universidad de La Habana para estudiar historia del arte. En una de las primeras clases, leí un capítulo del libro de Robert Farris Thompson *Flash of the Spirit*, publicado cuatro años antes, e inmediatamente reconocí la importancia que tendría para mi futuro objeto de investigación¹. Me pareció que el texto unificaba brillantemente la tradición de escritura gráfica kongo en Cuba con su contraparte en África central. Leí el capítulo una y otra vez, durante muchas noches y semanas, y sentía que eso era a lo que quería dedicarme. Deseaba haber sido yo el escritor de ese ensayo, aún lo deseo. Su comparación de fuentes primarias y un detallado análisis visual del proceso de creación de significados en África central y en el Caribe resonaba

¹ Hago referencia al capítulo “The Sign of the Four Moments of the Sun: Kongo Art and Religion in Americas” (*Flash of the Spirit*, Nueva York, Random House, 1983).

profundamente con el material de mis estudios y con mis propias vivencias personales en la religión afrocubana, y me hizo mirar tales experiencias bajo una nueva luz. A lo largo de los años, conforme he ido profundizando en mi estudio, realizado mi propia investigación y creado planes de estudio para nuevos alumnos de la materia, he recordado una y otra vez ese primer encuentro con el trabajo de Thompson, ejemplificado en el mencionado capítulo, que alcanza un exitoso equilibrio entre perspectiva interpretativa y sofisticación teórica, profundamente arraigada en la cultura material kongo. La labor académica de Thompson sigue siendo piedra angular de la literatura en los campos en los que él es pionero y su trabajo, así como el entrenamiento que me dio cuando fue mi asesor de tesis doctoral, siguen inspirando y dando forma al mío, incluyendo este libro, que intenta responder, entre otros, los primeros cuestionamientos que me hice sobre mi educación religiosa.

LITERATURA PREVIA

Numerosas y diversas líneas de investigación académica ayudan a comprender los sistemas de escritura gráfica de los bakongo, dada la amplitud de su uso, sus significados y sus formas, pero pocos trabajos examinan los modos de comunicación gráfica en África central o en el Caribe minuciosamente o en su contexto social. En 1687, el historiador Giovanni Antonio da Montecuccolo Cavazzi documentó descripciones e imágenes detalladas de la vida diaria y las prácticas religiosas de los kongo. Además, los misioneros y etnógrafos Karl Laman, Joseph van Wing y Efrain Andersson documentaron una gran cantidad de información sobre la cultura y la religión que encontraron durante su estancia en África central. Sin embargo, estos informes, como otros recuentos de viaje y escritos de misioneros producto de los primeros contactos de los europeos con la región, eran informativos, no se centraban en las formas y los usos de la expresión gráfica (ni siquiera los apreciaban) y, como anota Wyatt MacGaffey, reflejaron la posición de sus autores como observadores

más que como practicantes o académicos². De hecho, muchos de los primeros estudios sobre la escritura en África promovieron la idea de que el pueblo africano no posee sistemas de escritura. Sólo se atribuía valor a la escritura que se adecuaba a la cultura de impresión occidental clásica, es decir, a la escritura formada por un alfabeto único y que resultaba en la publicación de libros y otros emprendimientos literarios; en resumen, no se hizo ningún esfuerzo por entender las formas africanas de expresión gráfica, en sus propios términos. Otras publicaciones sobre el tema, incluyendo las de los destacados exploradores David Livingstone y Henry Morton Stanley, se escribieron en el contexto colonial del siglo XIX y su descripción de los africanos como un pueblo incivilizado y carente de cultura resultó congruente con los objetivos políticos y religiosos de la época. Al igual que los otros supuestos beneficios de un régimen colonial europeo civilizador, la introducción de la ‘tecnología’ de la escritura se consideraba el resultado de la influencia occidental.

Los primeros trabajos académicos sobre la escritura africana se centraron principalmente en el norte de África, con temas como los jeroglíficos egipcios, por lo general analizados como parte de un discurso occidental sobre la antigüedad; ejemplos cristianos como los textos religiosos en copto, en Egipto y Etiopía, y la escritura islámica entre los bereberes de Marruecos y Andalucía, en España. Se prestó menos atención a otras escrituras del África subsahariana, como la vai de África occidental, la escritura mum en Camerún, y la nsibidi de los efik y los ekoï en Camerún y en Nigeria³.

Las excepciones a esta falta de atención incluyen el trabajo de Lucien Levy-Bruhl sobre las referencias culturales africanas, que influyó en la obra de C.G. Jung, especialmente en su glosario de signos, pero ignoró significados construidos por culturas específicas y describió

² Wyatt MacGaffey, “Ethnography and the Closing of the Frontier in Lower Congo, 1885-1921”, *Africa: Journal of the International African Institute*, 56/3 (1986), pp. 263-279, p. 274.

³ Simon Battestini, *African Writing and Text*, Nueva York-Ottawa-Toronto, Legas, 2000, pp. 23-24.

que la expresión gráfica africana carecía de conciencia⁴. En diversas publicaciones, H. Jensen, J. H. Greenberg, J. de Francis, D. Dalby y C. Geertz revisaron y catalogaron ciertos ejemplos de escritura africana de manera enciclopédica y reforzaron la idea de una universalidad en la escritura en la que África se representa sin una contextualización histórica ni geográfica⁵. Académicos como K. F. Campbell, J. K. MacGregor, G. Maurant, Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga, Michele Leiris y Gerhard Kubik han publicado textos monográficos sobre estudios de caso más específicos por cultura. Aunque estas obras intentaron analizar más profundamente los contextos sociales y culturales en los que apareció la escritura africana, siguieron luchando con la idea de que era posible preservar la historia sin un sistema alfabético estandarizado. Asimismo, no lograron trascender el legado político y social de la forma occidental de comprender la lengua y la escritura, según la cual las narrativas sólo son comprensibles dentro de un ámbito del lenguaje definido y limitado. Las demandas de permanencia y legibilidad también surgen de una comprensión de la escritura circunscrita por las convenciones occidentales. No atribuir valor a expresiones pasajeras que no se inscriben en una forma material de manera permanente evitó que los académicos tuvieran en cuenta un rango más amplio de expresiones gráficas, mismo que incluye a otras formas de notación del conocimiento y mecanismos no verbales como los gestos, las acciones efímeras y la música, y que pueden emplearse para establecer ideas, registrar recuerdos y documentar hechos en un periodo de cambios rápidos e incontrolables.

⁴ Simon Battestini, *op. cit.*, p. 25. Véase, además, L. Levy-Bruhl, *L'âme primitive*, París, Presses Universitaires de France, 1963, y C. G. Jung (ed.), *Man and his Symbols*, Nueva York, Anchor Books-Doubleday, 1964.

⁵ Véase H. Jensen, *Sign, Symbols and Script: An Account of Man's Efforts to Write*, Londres, Allen & Unwin, 1935; H. J. Greenberg, "The Language of Africa", *International Journal of American Linguistics*, 29/1 (1963); J. DeFrancis, *Visible Speech. The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989; D. Dalby, *L'Afrique et la lettre*, Lagos, Centre Culturel Français-Paris, Fête de lettres, 1986; C. Geertz, *Location of Knowledge*, Nueva York, Basic Books, Inc. Publishers, 1983.

Los lingüistas Simon Battestini, David Dalby, Joseph Greenberg y Théophile Obenga han escrito en términos generales sobre las tradiciones gráficas en África. Por su parte, el musicólogo y lingüista Gerhard Kubik ha documentado los usos y las formas de la escritura sónica del pueblo bachokwe de Angola oriental. De todos ellos, Battestini ha logrado combatir con mayor éxito la idea errónea de que los pueblos africanos no tienen tradiciones de escritura, particularmente en la obra *African Writing and Text* (2000), en la que introdujo una nueva definición de escritura, examinó numerosos textos lingüísticos y semióticos occidentales y señaló sus limitaciones y sus restricciones ideológicas. No obstante, incluso Battestini y otros académicos que investigan la escritura africana y buscan promover una visión más completa de la escritura en el África subsahariana, siguen centrándose principalmente en la idea de una escritura de dos dimensiones y no en la categoría más amplia de expresión conceptual que abarca los sistemas de escritura gráfica. Si bien ciertas obras cruciales de Obenga y Battestini han tenido un éxito parcial, se ven acotadas por el uso de los mismos paradigmas lingüísticos teóricos que insisten en entender a la escritura simplemente como lenguaje escrito. Estos estudios siguen subrayando excesivamente la clasificación de marcadores gráficos e intentando imponer una estructura fundamentalmente alfabética a modos de escritura gráfica más complejos.

Como se analizará detalladamente en secciones posteriores, la escritura gráfica de los kongo no es una imitación del habla y su significado no es fonocéntrico, es decir, no depende de la interpretación de sonidos específicos. Este sistema de comunicación no se deriva de múltiples formas de notación de significados, como los símbolos, las pictografías, los ideogramas, los morfemogramas y los logogramas, además de figuras tridimensionales, gestos y acciones más complejas, sino que interactúa con ellas. El clásico adagio que reza “la suma es mejor que sus partes”, funciona para entender la escritura gráfica kongo como un sistema entero y no como un catálogo de significados de signos alfabéticos definidos. Esta escritura, que integra los sistemas de creencias con la estructura cosmogónica, tiene la función de registrar, de contar historias y de construir, pero trasciende la teoría

sobre las imágenes en la que símbolos o imágenes específicas representan directamente conceptos y significados que pueden expresarse con palabras. Las teorías basadas en paradigmas lingüísticos de tradición occidental no permiten comprender por completo los sistemas de escritura gráfica kongo ni ayudan a analizar la continuidad entre dichos sistemas en África central y entre los kongo en la diáspora.

Entre los pocos académicos que tuvieron una visión más holística de la expresión gráfica africana encontramos a Marcel Griaule, quien, en el detallado estudio epistemológico sobre la cultura dogon en África occidental, que realizó a principios de la década de 1960, se centró en recuentos orales y gráficos, como las mitologías, y analizó las perspectivas que tales recuentos pueden brindar sobre la cultura material, la expresión visual, la organización social y los principios culturales. Su síntesis de la cosmogonía y la religión de los dogon, así como su idea de que la historia verbal es una pieza clave de un cimiento cultural arraigado en la cosmogonía, que a su vez se expresa en diversas notaciones gráficas, tiene implicaciones importantes para el estudio de otros grupos culturales y ha influido en parte de la metodología que se siguió para el presente libro⁶. Griaule exploró referencias específicas a la historia y los sistemas de creencias que imbuyen los rasgos lingüísticos dogon y brindó un argumento convincente: que la expresión gráfica y los recuentos orales relacionados con la cosmogonía fueron vitales para la fundación de principios culturales como la memoria y otras formas de transmisión del conocimiento, por ejemplo, las pinturas murales y los motivos decorativos. Como se discute en el capítulo IV, Griaule también reconoció la continuidad de los símbolos gráficos a través del tiempo y produjo un innovador compendio de signos y símbolos rupestres, bajo el título de *Le renard pâle*⁷. El trabajo de Griaule contrarrestó con éxito las demandas occidentales de permanencia y legibilidad y fue innovador, en parte de-

⁶ Marcel Griaule, *Dieu d'eau: Entretiens avec Ogotemméli*, París, Fayard, 1966; Marcel Griaule y G. Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*, París, Hermann, 1951.

⁷ Marcel Griaule y G. Dieterlen, *Le renard pâle*, París, Institut D'Ethnologie, 1965.

bido a que se basa en un extenso trabajo de campo y porque empleó una metodología multidisciplinaria.

Las formas de arte tridimensionales de África central, que a pesar de su función en complejos sistemas de comunicación gráfica, no suelen estudiarse en el contexto de la escritura, se han analizado y documentado en textos tradicionales sobre historia del arte africano, entre ellos los de C. A. Diop, M. Adams, M. Ali, L. Brenner, Jackson, G. Maspéro, D. Dalby, V.Y. Mudimbe, J. Fédry, J. Greenberg, G. Meurant, A. N. Tucker y W. Warburton. Muchos de ellos exponen interpretaciones convencionales, especulativas e idealistas de los objetos, pero brindan pocas perspectivas nuevas sobre el contexto social y espiritual del arte y no discuten cómo se utilizan tales objetos con otras formas de arte visual o de expresión gráfica. Como plantea Wyatt MacGaffey, en *Custom and Government in the Lower Congo* (1970) y en *Complexity, Astonishment and Power* (1993), la cultura material kongo se ha considerado en diversos ámbitos, generalmente en una de dos formas⁸. La primera se deriva de la antropología y la etnografía, disciplinas del siglo XIX que si bien en ese momento eran campos distintos, estudiaban los mismos objetos y “reducen [reducían] la totalidad del fenómeno a un aspecto seleccionado por su consonancia con una institución occidental particular”⁹. Al describir un segundo enfoque, que aún prefieren muchos museos y colecciones privadas, MacGaffey asevera que las suposiciones generales de Occidente y sus asociaciones con la noción del primitivismo se unen para intentar producir un placer visual teatral, por ejemplo, a través de “un objeto que se selecciona al azar como representativo de una determinada *nkisi* y posteriormente se etiqueta como ‘fétiche’ en la colección de un museo”¹⁰.

Costa Petridis, Zoe Strother, Evan M. Maurer, Allen F. Roberts y Mary Nooter Roberts son algunos de los académicos que han estudia-

⁸ Wyatt MacGaffey, *Complexity, Astonishment and Power*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993, pp. 180-203.

⁹ *Ibidem*, p. 189.

¹⁰ *Ibid.*, p. 180 y 189.

do y definido la expresión gráfica de manera más amplia y no como una colección de objetos tradicionales o marcas visibles convencionales. De igual modo, han considerado la función social de las formas visuales bidimensionales y tridimensionales, sobre todo en sus estudios del empleo de las formas de expresión gráfica en estrategias adivinatorias como mecanismo para la notación visible de los registros adivinatorios. Estas obras han ampliado la definición de la expresión gráfica para incluir sistemas de signos, numerología, formas de exégesis religiosa, ritos de paso, iniciaciones y eventos cinéticos y sónicos, como las mascaradas efímeras. Esta definición más extensa permite entender que la expresión gráfica compleja se diferencia de un sistema que meramente registra la lengua. En *Tabwa: The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, Evan E. Maurer y Allen F. Roberts exploran el contexto histórico social, político, económico y religioso del arte tabwa, así como su cosmología, su entorno geográfico y ecológico específico, así como su función cultural. Otra gran contribución al campo de la comunicación visual en el arte africano es el trabajo que Mary Nooter Roberts realizó entre el pueblo kuba en África central. Como Allen Roberts, ella intentó crear un marco metodológico para facilitar un mejor entendimiento de la expresión gráfica y las implicaciones epistemológicas de la noción africana del arte¹¹. Ambos han definido y clasificado las expresiones gráficas en prácticas culturales y religiosas específicas, como los ritos de adivinación y de iniciación; han explorado las relaciones entre el poder y la forma, entre los cambios en la forma, y los cambios en la sociedad.

Varios otros académicos de diversas disciplinas también se han interesado en las prácticas religiosas y en otras prácticas culturales de los kongo y de grupos relacionados, contribuyendo a entender algunos componentes de los sistemas de escritura gráfica, aunque no estudiaran dichas prácticas bajo esa luz. El antropólogo Wyatt MacGaffey realizó un extenso trabajo de campo en la República Democrática del Congo y ha publicado numerosos textos sobre la historia

¹¹ Mary Nooter Roberts, *Memory: Luba Art in the Making of History*, Los Angeles, UCLA-Fowler Museum of Cultural History, 2001.

y la cultura de África central, en los que presta especial atención a organizaciones sociales y políticas, a la historia y a la formación de las prácticas religiosas. Una de las aportaciones más significativas de MacGaffey es su trabajo relativo al kikongo, su influencia en las creencias culturales y religiosas y la forma en que éstas se reflejan en la lengua. Otros autores, como Bronislaw Malinowski, Pierre Verger, Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Argeliers León, Roger Bastide, Yeda Pessoa de Castro, Jan Vansina y John Thornton, también han mencionado algunas de las prácticas religiosas más visibles. Luc de Heusch y Victor Turner, cuyas obras están más alejadas del tema, pero son interesantes por su atención a las prácticas rituales, utilizaron metodologías antropológicas y etnográficas tradicionales, como las que emplearon Daniel Biebuyck, Rik Ceysens, Filip De Boeck, René Devisch, Dunja Hersak y Pierre Petit para analizar el conflicto, el drama social y la formación de instituciones políticas y sociales entre los grupos kongo y ndembu, en la República Democrática del Congo y en Zambia¹². En particular, los estudios de Heusch y de Turner, que versan sobre las relaciones sociales y el desarrollo de un marco para comprender la creación y el intercambio del conocimiento en un contexto sociopolítico amplio, conforman una base útil para estudiar el desarrollo y la expansión de los sistemas de escritura gráfica y los significados arraigados en los mismos.

Los dos académicos que más han profundizado en los sistemas de comunicación cultural y religiosa kongo son la lingüista Clementine Faïk-Nzuji, en *Art africain: Signes et symboles* (2000), y el historiador del arte africano Robert Farris Thompson, en *The Four Moments of the Sun* (1981), por lo que el presente estudio se basa de manera más directa en su trabajo. Faïk-Nzuji introdujo la noción de los *bidimbu* como un modo de expresión y tradición gráfica en África central y occidental, criticó el concepto de símbolo en el contexto de la cultura y la lengua africanas e intentó explicar la complejidad se-

¹² Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967. Véase, del mismo autor, *The Drums of Affliction*, Oxford, Clarendon, 1968.

mántica de la tradición analizando la lingüística básica. Por su parte, Robert Farris Thompson explicó el uso de la escritura gráfica kongo básica y exploró las implicaciones del desarrollo de esta tradición en diversas formas de expresión visual en el mundo bakongo, tanto en África central como en la diáspora en América. En su trabajo sobre el arte y la cultura africana en la diáspora, Thompson no sólo reconoció los vínculos directos entre la estética de la América negra, la expresión artística y el estilo visual del continente africano, a la vez que brindó ejemplos sólidos de expresión gráfica y fuentes de interacción en contextos religiosos, filosóficos, artísticos e historiográficos, sino que además fue el primer académico en estudiar símbolos escritos, signos corporales y objetos religiosos o artísticos como componentes de un sistema cultural único. Esta teoría incluyente y su énfasis en las conexiones por encima de las divisiones tuvieron grandes implicaciones para el campo de la historia del arte africano y han inspirado y guiado el enfoque del presente libro. La exploración sistemática de los significados y los usos de tales formas de comunicación en este trabajo se basa en los cimientos que Faïk-Nzuji y Thompson establecieron. La meta de la presente obra, especialmente a través de la incorporación de material nuevo proveniente de fuentes primarias, es ampliar y profundizar el estudio de la escritura gráfica de África central y presentar una teoría desarrollada sobre los sistemas de escritura gráfica aplicables a la cultura subsahariana, que al momento no existe. Asimismo, tiene una gran deuda con el extenso y detallado estudio de la cosmología y la cosmogonía kongo, del uso de escritura gráfica y de otras formas de comunicación visual en la República Democrática del Congo y en Angola, que llevó a cabo el filósofo, lingüista y experto kongo Kimbandende Kia Bunseki Fu-Kiau.

Algunas obras más recientes complementan la detallada e innovadora labor de Thompson y Faïk-Nzuji. Ejemplo de ello es la colección de ensayos *Inscribing Meaning Writing and Graphic Systems in African Art*, editado por Christine Mullen Kraemer¹³, que comenzó a

¹³ Ch. M. Kraemer, *Inscribing Meaning Writing and Graphic Systems in African Art*, Washington, Smithsonian National Museum of African Art, 2007. Para facilitar

explorar la variedad y la profundidad de la expresión gráfica en África de manera más completa y reflexiva que la mayoría de los textos académicos anteriores. Este excepcional volumen, muy completo e informativo, analiza las tradiciones gráficas africanas y su influencia sobre otras formas de práctica visual, como el arte contemporáneo, y busca desafiar percepciones populares erróneas que no reconocen las aportaciones de África a la historia de la escritura mundial. Los textos que componen *Inscribing Meaning Writing* ofrecen la información más actualizada sobre los sistemas que utilizan múltiples culturas africanas para registrar la lengua y crear y comunicar significados. Los textos de destacados académicos, entre ellos historiadores del arte, antropólogos y teóricos literarios como Mary Nooter Roberts, Simon Battestini, Elizabeth Harney, Christine M. Kreamer y Raymond A. Silverman, examinan la forma en que las culturas africanas transmiten significado a través de prácticas gráficas. En capítulos como “La inscripción del cuerpo”, “Escrituras sagradas”, “La inscripción del poder/la escritura de la política”, “La circunscripción del espacio” y “Juegos de palabras”, los temas de los ensayos van desde una visión general de la escritura en todo el continente (“Registrar, comunicar y hacer visible: una historia de la escritura y los sistemas de simbolismo gráfico en África”, de Konrad Tuschsherer), estudios detallados de formas específicas como las telas de lodo Bamana (“La tela como amuleto”, de Sarah Brett-Smith) o las escrituras nsibidi en la región del río Cross (“Nsibidi: escrituras antiguas y nuevas”, de Amanda Carlson), a discusiones sobre el lenguaje del arte africano contemporáneo (“Juegos de palabras: Texto e imagen en el arte africano contemporáneo”, de Elizabeth Harney). Con base en diversas disciplinas y metodologías, los autores de este recopilatorio logran facilitar una discusión sobre características específicas de las tradiciones gráficas africanas sin perder de vista la función comunicativa más amplia de esas formas gráficas, arraigada en la especificidad cultural, la historia y el conocimiento local.

la comprensión del presente trabajo, he traducido los títulos de los capítulos que se enuncian en este párrafo y que corresponden al libro de referencia.

Por su enfoque en los sistemas de escritura gráfica y las prácticas religiosas en Cuba y en África central, este libro también se basa en textos clásicos sobre la cultura afrocubana, como los de Lydia Cabrera, Argeliers León y Fernando Ortiz, el primer autor en reconocer que los africanos y los descendientes de africanos en Cuba tenían una cultura familiar. Antes de Ortiz, ciertos folcloristas y antropólogos negaban toda continuidad histórica y cultural entre las tradiciones africanas y las religiones y culturas afrocubanas, argumentando que dichas religiones tienen su propio origen, único e independiente¹⁴. Especialmente prevalentes a inicios del siglo xx, tales argumentos con frecuencia estaban envueltos e integrados en debates mayores sobre la identidad nacional, así como en la inteligencia y la humanidad de los descendientes de africanos en Cuba.

Fernando Ortiz fue el primer académico que escribió sobre la cultura afrocubana con cierta emoción y un intento de rigor académico, y que reconoció explícitamente las aportaciones africanas a la construcción de la cultura cubana. Ortiz, abogado de profesión, fue un académico que basó su metodología en la de la antropología criminal y publicó varios libros que influyeron profundamente en el discurso sobre la identidad y el entendimiento de la cultura en desarrollo en Cuba, y más ampliamente en América. El principal argumento de Ortiz era que los africanos y los descendientes de africanos sufrieron un complejo proceso sociocultural de intercambio, negociación y replanteamiento de rasgos culturales, que él denominó transculturación¹⁵. Como lo describió Bronislaw Malinowski, para Ortiz, la transculturación “fue un intercambio de factores importantes”¹⁶ que comenzó a reconocerse como una forma de identidad pública (africana, española, china) en la que la cultura de los descendientes de africanos, y también de europeos, se subordina a una estructura estatal impuesta que aprecia el nacionalismo y la identidad de los indivi-

¹⁴ Como Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Al respecto, véase Nancy Morejón, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ed. Unión, 1982.

¹⁵ Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham-Londres, Duke University Press, 1995, p. 97.

¹⁶ Bronislaw Malinowski, “Introduction”, en Fernando Ortiz, *op. cit.*, p. 54.

duos como ciudadanos. Malinowski argumentó que la amalgamación de múltiples componentes culturales en una nación se ve motivada y determinada por fuerzas como “el nuevo hábitat y los viejos rasgos de ambas culturas, la interacción de factores económicos particulares del Nuevo Mundo y una nueva organización social de la mano de obra, el capital y la empresa”¹⁷. El trabajo de Ortiz sobre la tensión entre la cultura popular, civil y nacional dominada por las formas culturales españolas fue (y aún es) un modelo para otros académicos que analizan la relación entre la idea, el uso del lenguaje visual, la organización y la imaginación de prácticas sociopolíticas¹⁸. La obra de Ortiz, particularmente *Los negros esclavos*, publicado en 1975, también fue innovadora en tanto que proporcionó un análisis de causalidad, distinguió a las múltiples etnias que componen la identidad cultural cubana y discutió la distribución cultural de los esclavos llevados a Cuba, a través de referencias al trabajo del historiador Hubert Aimes¹⁹.

Aunque contienen descripciones satisfactorias e inventarios de signos y símbolos empleados en las prácticas religiosas kongo y de base ejagham y efik en Cuba, las publicaciones *Anaforuana* (1975) y *Reglas de Congo* (1979), de Lydia Cabrera, así como *De paleros y firmas se trata* (1986), de Argeliers León, ejemplificaron la supresión de la historiografía y la tradición gráfica indígenas afrocubanas, al obviar fuentes tradicionales de conocimiento afro cubano y omitir la información contextual necesaria para comprender el uso de tales símbolos en la religión y la cultura de la isla. Estas obras no entienden claramente el legado cultural y la especificidad de los significados de la escritura gráfica arraigada en la cultura kongo, no abordan los elementos de comunicación codificados y condicionados por la historia social ni responden preguntas sobre el origen de la escritura gráfica y la transmisión de significados en la diáspora. Trabajos más recientes de especialistas estadounidenses, entre ellos Stephan Pal-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Fernando Ortiz, *Glosario de afronegrismos*, La Habana, El Siglo XX, 1924.

¹⁹ Véase Hubert H. S. Aimes, *A History of Slavery in Cuba, 1511 to 1868*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1907.

mie y David H. Brown, también analizan la cultura afrocubana, pero se centran en el impacto de la historia y la política en el perfilamiento de las tradiciones africanas en la diáspora, sin abordar la cultura cubana en términos más generales ni las diversas hebras etnoculturales que la componen. Palmie y Brown no analizan la naturaleza del arte y las estrategias visuales de los descendientes de africanos en Cuba y además omiten otro aspecto crítico: la función clave de la lengua y la comunicación gráfica en las prácticas religiosas.

A pesar de los trabajos de Ortiz, Cabrera, León, Palmie y de Brown, sigue habiendo una desconexión entre los africanistas centrados en las prácticas culturales, artísticas y lingüísticas en África y los académicos que estudian las tradiciones en la diáspora africana, sin referencia suficiente a la capacidad agentiva de la historia cultural africana. Esta negación implícita de la continuidad de la tradición historiográfica africana se basa en una profunda convicción de que los africanos en el continente y sus descendientes en América tenían “las manos y la cabeza vacías,” que no contaban con escritura ni cultura²⁰. El presente libro no sólo busca desmentir por completo cualquier duda persistente sobre la riqueza de la cultura en África central y en otros sitios, sino también llenar el vacío entre aquellos que estudian sólo a África y los que estudian sólo a la diáspora, demostrando la rica continuidad fundamental entre ambas. Aunque numerosos trabajos académicos han explorado temas relacionados de manera tangencial con los sistemas de escritura gráfica que este libro analiza, hasta donde tengo entendido, ésta es la primera obra que da seguimiento a toda la historia y al desarrollo de los sistemas de escritura gráfica kongo. Este volumen intenta analizar dichos sistemas en su complejo contexto religioso y social, o reconoce la integración y la consistencia de su utilización en África central y en Cuba. Al discutir en detalle múltiples ejemplos de obras en varias tradiciones gráficas relacionadas, centrándose en el contexto particular en el que esas tradiciones se crean y se utilizan y evaluando sus propiedades

²⁰ Eric Wolf, *European and the People without History*, Berkeley, University of California Press, 1982.

semánticas, sus principios estéticos y sus propósitos de representación comunes, este texto busca ofrecer un entendimiento más completo que los trabajos existentes sobre la difusión y el intercambio culturales y la formación de una memoria e identidad colectivas.

Si bien Thompson y otros han logrado ampliar el estudio de las influencias africanas, yo busco mejorar y ampliar sus contribuciones volviendo a reducir el campo temporalmente para examinar más de cerca una sola categoría de tradiciones visuales. Mi objetivo al concentrarme en los sistemas de escritura gráfica kongo es brindar una visión profunda de la forma en que una cultura entiende y expresa significado a través del tiempo y el espacio de dos continentes, un marco para el estudio más efectivo de otras culturas y otros tipos de comunicación gráfica.

METODOLOGÍA

Para franquear las brechas de la literatura existente sobre los sistemas de escritura gráfica kongo, he realizado trabajo de campo en Angola y Cuba. A lo largo de la última década he trabajado directamente con residentes de Mbanza Kongo, la anterior capital del reino kongo en el norte de Angola, entre ellos los expertos locales Alfonso Seke Paulino Dulanula, Joan Paulino Polar, Mayifwila Rafael Revals, Ntino Nsaku Nevunda, Nsenga Alabertina, Pedro Zavão y Francisco Lusolo. Asimismo, en mi investigación he colaborado con jefes de comunidades, con el etnógrafo y director del museo local y con historiadores y miembros del gobierno estatal y de la ciudad. Obtuve la información de mi trabajo de campo mediante entrevistas con éstas y otras personas, la observación personal de las prácticas religiosas y el uso diario de las técnicas de comunicación gráfica en la ciudad de Mbanza Kongo y en las comunidades vecinas, además de una extensa documentación de sitios rupestres que contienen pinturas y tallas en roca, que se abordan en el capítulo iv. Además, crucé la frontera hacia la República Democrática del Congo para explorar una serie de cuevas de la región y pude observar pruebas

históricas de escritura gráfica en cementerios locales y en fragmentos de cerámica hallados en la zona.

Además del tiempo que he pasado trabajando con figuras religiosas, líderes comunitarios y ancianos bakongo en Angola, he trabajado con expertos del Palo Monte afrocubanos durante la mayor parte de mi infancia y mi vida adulta. En La Habana, trabajé muy cerca de Osvaldo Fresneda Bachiller, un respetado palero del distrito de El Cotorro, gracias a quien llegué a conocer profundamente la religión y aprendí a crear y a interpretar una amplia variedad de signos de comunicación gráfica. También he estudiado con Francisco de Armas, palero de Matanzas. Además, en los últimos diez años he estado colaborando muy de cerca con Felipe García Villamil, palero cubano y experto en Abakuá, una religión afrocubana que se desarrolló principalmente a partir de la cultura del sur de Nigeria y de Camerún, y en Ocha (Lucumí), religión afrocubana procedente de los yoruba de Nigeria y de Benín. Felipe ahora vive en Estados Unidos y sigue muy involucrado en las comunidades religiosas afrocubanas de Nueva York y Los Ángeles. En términos más generales, he trabajado con diversos paleros y grupos de Palo Monte en Nueva Jersey y Miami. Tengo una gran deuda con aquellas personas en Angola y en Cuba que se han tomado el tiempo para trabajar conmigo y me han confiado sus recuerdos, experiencias y perspectivas sobre sus respectivas tradiciones.

Como sucede en cierta medida a cualquier académico e investigador que utilice material transcultural y realice trabajo de campo, mis propios antecedentes culturales y religiosos han influido en mi compilación e interpretación del material fuente para este libro. Mi educación dentro de la fe Palo Monte me ha brindado un acceso único a los paleros y a otros miembros de la comunidad religiosa afrocubana y ha influido en mi experiencia al trabajar con ellos de diversas maneras. Me proporcionó una base de conocimiento compartido que facilitó la discusión inmediata con paleros de alto nivel y me proporcionó las herramientas religiosas y sociales necesarias para navegar por la jerarquía del conocimiento y el poder en el seno de la religión. Por mi rol doble de practicante y académico, conozco las ventajas y los peligros relacionados con la subjetividad del primero.

Debido a ello, he buscado equilibrar estas identidades, centrándome en recabar información sobre el desarrollo del Palo Monte, cuestiones de temporalidad y variaciones locales y regionales en la práctica, siempre he indagado y cuestionado, reacio a aceptar suposiciones o a recibir los temas como dogma de fe.

Asimismo, mi historia y mi experiencia personales han influido en mi capacidad para entablar relaciones con grupos bakongo y autoridades religiosas en el norte de Angola, para acceder a ellos y cultivar su confianza en mí. Como veterano de la extensa participación del ejército cubano en la guerra civil de Angola, generalmente, he encontrado una enorme gratitud por mi servicio entre la población local y funcionarios de gobierno, pero ha sucedido lo contrario en ciertas áreas rurales remotas en el norte del país que alguna vez fueron bastiones del principal grupo rebelde contra el que peleó Cuba (UNITA). En términos prácticos, el aprecio y la confianza de los funcionarios gubernamentales han demostrado ser una espada de doble filo, pues en algunos casos me facilitaba el acceso (al menos en aspectos logísticos), y en otros generaba mayor sospecha sobre mis motivos. En un sentido más general, mi experiencia en el ejército no ha surgido en discusiones con autoridades religiosas y culturales locales ni ha afectado la disposición de las personas a compartir información conmigo. El aspecto que más probablemente ha tenido un impacto significativo, al igual que en mi trabajo en el Palo Monte, son mis propios antecedentes religiosos y culturales. La posibilidad de compartir anécdotas, proverbios, música y rituales similares con practicantes bakongo, así como una base común de razonamiento y lógica, me han permitido plantear preguntas y obtener respuestas de manera efectiva.

I. EL PASAJE TRANSATLÁNTICO: LA DISEMINACIÓN DE LAS CREENCIAS KONGO EN ÁFRICA Y HACIA AMÉRICA

Hoy en día el pueblo bakongo se localiza en la República Popular del Congo, el norte de Angola, el sur de la República Democrática del Congo y el sur de Gabón. Los bakongo, un subconjunto de la cultura bantú que hoy en día se encuentra en gran parte del este, el centro y el sur de África, se asentaron por primera vez en la región central debido a migraciones mayores en todo el continente. Generalmente se cree que los bantúes provienen de la zona del valle del río Cross, área que actualmente abarcan Chad y Sudán. En su libro *The Prehistory of Africa* (1970), el arqueólogo John Desmond Clark considera que la diseminación del pueblo hablante de lengua bantú es “uno de los problemas más interesantes y desafiantes de los estudios africanos hoy en día”, y asevera que su ruta y su impacto en el poblamiento del continente sólo se sabrán “mediante la correlación de muchas líneas de evidencia”, entre ellas la identificación de las similitudes genéticas entre los grupos y las variaciones lingüísticas medibles en la actualidad¹. De acuerdo con el geógrafo James L. Newman, hace aproximadamente 5 000 años comenzaron dos grandes corrientes de expansión y migración. La primera ola se dirigió al Sur, desde Chad y Sudán en dirección a Camerún, y a través de éste, antes de virar ligeramente al Este y expandirse de forma transversal y descendiente para cubrir la República Popular del Congo, la República Democrática del Congo y el norte de Angola. La segunda se dirigió más hacia el este y también al Sur, a los actuales territorios de Kenia, Uganda y Tanzania².

¹ John Desmond Clark, *The Prehistory of Africa*, Nueva York-Washington, Praegerpublishers, 1970, p. 211.

² James L. Newman, *The People of Africa*, New Haven-Londres, Yale University

La historia oral bakongo identifica a Ntunu Nsaku Ne Vunda como el fundador, héroe, caudillo, procreador de la civilización y creador del reino Kongo³. George Balandier y Joseph Van Wing mencionan la importancia del apellido Ne Vunda en el crecimiento del reino. La siguiente leyenda que cita Van Wing habla de la relación directa entre la expansión y las rutas migratorias que en un inicio facilitaron la adquisición de tierras en zonas vecinas⁴.

En el Kongo del rey
 el primer hombre después del rey no se rinde.
 Soy yo, Mpungu.
 Fue la vieja abuela Nkumba-Nkumba quien dio
 a luz a todos nosotros.
 Cuando dejamos el Kongo
 había nueve caravanas,
 cayados de nueve líderes.
 Los huesos de nuestros ancestros
 trajimos, los usamos para ungir a los jefes,
 y los anillos de hierba también.
 Los caminos eran seguros,
 las comunidades en el vado de Nsimba.
 Permanecimos juntos,
 no nos separamos.
 Llegamos a muchos ríos, agua de todo tipo.
 Una mujer, la madre de un clan, se quedó
 en el vado del Mfidi⁵.

Press, 1995, p. 141. Véase, además, Jan Vansina, *Paths in the Rainforest*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990, pp. 3-16.

³ Georges Balandier, *Daily Life in the Kingdom of the Kongo*, Nueva York, Pantheon, 1968, pp. 19 y 31. Balandier y Joseph van Wing también hacen referencia a Nsaku con la grafía 'Nsaku', como poseedor de nobleza, señor o amo, y el nombre de la primera familia soberana.

⁴ Georges Balandier, *op. cit.*, p. 33. Véase Joseph van Wing y Edouard de Jonghe, *Etude bakongo, histories et sociologie, s/l*, Goemaere, 1921.

⁵ Van Wing y De Jonghe, *op. cit.*, pp. 80-81.

Según Balandier, el fragmento alude a una migración bajo una única autoridad y subraya el origen matrilineal de los bakongo: “Fue la vieja abuela Nkumba-Nkumba quien dio a luz a todos nosotros” o “una mujer, la madre de un clan, se quedó en el vado del Mfidi”⁶. La población que se trasladó a través de la República Democrática del Congo y se asentó ahí y en el norte de Angola encontró un rico entorno de subsistencia en el bosque nuboso ecuatorial y a lo largo de las zonas costeras⁷. Probablemente hallaron asentamientos del pueblo mbuti, cuya presencia en el bosque de Ituri, en la República Democrática del Congo, se ha datado incluso hace 20 000 años⁸, y de otro grupo del que se han documentado ejemplos de industria tschitoliense en Angola y en la República Democrática del Congo, con un rango de datación que va de hace 17 000 años a una fecha tan reciente como el año 1 000 de nuestra era⁹. Los recién llegados continuaron con el cultivo de ñames y su práctica de pesca y caza se puso de manifiesto durante todo su proceso migratorio. Ahí los bakongo prosperaron y con el tiempo se desarrollaron hasta convertirse en uno de los reinos más poderosos de África.

⁶ George Balandier, *op. cit.*, pp. 33-34. El fragmento también hace referencia a la práctica religiosa tradicional de adorar a los ancestros con ceremonias en las que se utilizaban huesos humanos: “Los huesos de nuestros ancestros trajimos, los usamos para ungir a los jefes”. La importancia de los huesos y la adoración a los ancestros relacionada con ellos también es fundamental para la práctica religiosa de base kongo en Cuba, donde se realizan ceremonias Palo Monte diseñadas para honrar la vitalidad de los ancestros, en las que se pronuncia una frase de apertura para invocar al espíritu *Mambe-Yo*. *Mambe* es el primer espíritu necesario para la creación de cualquier tipo de prenda y se convierte en la base de la memoria para todos los espíritus que se transforman en piedra al inicio de la vida, al igual que los humanos y los animales tras su muerte se convierten en huesos y después en piedra. Véase Bárbaro Martínez-Ruiz, “Mambo Comes from the Soul”, *Odantalan 02*, Lisboa-Amsterdam, Paingart, 2002, pp. 89-90.

⁷ James L. Newman, *op. cit.*, pp. 140-141. Véase Andersson, *Messianic Popular Movements in the Lower Congo*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, 1958, p. 9.

⁸ James L. Newman, *op. cit.*, p. 38.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

Antes de ahondar en la historia y la cultura de los kongo, cabe destacar que el término “kongo” es inherentemente problemático en tanto que combina una compleja historia regional y múltiples identidades culturales en una sola palabra. El dominio del reino Kongo en África central desde el siglo XIII hasta el periodo colonial ciertamente moldeó el desarrollo de la región, pero el uso del término ‘kongo’ para describir una compleja amalgama de culturas y una población dispersa y variada pasa por alto la historia de guerra, ocupación, migración y esclavitud intraafricana en la región, y no logra expresar explícitamente los efectos de estos sucesos traumáticos en los grupos más pequeños y menos poderosos¹⁰. El problema empeoró después del contacto con los europeos, pues los exploradores, los misioneros y los administradores coloniales no reconocieron, apreciaron ni respetaron las diferencias culturales locales ni la dinámica interna de poder e influencia. Con la expansión del tráfico de esclavos, los expoliadores portugueses y de otros países de Europa exacerbaron los problemas de desplazamiento y mezcla cultural con su práctica de capturar a miembros de grupos ubicados en el interior, transportándolos a través del territorio kongo y exportándolos a América junto con esclavos originarios del reino¹¹.

Las diferentes grafías del término kongo causan confusión adicional al respecto. Autores como George Balandier y Robert Farris Thompson usan “kongo” para referirse al pueblo y a la cultura, y “Congo” para el río y los dos estados modernos. Además, la etimología misma del término es poco clara. De acuerdo con Balandier, *Ko-mgo* se traduce como “tierra de la pantera, aunque ‘aliado de la pantera’ sería una traducción más atinada”¹². Los miembros del consejo tradicional kongo (*lumbu*) explican que Kongo fue el nombre del primer rey, mucho antes de la llegada de los portugueses. La pa-

¹⁰ John Thornton, *African And Africans in Making of the Atlantic World, 1400-1800*, Nueva York, Cambridge University Press, 1998, pp. 72-98.

¹¹ Joseph Miller, *Way of Death. Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade 1730-1830*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1988, pp. 105-140.

¹² Georges Balandier, *op. cit.*, p. 28. Véase Jean Cuvelier, *Relations sur le Congo de Laurent de Lucques*, Bruselas, Institute Royale Coloniale belge, 1954, pp. 149.

labra kongo también se asocia con una deformidad de la columna en las personas encorvadas y se refiere a una planta con raíces torcidas que visualmente se asemeja a esa deformidad y puede emplearse como medicina tradicional para tratarla¹³. Annie Hilton nota que el *Ne Kongo* fue la primera autoridad religiosa y experto en medicina tradicional, un *Nganga*, que sufría de dicho padecimiento y encontró una cura natural para su problema.

A pesar de las serias limitaciones inherentes al término kongo, creo que es necesario utilizarlo cuando se trata de explorar los principios culturales que dan forma a las religiones de base kongo en África central y en otros sitios de la diáspora. La nomenclatura kongo se utilizó como un término inclusivo para clasificar a los esclavos al momento de exportarlos desde ciertos puertos de África y a su llegada a América, pero no se cuenta con datos sobre los matices culturales y políticos de la categoría. Aunque estoy consciente de las limitaciones históricas de la categoría y de la serie de grupos culturales étnicos y lingüísticos, superpuestos y mal definidos, que componen a los ‘kongo’, debido a que la meta principal de este libro es dilucidar los temas y las similitudes generales en las formas complejas e integradas de comunicación gráfica que se emplean en África Central y en Cuba, no he intentado desentrañar la complicada historia cultural subyacente a muchas tradiciones y sistemas de creencias.

Aunque en el presente se dedica un espacio limitado a analizar las creencias y las prácticas de otros pueblos hablantes de lenguas bantúes en África central, cabe destacar que además de compartir muchas tradiciones estéticas y expresivas, las estructuras sociales y económicas tradicionales kongo se relacionaban estrechamente con las de culturas vecinas. Entre éstas podemos mencionar la pende, la luba, la lunda, la kuba y la tabwa, grupos que a su vez comparten muchas de las nociones de los kongo sobre el uso de la tierra, las estructuras de mano de obra y de poder, y los mecanismos para controlar la distribución de los productos agrícolas y la riqueza en los que resulta

¹³ Conversación con miembros del consejo tradicional (*Lumbu*). Mbanza Kongo, Angola, 2006.

central una estructura matrilineal (*kanda*)¹⁴. También hay asombrosas similitudes entre la filosofía, la cosmología y la cosmogonía de los kongo y las de sus vecinos, tema que se discutirá con mayor detalle en el capítulo III¹⁵.

La historia y la estatura del Reino Kongo son elementos fundamentales de la narrativa de identidad de los descendientes kongo en la diáspora. En su cenit a mediados del siglo XVII, el reino Kongo que Luis Vaz de Camões describió en su obra épica *Os lusíadas* (circa 1556), como “el más grandioso de los reinos de entonces”, descubiertos en la costa oeste de África¹⁶, ocupaba una tierra rica y fértil y controlaba el acceso a importantes rutas comerciales. Lo que quizás sea más importante es que el reino desarrolló una relación cercana y vínculos económicos con la corona portuguesa, gracias a su control monopólico de la esclavitud en África central. La fortaleza, la duración y la prolongada influencia de este poderoso reino son ejemplo de la antigua gloria africana que solían evocar los esclavos y sus descendientes en Cuba y en otros sitios de la diáspora, a pesar de la ironía inherente a la fuente de tal fuerza. No obstante su poderío y su impacto duradero, existe poca información sobre el reino Kongo y la historia cultural de los bakongo antes de los primeros contactos con los europeos en términos más generales. Sólo hay textos dispersos o fragmentos que describen la vida en la región, y el estudio arqueológico del registro prehistórico ha sido limitado. John Desmond Clark fue el único arqueólogo especialista en la prehistoria que realizó investigaciones en la región kongo, específicamente en el bosque nuboso del noroeste de Angola. El trabajo de Clark sobre la prehistoria paleolítica de esta región, publicado principalmente en su libro *Prehistoric Cultures of Northeast Angola and their Significance in Tropical Africa* (1963), es un registro inicial único e importante, pero su alcance es limitado, pues sólo aborda las zonas kongo del norte

¹⁴ Annie Hilton, *The Kingdom of the Kongo*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 9.

¹⁵ Véase Evan M. Maurer y Allen F. Roberts, *Tabwa the Rising of a New Moon*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1985.

¹⁶ Georges Balandier, *op. cit.*, p. 33.

de Angola en unas cuantas páginas¹⁷. El conflicto y la inestabilidad en la región han hecho especialmente difícil para otros arqueólogos y académicos realizar investigación en zonas de población kongo en el periodo posterior a la investigación de Clark. Por ejemplo, Angola continúa en un proceso lento y con frecuencia difícil de reconciliación nacional tras el fin, en 2002, de la guerra civil que duró casi treinta años. La falta de acceso debido a ese conflicto tan prolongado ha agravado la ausencia de historiografía sobre los kongo.

De acuerdo con John Thornton, el origen temprano del reino Kongo se remonta aproximadamente a 1350-1375 con Nimi a Nzima, gobernante de Mpemba Kasi, quien realizó numerosas conquistas, sobre todo a lo largo de la costa sur del río Congo, y celebró una alianza con Mpuku a Nsuku, de la entidad política vecina de Mbatá¹⁸. Posteriormente, el reino creció y se extendió con la conquista de nuevos dominios y su integración como provincias reales. Para el siglo xiv, las historias sobre la realeza kongo habían subrayado el establecimiento de centros políticos y económicos fundamentales, tales como Loango, en la costa del Atlántico sur¹⁹. En su cúspide, en los siglos xv y xvi, el territorio del reino Kongo abarcaba desde Gabón hasta Zambia. Además de esta zona de control directo, los bakongo tenían influencia sobre los reinos Ndumbu, Zombo, Yaka, Kuba, Lunda y Luba al norte, este y sur, y relaciones económicas con ellos²⁰. El reino Kongo se organizaba a través de un gobierno centralizado con sede en la ciudad capital de Mbanza Kongo (São Salvador) y se beneficiaba de la estabilidad económica provista por una moneda basada en conchas que se utilizaba en todo el reino, así como

¹⁷ Académicos angoleños, portugueses y franceses, desde la década de 1960 al presente, citan constantemente el trabajo de Clark, entre ellos Camerata Franca, Manuel Gutierrez, J. Vicente Martins, M. Ramos, A. Rodrigues, José Redinha, Júnior Santos y Carlos J. Everdosa.

¹⁸ John Thornton, "The Origin and Early History of the Kingdom of Kongo, c. 1350-1550", *The International Journal of African Historical Studies*, 34/1 (2001), pp. 89-120, p. 119.

¹⁹ John Thornton, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ *Ibidem*.

de la proliferación de rutas comerciales a lo largo del río Congo hacia el interior y hacia Malembo, asentamiento que se convirtió en la actual Kinshasa²¹. La combinación de tres momentos importantes en la historia del reino Kongo causó su decadencia y su caída: primero, el encuentro con los portugueses en 1482; segundo, el conflicto militar entre los portugueses y los bakongo en 1665 y la derrota de éstos en la batalla de Ambouila, y, por último, el rápido declive del estado bakongo que culminó en la cesión del control total a Portugal durante el reparto de África en 1884-1885.

El primer contacto del reino Kongo con los europeos se dio en 1482 cuando Diego Cão llegó a la desembocadura del río Zaire (Congo) con un equipo de exploración portugués. Este contacto inicial fue precedente de equipos de europeos cuyas exploraciones se documentaron en bitácoras de viaje, como las que publicó A. Cavazzi. A través de estos primeros encuentros, los europeos comenzaron a obtener información sobre la cultura bakongo. Al cabo de su primer viaje al reino Kongo, de 1482 a 1484, Diego Cão llevó consigo a Portugal a cuatro personas bakongo, entre ellos un miembro de la clase noble llamado Nsaku, que se convirtió en la primera fuente de información sobre la vida diaria en el reino y se menciona con frecuencia en recuentos escritos en esa época²². El hijo del *Mani Kongo* (rey) Mpemba, llamado Alfonso I tras su bautismo, tuvo un papel similar²³. Éste mandó a su hijo Enrique a Portugal para estudiar teología como parte de su plan para cristianizar al reino Kongo. Tras servir como fuente de información a los portugueses, mientras estaba fuera de casa, Enrique volvió a Mbanza Kongo en 1521 y trabajó para promover la visión cristiana que su padre tenía para el reino²⁴. Además de la información sobre la vida diaria de los kongo que proporcionaron personas como Nsaku y Enrique, gran parte del resto de la historiografía disponible sobre la región kongo se basa en documentos coloniales,

²¹ James L. Newman, *op. cit.*, pp. 150-151.

²² Efraim Andersson, *op. cit.*, p. 29.

²³ *Ibidem*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

entre ellos informes de misioneros, recuentos de viaje y registros de comerciantes u otros registros oficiales de la colonia generados entre finales del siglo xv y principios del xix. Los encuentros con el reino Kongo presentaron una oportunidad única para las historias de viaje y los recuentos de los misioneros europeos. Muchos de estos relatos no fueron publicados por el viajero o el misionero mismos, sino que fueron compilaciones de recuentos realizadas por escritores y cartógrafos en Europa, quienes, en la mayoría de los casos, nunca habían viajado a la zona sobre la cual escribían. Ejemplo de ello son los volúmenes de Theodorus De Bry, de 1598, y el de O. Dapper, de 1667, que contenían relatos y mapas, así como imágenes relacionadas. Las historias de viaje describían una sociedad en la que la agricultura y las industrias asociadas eran las actividades económicas predominantes, donde algunos de los cultivos principales eran el ñame, las legumbres, los cereales (sorgo, mijo perla y mijo africano), el plátano y las palmeras para la extracción de aceite y vino. Se obtenían fuentes adicionales de proteína a través de la caza, la pesca y la domesticación de cabras, cerdos y ganado. El comercio de alimentos, rafia, tejidos, telas de corteza y medicamentos también era prominente, mientras que la minería de hierro y cobre era limitada²⁵.

Si bien son útiles por los detalles que registraron, las narrativas de viajes y los relatos de los misioneros deben leerse y entenderse en el contexto en el que se crearon para servir a los estrechos propósitos ideológicos de promover la expansión del imperio colonial portugués y del catolicismo en la región. Las principales fuentes de este tipo incluyen las obras de Giovanni Antonio da Montecuccolo Cavazzi, Juan García Mateo de Anguiano, Filippo de Pigafetta, Girolamo Montesarchio, Giovanni Francesco Romano, Fra Luca da Caltarnisetta, António Brásio, J. Cuvelier, L. Jadin, O. Dapper, David Livingstone y Henry Morton Stanley²⁶. Tales fuentes, alojadas en si-

²⁵ Filippo de Pigafetta, *Relazione de reamme di Congo*, Milán, Giorgio Raimondo Cardona, 1978, pp. 76-78. Véase Anne Hilton, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ Anne Hilton, *op. cit.*, p. ix. Véase Giovanni Francesco Romano, *Breve relazione del successo della missione de frati minori capuccini...al reino del Congo... (Rome, 1648, 1649; Naples, 1648; Parma, 1649; Milán, 1649, 1651)*, François Bon-

tios como el archivo *Propaganda Fide* en Roma, el archivo del Consejo Ultramarino de Lisboa y el archivo de la Compañía de Indias Occidentales en La Haya, proveen material sobre diversos aspectos de la religión, la estructura social y el desarrollo político kongo, y sobre los primeros intercambios entre el reino Kongo y las potencias coloniales europeas²⁷. Recuentos posteriores, como los de Jan Vansina y Kajsa Ekholm, se centran en lo que la historiografía occidental llama materiales históricos secundarios, como los recuentos orales y otras fuentes no escritas o que no están documentadas de otro modo. Vansina, destacado historiador, fue uno de los primeros en reconocer el valor de dichas fuentes y argumentar que la historia oral era una manera válida y valiosa de construir un argumento histórico²⁸.

A pesar de las deficiencias de gran parte de los primeros materiales que se publicaron, los historiadores John Thornton y Joseph Miller han estudiado a profundidad la historia social kongo desde el siglo xv hasta finales del xix²⁹. Al intentar presentar una visión más compleja de la historia social y abordar temas más amplios, como la economía cultural y política, los cambios sociales, la etnicidad y otros marcadores de identidad, Thornton y Miller exploran la tensión existente entre la tradición y la modernidad. No obstante, estos autores generalmen-

tinck (trad.), Lovaina-Paris, s/í, 1964. En el presente trabajo se hace referencia a la edición francesa. Véase, además, António Brásio, *Monumenta Missionária Africana (Africa Occidental)*, Serie 1, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1952-65, vols. 1-x; Serie 2, Vols. 1-3, 1958-64; L. Jardin., “Aperçu de la situation de Congo et rite d’élection des rois en 1775, d’après le P. Cherubino da Savona, missionnaire au Congo de 1759 a 1774”, *Bulletin de l’Institute Historique Belge de Roma*, xxxv, Bruselas, 1963, pp. 343-419; J. Cuvelier, “Note sur la documentation de l’histoire du Congo”, *Bulletin des Séances de l’Institute Royal Colonial Belge*, xxiv, 2, Bruselas, 1953, pp. 443-470.

²⁷ Anne Hilton, *op. cit.*, p. x. La autora incluyó instituciones con fuentes primarias significativas, informes no publicados de Antonio de Teruel de la Biblioteca d’Este, en Módena, y de Juan de Santiago, de la Biblioteca de Palacio de Madrid.

²⁸ Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985; Kajsa Ekholm Friedman, *Catastrophe and Creation: The Transformation of An African Culture*, Filadelfia, Harwood Academic Publishers, 1991.

²⁹ John Thornton, *op. cit.*; Joseph C. Miller, *op. cit.*

te evitan discutir la aportación de los intermediarios culturales a las prácticas culturales modernas, y dedican poco espacio a un entendimiento de la negociación cultural local y la creación de mecanismos para reflejar y moldear nuevos fenómenos sociales a través de la cultura popular. Específicamente, se ha exagerado el rol y la naturaleza unificadora del cristianismo, lo que ha causado que ciertas prácticas religiosas se vean erróneamente como extintas y que se pase por alto la aparición de nuevas formas de prácticas basadas en la tradición.

Pronto el interés de los europeos en los bakongo trascendió la curiosidad por lo exótico y el deseo de expandir el cristianismo, para centrarse en la posibilidad de extraer recursos y obtener otros beneficios económicos. Para finales del siglo xv, ya se habían entablado relaciones diplomáticas con los portugueses, y desde entonces, hasta 1884, cuando Angola se convirtió formalmente en colonia portuguesa, los kongo alternaron entre pelear con Portugal y celebrar diversos acuerdos comerciales con ese país, entre ellos la exportación limitada de marfil y cera de abeja a cambio de importaciones lusitanas³⁰. Asimismo, durante este periodo los portugueses introdujeron el catolicismo y un sistema educativo. Además, a partir de 1650, los kongo establecieron relaciones con la corona holandesa³¹ y aumentaron a esa región las exportaciones de acero y textiles de alta calidad, como el lino, fabricado con corteza de árbol³².

El siglo xvi se caracterizó por un mayor control extranjero y una influencia religiosa, cultural, política y económica cada vez más extendida, que incluyó la diseminación del cristianismo, la adopción de nuevas formas de gobierno y administración inspiradas por los portugueses, cambios en la ecología debidos a la introducción de plantas, cultivos y animales domesticados, el desarrollo de una nueva economía basada en los bienes de consumo europeos y el establecimiento del tráfico de esclavos³³. Los cambios en las motivaciones

³⁰ James L. Newman, *op. cit.*, p. 151.

³¹ Joseph C. Miller, *op. cit.*, p. 77.

³² John Thornton, *op. cit.*, p. 51.

³³ Georges Balandier, *op. cit.*, p. 20.

económicas y en las maniobras políticas internas se combinaron para crear una transformación dramática en el reino Kongo en la segunda década del siglo XVI. El aumento del comercio directo con la colonia portuguesa de Santo Tomé tuvo el doble efecto de llevar a ciertos comerciantes kongo, ansiosos por adquirir productos europeos, a “secuestrar a personas para venderlas como esclavas,” lo que alimentó el creciente apetito del mundo por la esclavitud y a la vez “amenazó con destruir la posición de [el rey kongo] Alfonso en la cúspide del sistema redistributivo kongo, que había ganado con mucho esfuerzo”³⁴. En parte como respuesta a la amenaza que, según percibió, se cernía sobre su puesto, Alfonso I introdujo el cristianismo como religión oficial y lo utilizó para legitimar su posición como converso cristiano, así como para aumentar su poder y el de su círculo de élite³⁵. Esta manifestación de la ambición geopolítica de Alfonso I tuvo un efecto nocivo irreversible sobre la religión kongo tradicional, *Nkadi Mpemba*, que actualmente se conoce como *Ma Kisi Nsi*³⁶.

La relevancia contemporánea de esos sucesos históricos en el reino Kongo radica en el hecho de que la industria de la esclavitud mundial llevó a numerosos esclavos kongo (y con ellos, sus sistemas culturales, creencias y prácticas estéticas) a Cuba y a otros puertos de América. Sin embargo, la compleja historia de los kongo también es importante en tanto que puede ayudar a entender los métodos tempranos de hibridación, criollización y sincretismo, conceptos esenciales para comprender el desarrollo de los estudios de la diáspora africana en América. Las obras de Georges Balandier y John Thornton subrayan la importancia del catolicismo como forma temprana de intercambio cultural y como camino hacia la criollización.

Para 1512, la esclavización de los bakongo y de otros pueblos relacionados y la exploración de esas regiones se habían convertido en

³⁴ Anne Hilton, *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁵ *Ibidem*, p. 60. Alfonso I no fue el primero de los reyes kongo en convertirse al catolicismo. El rey Nzinga a Nkuwu fue el primer rey cristiano tras su bautizo en mayo de 1491, con el nombre de Juan I.

³⁶ Bárbaro Martínez-Ruiz, “Ma kisi Nsi: Kongo a Sansal Art”, en *Art d’Angola*, París, Dapper Museum Press, 2010.

una redituable industria para los estados coloniales³⁷. Mediante una combinación de comercio y guerra, los europeos desarraigaron por la fuerza entre 4 y 5 millones de personas de África central y llevaron a la gran mayoría al continente americano como esclavos, para trabajar en plantaciones en los territorios británicos, franceses, portugueses y españoles en Latinoamérica y el Caribe³⁸.

Junto con Brasil, Colombia, México y Estados Unidos, Cuba recibió uno de los mayores volúmenes de esclavos en América. De acuerdo con Fernando Ortiz, el influjo de africanos a Cuba comenzó incluso en 1517, cuando el Rey Carlos I de España emitió las primeras licencias³⁹, y se prolongó hasta 1880, cuando se abolió oficialmente la esclavitud en Cuba. De forma paralela a la abolición, el gobierno español creó el Patronato, un sistema de tutelaje de los esclavos libres por sus anteriores amos (similar al esquema de ‘aprendices’ que Inglaterra impuso en 1834), que resultó poco popular entre terratenientes y libertos por igual, por lo que la Corona española lo eliminó el 7 de octubre de 1886⁴⁰. Según un nuevo estudio de Herbert S. Klein sobre el comercio de esclavos, que analiza los datos de esta actividad en periodos quinquenales, aproximadamente 12% de los esclavos que llegaron a América entre 1674 y 1866 arribaron a puertos de la América española, incluyendo el Caribe español⁴¹,

³⁷ Herbert S. Klein, *The Atlantic Slave Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 10.

³⁸ Michael Gomez analiza y documenta muy bien los efectos económicos y políticos de esta práctica, en *Exchanging our Country Marks*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1998, pp. 18 y 134. Alrededor del 40% de un total de entre 10.8 y 11.9 millones de esclavos provenientes de África, se capturaron en África central.

³⁹ Antonio Núñez Jiménez, *Los esclavos negros*, La Habana, Ediciones Mec Graphic LTD., 1998, p. 13. Véase también Jorge e Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana*, Miami, Ediciones Universal 1988, pp. 20-21, sobre la emisión de cédulas reales por parte de la Corona, en la segunda década del siglo XVI.

⁴⁰ Jan Rogozinski, *A Brief History of the Caribbean*, Nueva York, Plume, 2000, p. 203.

⁴¹ Herbert S. Klein, manuscrito personal, 2010. Esta cifra refleja el número de africanos que desembarcaron en todas las regiones de América por década (Biblio-

19% de los cuales se encontraban en Cuba⁴². No se conocen las cifras exactas de africanos y sus descendientes presentes en Cuba durante ese periodo, pero existen diversos cálculos. En su ensayo “Esquema histórico sobre la trata negrera y la esclavitud”, José Luciano Franco argumenta que entre 1512 y 1763 se transportó a aproximadamente 60 000 esclavos a Cuba⁴³. En su libro *Los negros esclavos*, Fernando Ortiz brinda información más detallada sobre la población afrocubana gracias a datos de censos realizados en Cuba entre 1532 y 1907. Las cifras de Ortiz muestran el rápido crecimiento de las poblaciones de esclavos, de negros y de mulatos libres, indicando que del total de los pobladores de Cuba en 1768, 48% eran blancos, 10% eran negros y mulatos libres, y 42% eran esclavos. Un siglo después, en 1867, se documentaron porcentajes similares: 49.7% eran blancos, 14.9% negros y mulatos libres, y 35.4% esclavos⁴⁴.

Del gran número de africanos y afrocubanos en Cuba, una proporción sustancial y sumamente influyente era de origen kongo. Las culturas bembe, zombo, mpangu, sundi, ladi, bwende, kamba, kunyi, yombe, vili, yaka, tsangi, nzabi, lumbu, kuta, ndasa, mbamba, wundu y punu, entre otras, formaban parte del reino Kongo y sus miembros fueron trasladados a Cuba. Entre 1817 y 1860, los esclavos de este reino representaron una proporción especialmente importante del total. El historiador Philip Curtin calcula que de 1817 a 1843, 23.3% de todos los esclavos que se importaron a Cuba provenía del norte de Congo y Angola. David Eltis estima que ese porcentaje fue de 16.4% entre 1831 y 1835, y aumentó a 22% entre 1840 y

teca Wilson, Emory College).

⁴² Herbert S. Klein, *supra*. Con base en el número estimado de esclavos africanos registrado, que salieron de África con destino a Cuba. Datos consultados el 28 de mayo de 2010, en la Biblioteca Wilson, Emory College.

⁴³ *Ibidem*, pp. 21-22. José Luciano Franco, “Esquema histórico sobre la trata negrera y la esclavitud”, en *La esclavitud en Cuba*, La Habana, Instituto de Ciencias Históricas-Academia de Ciencias de Cuba, 1986. Véase también Antonio Núñez Jiménez, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁴⁴ Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975 [1916], p. 38.

1843. Por su parte, Manuel Moreno Fraginals calcula un crecimiento mayor de 1850 a 1860, cuando los esclavos kongo representaban 28.16% del total⁴⁵. Otros cálculos en las obras de Alexander von Humboldt, Herbert S. Klein, Kenneth F. Kiple, Hubert H. S. Aime, Deschamps Chapeaux, Juan Pérez de la Riva y Michael Gomez también sostienen que la proporción de descendientes kongo fluctuaba entre 23% y 34% de la población africana y de ascendencia africana en Cuba, durante la Colonia⁴⁶. Como tal, los kongo representaban al mayor grupo africano en Cuba, pero las autoridades de comercio cubanas documentaron que más de 103 grupos culturales específicos componían la población esclava del país. Nutridos grupos de esclavos importados de lo que hoy son Benín y Nigeria (que incluían a población yoruba, fon, popó y nupe) resultaron especialmente importantes⁴⁷, pero también estaban representadas las culturas de Mozambique (macuá), de Camerún y el este de Nigeria (ibo, efik e ibibio), y de Sierra Leona (mandinga, fulbe y susu). Otro hecho notable es que, si bien se cree que los kongo representaron entre 25% y 30% del total de africanos en Cuba, sus índices de llegada en relación con otros grupos fue variable. La cantidad de esclavos de origen kongo recién importados fue especialmente dominante en el siglo XVI, pero descendió marcadamente para los siglos XVIII y XIX. El dominio temprano de los kongo en el comercio de esclavos comenzó en la década de 1560 debido a un conflicto entre el Kongo y reinos vecinos, que provocó invasiones militares portuguesas al

⁴⁵ Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *op. cit.*, pp. 42-45. Véase David Eltis, "The Export of Slaves from Africa, 1821-1843", *Journal of Economic History*, 37 (1977), pp. 409-433, p. 419; Manuel Moreno Fraginals, *El ingenio, complejo socioeconómico cubano*, La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964, vol. II, p. 9, y Philip D. Curtin, *The Atlantic Slave Trade: A Census*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969, p. 247.

⁴⁶ Véase Philip Curtin, *op. cit.*, p. 247; Manuel Moreno Fraginals, *op. cit.*, y Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1975, pp. 37-66. También Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, en *op. cit.*, pp. 36-42, proporcionan un cálculo diferente al de Ortiz, de 87 denominaciones africanas organizadas por áreas y variación cultural en cada una.

⁴⁷ Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *op. cit.*, p. 43.

reino Mbumbu al sur y a la aparición de un establecimiento militar portugués en el puerto que hoy es Luanda⁴⁸.

Los enormes costos en términos de vidas y humanidad que tuvo una migración forzada de tal magnitud son claros. Numerosos estudios académicos han analizado el efecto inmediato de la esclavitud en las comunidades de África occidental y central, y su legado duradero en dichas zonas y en el continente americano. El grado al que los esclavos llevaron consigo sus ricas culturas y complejos sistemas de creencias, así como el impacto de esta herencia en la música, la religión y la cultura en general del Caribe y otras regiones son factores que se han estudiado en menor medida. Gran parte de la literatura existente sobre la esclavitud en América obvia la importancia continua del concepto de comunidad entre los esclavos transportados y de la aparición de varios tipos de comunidades a su llegada, constituidas por motivos de clase social y proximidad o por las vivencias comunes de grupos sociales marginados, como los esclavos, los agricultores y los artesanos. La idea del “pasaje intermedio” como experiencia universal de desculturación, alienación y trauma que suavizó y borró todos los rasgos culturales africanos es especialmente dañina para la comprensión de las comunidades y las prácticas culturales en la diáspora. Como anota Thornton, “los historiadores en ocasiones han visto el traslado de los esclavos a bordo de barcos a través del Atlántico como el primer paso crucial hacia su desculturación [...]. El pasaje era un choque psicológico del cual nunca se recuperaban, lo que los hacía dóciles y pasivos, y por tanto receptivos a las limitadas contribuciones culturales que les proporcionara su amo o la situación de esclavitud”⁴⁹. Este fuerte énfasis en el papel de la desculturización implica una incapacidad de la población africana para negociar la supervivencia cultural y deja poco espacio para expresar o analizar los mecanismos socioculturales, a través de los cuales se desarrollaron y se mantuvieron las tradiciones africanas en el continente americano. De hecho, los esclavos africanos fueron muy hábiles para negociar

⁴⁸ Herbert S. Klein, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ John Thornton, *op. cit.*, p. 152.

el recuerdo y desarrollar estrategias de supervivencia cultural, y lograron llevar consigo sus sistemas de creencias, prácticas religiosas y estructuras culturales, así como reconstruir rápidamente agencias sociales y culturales, como los cabildos, y desarrollar prácticas religiosas populares y eventos públicos en centros metropolitanos en toda América. Estas capacidades deben incluirse en una narrativa histórica de la experiencia kongo, al igual que el entendimiento del valor que los kongo otorgan a la noción de comunidad.

El impacto de los sistemas de creencias, las prácticas religiosas y las estructuras culturales importadas se observó y se observa en todos los países que alojaron grandes poblaciones de esclavos, pero es más notorio en Cuba, en Haití y en Brasil. Aunque el presente trabajo se centra en el legado cultural y religioso de los bakongo en Cuba, a la vez que documenta el papel fundamental continuo de estas prácticas y los vínculos entre ellas, tanto en Cuba como en África central, podría realizarse un trabajo similar en otras regiones. Actualmente, se están llevando a cabo diversos estudios sobre las poblaciones de ascendencia africana en Brasil y en Haití, y sus prácticas de candomblé/umbanda y vodoun, respectivamente.

Los bakongo y los miembros de culturas relacionadas, al igual que otras poblaciones de esclavos, llegaron a Cuba con su vida, su familia y su tradición trastornadas, pero sus recuerdos, sus creencias religiosas, sus lenguas y otras formas de comunicación intactas. Estas prácticas culturales se atesoraban como marcadores de identidad; los esclavos y negros libertos las conservaron por igual mediante diversas técnicas, instituciones y organizaciones sociales a lo largo del periodo colonial y hasta nuestros días. La más prominente entre las instituciones que permitieron tal conservación fue la de las plantaciones, los palenques y los cabildos⁵⁰.

⁵⁰ Véase Jane Sander, *Black Society in Spanish Florida*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 9. Alrededor del año 1455, en las ciudades de Sevilla, Cádiz, Jerez, Valencia, El Puerto de Santa María y Barcelona, en España, los cabildos eran las instituciones religiosas africanas tempranas. El término “cofradías”, en España y Portugal, y más frecuentemente “cabildos” en América, designaba a instituciones que tenían la función de actuar como “hermandades que brindaban un servicio social

En plantaciones de toda Cuba se hacinaba a grandes grupos de esclavos de diversos orígenes étnicos y se les forzaba a realizar trabajo físico extremadamente arduo. Para obtener fortaleza, los esclavos recurrieron a su propia fe y diversas culturas, llevando a cabo las prácticas religiosas y culturales que en primera instancia recordaban de sus hogares, y después aprendieron de generaciones anteriores de esclavos. Dado que los dueños de las plantaciones eran abiertamente hostiles a sus actividades religiosas, los africanos se volvieron expertos en disimularlas tras el manto estético y verbal del catolicismo. Esta práctica de enmascaramiento, conocida como sincretismo, ha sido objeto de estudio de antropólogos y sociólogos como Bronislaw Malinowski y Fernando Ortiz⁵¹.

Fuera del entorno restrictivo de las plantaciones, los descendientes kongo no enfrentaron una necesidad tan inmediata de esconder sus tradiciones religiosas tras la iconografía católica, y desempeñaron una función crítica en la preservación de sus tradiciones ancestrales en Cuba. Durante el siglo XVIII la población cubana aumentó considerablemente en comparación con las tasas documentadas en siglos previos, y los descendientes de africanos contribuyeron de manera importante a tal crecimiento. Un censo que se llevó a cabo en 1774 arrojó que la población blanca representaba 65.4% del total y los grupos “de color”, el 43.6% restante⁵². Las distinciones entre los negros libres y los esclavos en el mismo censo, indican que estos últimos representaban una cuarta parte de la población general de Cuba⁵³. El número de personas libres de etnias no blancas aumentó desde ese momento, pero los datos demográficos que proveen los académicos son inconstantes. Franklin Knight argumenta que las cifras muestran que los libres no blancos constituían, en promedio, más del 30 por ciento de la población cubana durante dicho perio-

fraternal y crítico” a las comunidades y a los grupos africanos que pertenecían a la misma nación o reino, o que poseían lenguas, religiones o culturas relacionadas.

⁵¹ Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1995, pp. 216-222.

⁵² Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁵³ *Ibidem*.

do⁵⁴, mientras que otros cálculos son menores, de 10% en 1768 a 14.9% en 1867⁵⁵. Sin importar qué tan altas sean las cifras, queda claro que los negros y los mulatos libres desempeñaron una función cada vez más importante en el mantenimiento y el desarrollo de las tradiciones religiosas y culturales, por no mencionar que son un elemento trascendental para entender la diversidad de clases y de culturas en la Cuba colonial y poscolonial.

Se establecieron varios grupos de gente libre no blanca, algunos sancionados por la Corona y otros no. Se otorgó permiso a la población mulata y negra libre para organizar una milicia especial que combatiría en nombre de la Corona española, los “Batallones de pardos y morenos”, constituida en el siglo xvii⁵⁶. Cuando llegaban negros libres a Cuba o los esclavos compraban su libertad, se veían atraídos a este tipo de grupos estructurados cuyo tamaño creció gradualmente, tanto que en 1770 los pardos y morenos proporcionaron 3 413 soldados al ejército colonial español, alrededor de 30% de la fuerza total⁵⁷.

Los palenques eran comunidades de esclavos que se habían liberado de manera autónoma y se organizaban fuera del contexto y el control del poder colonial. Para el siglo xix se sabía de la existencia de más de 50 palenques en toda Cuba, que se ubicaban en zonas aisladas en el campo para evitar que las autoridades los detectaran⁵⁸. En los palenques, los africanos podían vivir como desearan y alabar a quien ellos eligieran, libertad que sin duda contribuyó a la preservación y a la mezcla de tradiciones, aunque se carece de documentación histórica sobre sus prácticas religiosas y de otro tipo.

Los cabildos eran organizaciones creadas por las autoridades coloniales en Cuba y en otros sitios del Caribe español, para organizar y segmentar a diferentes grupos de las sociedades de negros y mula-

⁵⁴ Franklin Knight, *Slave Society in Cuba during the Nineteenth Century*, s/l, University of Wisconsin Press, 1970, p. 40.

⁵⁵ Fernando Ortiz, *op. cit.*, 1975, p. 38.

⁵⁶ Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁵⁸ Gabino La Rosa Corzo, “Los palenques en Cuba”, en *La esclavitud en Cuba*, La Habana, Editorial Academia, 1986, p. 99.

tos libres. La obra seminal de Lydia Cabrera, *Reglas de Congo Palo Monte Mayombe*, menciona numerosos cabildos conocidos como “Cabildos de nación”, que agrupaban a los africanos, primero según su lugar de origen o de embarque, y después por su clase social, fe y orientación política. Los siguientes son algunos de los cabildos que representaban a los pueblos de África central: Congos, Basongo, Mumboma, Bateke, Mundemba, Bakongo, Musabela, Kimbanda, Bayaka, Benguela, Mondongo, Mayombe y Ngola, que datan de alrededor de 1799⁵⁹. Las autoridades españolas creían que al categorizar a la población de acuerdo con su origen étnico, nacional y cultural, podían marginar a estos grupos en Cuba y evitar que se unieran y movilizaran en contra del gobierno⁶⁰. En su libro *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, Fernando Ortiz distingue entre la nomenclatura que se utilizó para referir a tales instituciones en La Habana (donde se denominaban cabildos) y el uso del nombre “sociedades reinados” fuera de la ciudad⁶¹. No sorprende la fundación de los cabildos en Cuba, pues éstos y otros grupos religiosos similares llamados “cofradías” existían desde tiempo atrás en España. De hecho, ya en el siglo xv, los africanos en Europa habían comenzado a utilizar a los grupos fraternos y religiosos como un medio para reivindicar su propia identidad cultural y sus creencias frente al poder creciente de la sociedad católica, tras la reconquista de la Península Ibérica⁶². Se ha observado una importante continuidad entre las cofradías y los cabildos de negros libres en Cuba, en buena parte debido a la migración de africanos españoles. Tal como en Europa, los cabildos cubanos entablaron vínculos y fortalecieron los lazos entre

⁵⁹ Lydia Cabrera, *Reglas de Congo Palo Monte Mayombe*, Miami, Peninsular, 1979, p. 15.

⁶⁰ Eugenio Matibag, *Afro-Cuban Religious Experience*, Tampa, University Press of Florida, 1996, pp. 22-23.

⁶¹ Fernando Ortiz, *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1992, p. 1.

⁶² *Ibidem*, p. 9. Pruebas que datan de entre 1455 y 1472 registran la existencia de cofradías americanas en ciudades importantes como Sevilla, Cádiz, Jerez, Valencia y Barcelona.

las personas del mismo origen y protegieron sus prácticas culturales únicas de la influencia externa⁶³. El estudio de la organización de los cabildos y de la práctica de las tradiciones religiosas en ellos ha sido limitado, y gran parte de la información recabada al respecto se ha registrado en forma de anécdotas sobre sus actuaciones públicas el día de Navidad y en festividades relacionadas. En *Reglas de Congo Palo Monte Mayombe*, Lydia Cabrera cita licencias del Archivo Nacional de la República de Cuba solicitadas por africanos y descendientes de africanos entre 1867 y 1869, como prueba de la formación de diversos cabildos de filiación kongo, como el cabildo Niasanga, al mando de Prio Morales; el cabildo en Pueblo Nuevo, ubicado en Calle de la Salud #167, encabezado por Merced Pulgaron, y el cabildo Congo Muango, bajo las órdenes de Jesús María y José⁶⁴.

Además de los cabildos patrocinados por el Estado, los negros libres crearon una amplia variedad de fraternidades en Cuba, entre ellas agrupaciones religiosas y militares, así como gremios profesionales de mercaderes, pintores, artesanos, sastres, ebanistas, zapateros, orfebres, joyeros, enfermeras y educadoras⁶⁵. Como los cabildos, estas organizaciones permitían a los africanos con intereses y antecedentes

⁶³ Varios académicos han notado la existencia de cabildos en la Cuba colonial. El historiador Leví Marrero, en su libro *Cuba: economía y sociedad*, presenta un documento de 1566 en el que María Bergaza solicita permiso de las autoridades españolas para crear un cabildo kongo en la zona de Santo Tomás, cerca de la barriada de King Kongo. Asimismo, en su libro *Ta Makuanda Yaya* Natalia Bolívar presenta una gran cantidad de datos sobre los cabildos y las cofradías que se fundaron en Cuba durante la era colonial. Como ejemplo, enlista a los “principales cabildos de la ciudad de Matanzas”:

-El Ganga Quiri (1816-1889)

-La Purísima Concepción (1816-1889)

-El de san Francisco (1816-1890)

-El de la Virgen de Regla (1850-1890). Véase Levi Marrero, *Cuba: Economía y sociedad*, Madrid, s/i, 1978, p. 34.

⁶⁴ Lydia Cabrera, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁵ Véase Pedro Deschamps Chapeaux y Juan Pérez de la Riva, *Contribución a la historia de la gente sin historia*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974, pp. 7-14.

similares reunirse, y formar redes sociales duraderas en las que podían seguir llevando a la práctica sus tradiciones ancestrales.

Cuba obtuvo la independencia de España en 1898 y, tras una breve ocupación de Estados Unidos, se convirtió en una república democrática hasta 1959, cuando la Revolución cubana culminó en el ascenso al poder del gobierno comunista. Tras la independencia y la instauración del comunismo, Cuba ha experimentado diversos niveles de libertad religiosa y cultural. A pesar de periodos de restricción frecuentes, la cultura y las prácticas religiosas afrocubanas se han adaptado, han sobrevivido y ejercen una gran influencia en el desarrollo de la identidad cubana contemporánea. Aunque no se han publicado estadísticas precisas, muchos consideran que casi 75% de la población de Cuba descende de africanos, y en un gran número de hogares se siguen practicando una o más religiones afrocubanas de manera exclusiva o junto con el catolicismo⁶⁶.

La convergencia de los factores descritos anteriormente permitió la creación de espacios en la Cuba colonial, donde los afrocubanos tuvieron la oportunidad de conservar su herencia cultural y religiosa. En dichos espacios, modos complejos de comunicación visual que yo llamo ‘sistemas de escritura gráfica’ jugaron un papel crucial y perdurable tanto en la práctica como en la enseñanza de las creencias religiosas tradicionales, a la vez que sirvieron especialmente para registrar las creencias y las tradiciones de las comunidades africanas a través de los siglos. A la luz de esta función central, en todas las instituciones mencionadas se confería a la persona responsable de la escritura gráfica el estatus de historiador y guardián de la memoria comunitaria. Con el tiempo, la condición que en términos más generales se otorgaba a la escritura gráfica y la continuidad de su uso ayudaron a anclar los rasgos culturales africanos en su nuevo contexto, a la vez que respondían a sus nuevos e inevitables desafíos comunicativos y cambiaban ante ellos. Esta flexibilidad legitimó el conocimiento tradicional y le permitió mantener su relevancia en un mundo en constante devenir. El sistema de escritura gráfica que uti-

⁶⁶ Levi Marrero, *op. cit.*, p. 34.

liza la población afrocubana descendiente de los kongo se conoce como “firmas”, y junto con las tradiciones religiosas que refleja y que guía, su origen puede ubicarse directamente en las creencias y las prácticas visuales y religiosas de los bakongo en África central, como se detallará en los siguientes capítulos.

II. EL PROCESO DE CREACIÓN DE SIGNIFICADOS. EL UNIVERSO KONGO

Todas las culturas emplean complejos sistemas de creencias para ayudar a las personas y a las comunidades a identificarse a sí mismas y a entender cuál es su sitio en el mundo. Si bien son variados en su sustancia y su expresión externa, tales sistemas tienen una función similar, en tanto que crean una narrativa mediante la cual la cultura se forma y se transmite a las generaciones posteriores. Esta narrativa engendra un sentido de identidad y de propósito, ayuda a las personas a entender de dónde vienen y cómo llegaron hasta donde están, y define la función de las fuerzas que existen para guiarlos en la vida y más allá de la misma. Comprender cualquier narrativa de este tipo requiere explorar varias hebras interrelacionadas que incluyen a la cosmología, el estudio del origen de la vida y su significado¹; a la cosmogonía, el estudio de Dios y la condición humana², y a la mitología, la historia de un pueblo contada a través de un conjunto de historias y personajes que preservan la memoria colectiva³.

¹ Véase S. Hawking, *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, Toronto-Nueva York, Bantam Books, 1988.

² Wyatt MacGaffey, *op. cit.*, p. 5. “La cosmogonía es un conjunto de representaciones colectivas del mundo como un todo, ordenado en el espacio y en el tiempo, y del lugar que el hombre ocupa en él”.

³ El mito, como establece Levi-Strauss en su texto *Antropología estructural*, sirve para reordenar la realidad, es un vehículo que nos permite demostrar qué pertenece a la memoria colectiva, a la historia y la cultura. El mito tiene un carácter histórico autogenerado a partir de toda la sociedad, la cultura y el pueblo. Las conciencias individuales contienen las narrativas mitológicas en forma oral, a la vez que sirven como transmisoras y catalizadoras de los valores que se expresan en el mito.

Estudiar la forma en que los bakongo entienden su origen, a su creador, su mundo y el lugar que ocupan en él permite analizar el contexto cultural y espiritual necesario para comprender los sistemas de escritura gráfica que actúan como vehículos de estas creencias. Además, un análisis inicial de la cosmología, la cosmogonía y la mitología kongo nos permite ver y apreciar los paralelismos conceptuales entre la cultura kongo en África central y en Cuba.

Karl Laman, Wyatt MacGaffey y K. K. Bunseki Fu-Kiau son los tres principales académicos cuya obra ha contribuido al estudio de la religión kongo. La extensa investigación de Karl Laman al respecto, en el sur de la República Democrática del Congo a finales del siglo XIX y principios del XX, se ha recopilado en el tercer volumen de *The Kongo* (1953). En esta obra, el autor cubre un amplio terreno, comenzando con un capítulo sobre las concepciones kongo a propósito del alma, y continuando con los sueños, la reencarnación, las nociones sobre la muerte, los espíritus *bisimbi*, el culto a los ancestros y la idea de Dios. La segunda parte del libro documenta ejemplos de ceremonias religiosas, templos, sacrificios, prohibiciones, tipos de adoración y de “magia”, antes de concluir con un estudio de las sociedades iniciatorias, los conceptos de los kongo sobre el bien y el mal, y una visión general de la literatura oral. MacGaffey, que realizó su trabajo de campo principalmente en la República Democrática del Congo, en las décadas de 1960 y 1970, también expone una amplia variedad de “prácticas rituales” kongo y las creencias religiosas que las guían en *Modern Kongo Prophets* (1983) y en *Religion and Society in Central Africa* (1986). Fu-Kiau, experto kongo, brinda el recuento más completo sobre la cosmología, la cosmogonía, la mitología y la filosofía moral kongo en sus manuscritos *Kongo Religious Philosophy* y *Makuku Matatu* (1983). Como se mencionó en el capítulo II, culturas vecinas hablantes de lenguas bantúes, como los pende, los luba, los lunda, los kuba y los tabwa, comparten numerosos rasgos de la filosofía, la cosmología y la cosmogonía kongo, por lo que obras de otros académicos sobre los sistemas de creencias y las prácticas rituales de tales culturas también han dado forma al presente volumen. En particular, la extensa investigación de Allen Roberts y de

Mary Nooter Roberts entre los tabwa y los luba, respectivamente, ha brindado una buena cantidad de información sobre la filosofía, la mitología y los rituales de estos grupos, gran parte de la cual apunta a similitudes con las creencias y las prácticas de los bakongo.

Fu-Kiau describe la religión kongo como una triangulación básica de partes interactivas. La primera es el reino espiritual que concierne a “Dios,” una fuerza que se conceptualiza como la fuente de la creación y el poder universal (*Nzambi a Mpungu/Kalûnga*) y los ancestros (*bakulu*), la segunda es el ámbito físico relativo a las manifestaciones del poder de Dios (*bisimbi*), y la tercera es la esfera emocional que tiene que ver con los especialistas en poderes de los bisimbi (*nkita*), los expertos en la adoración a los *nkisi* (*banganga*) y otros humanos. Estos tres ámbitos definen las nociones básicas de la religión kongo expresadas a través de su historia, su cosmogonía y su mitología⁴.

En Cuba, la contraparte de la religión kongo que se practica en África central es el Palo Monte, nacida a partir de los recuerdos de la población esclava bakongo, pero desarrollada como religión por derecho propio. Sus herramientas para organizar el conocimiento y comprender el mundo han mantenido una gran continuidad con aquellas que se emplean en África central, pero a la vez han logrado evolucionar para formular respuestas únicas a un entorno diferente. Fundamentalmente, el Palo Monte lucha por la armonía entre los seres humanos y la naturaleza, y en esta búsqueda requiere un diálogo entre los humanos, la naturaleza y el cosmos. Como los bakongo en África central, los kongocubanos emprenden este diálogo en tres niveles: espiritual, físico y emocional.

El resto de este capítulo explora estos tres niveles con el objetivo dual de comprender mejor las filosofías y las creencias religiosas subyacentes a la expresión gráfica que utilizan los bakongo, y de identificar las continuidades y las alteraciones de estas filosofías y creencias en África central y en Cuba.

⁴ Conferencia de Fu-Kiau: *Symbols and Ancient Kongo Pictography*, Rhode Island School of Design, invierno de 2003.

LA COSMOGONÍA KONGO: NZA KÔNGO

La cosmogonía kongo, llamada *Nza-Kôngo*, habla sobre el estado del universo, la concepción humana y la existencia de Dios. Como punto de partida, un mito sobre el origen del universo se centra en el concepto de *kalunga*, que traducido literalmente significa una entidad completa, “que es completa en sí misma, el todo en sí mismo”⁵. Esta noción de plenitud surge del relato de origen que se cuenta a continuación, en el que se describe a *kalunga* como “una fuerza de fuego completa en sí misma que emerge de las entrañas de la *mbôngi*, el vacío/la nada, y se convirtió en fuente de *môyo wawo mu*, fuente de toda la vida en la Tierra”⁶ y “la fuente del poder universal que hizo que las cosas sucedieran en el pasado, hace que pasen hoy y, sobre todo, [puede hacer] que sucedan mañana”⁷.

Según dijo Fu-Kiau, en el vacío del inicio del tiempo bramaba la fuerza cálida de *kalunga*, soplando en todas direcciones como una enorme tormenta, hasta que finalmente explotó sobre sí misma. Este fenómeno produjo una masa de energía física que se solidificó al enfriarse y engendró a la Tierra (*nza*). Con el proceso de enfriamiento se generó agua que formó ríos y talló a las montañas. Desde entonces, el mundo (*nza*) sigue siendo una realidad física que flota en aguas infinitas en el espacio cósmico, con una mitad sumergida para la vida submarina y el mundo espiritual, y la otra, emergida para la vida terrestre⁸. La fuerza de *kalunga* es dadora de toda la vida, y todo aquello relacionado con la Tierra comparte esa vida. Los bakongo creen que las criaturas y los objetos de todos tamaños y formas, desde las plantas hasta los insectos y animales, desde las rocas hasta los

⁵ Véase Fu-Kiau, *Self-Healing Power and Therapy*, Nueva York, Vantage, 1991, p. 114.

⁶ Fu-Kiau, *The African Book Without Title*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 2.

⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

seres humanos, contienen *kalunga*, que hoy es un símbolo de fuerza y vitalidad que representa el proceso y el principio del cambio.

Los bakongo creen que la existencia se divide en dos partes que se consideran dos ámbitos separados: “este mundo” (*nza yayi*) y “la tierra de los muertos” (*nsi a bafwa*)⁹. *Kalunga* suele emplearse para indicar la división entre el mundo de los vivos y el de los muertos, debido a su función como la fuerza que separó al vacío o a la nada de toda la existencia. La frontera entre los mundos tradicionalmente se conceptualiza como un cuerpo de agua, como *Nzadi*, “el gran río,” o *M’bu*, “el océano”¹⁰. Así, el agua representa las etapas iniciales y finales de la vida.

Como una frontera líquida, *kalunga* es porosa y sigue permitiendo el encuentro entre los vivos y los muertos. En relación con la creencia de los kongo en dos mundos, Wyatt MacGaffey describe rituales que “tienen lugar en la frontera entre los mundos”¹¹ como “un medio para manipular las relaciones entre ambos”¹². Dada su visión de la Tierra flotando en un espacio líquido, los bakongo creen que ésta es un receptáculo autocontenido en una envoltura protectora, diseñada para garantizar la interacción de sus contenidos. Las creencias de los bakongo no distinguen claramente entre la vida humana, la naturaleza y las entidades espirituales, y el mundo espiritual y el de los vivos; todos ellos están atados en este paquete único. La interacción entre el ámbito de la vida y el del espíritu, cuya única división es *kalunga*, se considera una forma y una fuente de medicina¹³. Para mantener la armonía entre ambos mundos, los humanos deben mantener contacto con sus ancestros en el otro mundo y facilitar su retorno espiritual, lo cual se logra a través de rituales en los que los expertos utilizan sistemas de escritura gráfica para permitir el contacto entre vivos y

⁹ MacGaffey, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*. Véase Fu-Kiau, *op. cit.*, 1980, p. 3. Este cuerpo de agua también se refiere simplemente como “agua” o con otros términos comunes para estanques, ríos, etcétera.

¹¹ MacGaffey, *op. cit.*, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

mueritos. Esta relación entre los mundos no sólo es necesaria para los ancestros, sino también para los vivos. Como establece un conocido proverbio kongo, tanto en África central como en Cuba, “si no hay mueritos, no hay nada”.

Fu-Kiau explica esta visión de la Tierra como un contenedor autosuficiente: “La Tierra (*futu* o *fûnda*) alberga todo lo que la vida necesita para subsistir: medicinas (*n’kisi/bilongo*), ‘alimento’ (*ma-dia*), ‘bebida’ (*ndwînu*), etc.”¹⁴. Esta manera de entender la vida otorga mayor poder a la importante relación física y espiritual entre el pueblo bakongo y el bosque nuboso, que ellos ven como la materia principal, fuente de medicina y manantial de la esencia aglutinadora de la vida. Se le entiende como una manifestación de *kalunga* y su importancia se pone de manifiesto en el dicho “*Maza matunwanga, nînda*” (el agua que bebemos es un bosque)¹⁵. Fu-Kiau anota que el bosque aloja plantas que pueden entenderse como “tuberías a través de las cuales fluyen las sustancias ocultas en la *futu* (tierra) a la ‘vida’ en la Tierra”¹⁶.

La noción de *kalunga* entre los bakongo es compleja y multidimensional, y el término mismo suele emplearse en contextos sumamente dispares con diversos significados. Por ejemplo, *kalunga* puede emplearse como verbo para expresar la sensación de estar en movimiento, avanzar hacia adelante o progresar. También suele utilizarse como adjetivo para describir a algo que posee las cualidades metafóricas del agua, agente de limpieza espiritual, fresca y fría. Por último, cuando se usa como sustantivo, *kalunga* significa la fuerza de la creación de la vida o bien un sitio, el lugar donde viven los ancestros, un cementerio.

Por su función como creadora del universo y fuente de toda la vida y el cambio, *kalunga* suele traducirse como “Dios”¹⁷. Si bien esta tra-

¹⁴ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, p. 111.

¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹⁷ Véase Marie-Louise Bastin, *Art Decoratif Tshokwe*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola, 1961, p. 36; Karl Laman, *The Kongo*, Estocolmo, Victor Pettersons, 1953, vol. III, pp. 53-62.

ducción sencilla es precisa hasta cierto punto, no abarca distinciones críticas en el entendimiento de esta noción en la cultura kongo. A diferencia del(los) “dios(es)” de Occidente, *kalunga* es una fuerza, una forma de energía, más que una entidad identificable. No se le adjudican atributos ni características humanas, tampoco ostenta ni impone valores morales. Cuando *kalunga* se emplea como “Dios,” suele hacerse de manera intercambiable con el término *Nzambi a Mpungu*, que puede traducirse directamente como Dios todopoderoso.

El primer registro occidental de la noción kongo de Dios se encuentra en los escritos de Giovanni Antonio Cavazzi da Montecucolo que datan de 1654-1670, en los que reconoce a Dios como *Zambia-an-pongou*¹⁸. Otra referencia temprana se encuentra en la descripción de Olfert Dapper, en su viaje por el reino de Loango en 1666¹⁹. Los pueblos woyo, yombe, vili, mbumba, bunzi y funza utilizan un nombre similar, pues se refieren a Dios generalmente como *Nzambi a Mpungu Tuleno*²⁰. En las obras de Holman Bentley, K. Laman, Efraim Andersson, J. Van Wing, K. K. Bunseki Fu-Kiau y Wyatt MacGaffey se han hecho numerosas referencias a *Nzambi a Mpungu*. De estos académicos, Laman ofreció la mayor cantidad de información sobre *Nzambi a Mpungu*, mencionando una amplia variedad de creencias y prácticas relacionadas con esta concepción de Dios, y concluyendo, en términos generales, que *Nzambi a Mpungu* se considera superior a todos los seres y detentor de todo el poder²¹. Laman describió los significados más matizados de *Nzambi*:

Amo del trueno y el relámpago, [*Nzambi*] también tiene el nombre divino de *Mpungu*, con la adición de *bidimu* (de *duma*, trueno). *Mpungu bidimu* es un ser superior en el cielo que resucita a los moradores de éste

¹⁸ Giovanni Antonio Cavazzi da Montecucolo, *Istorica descrizione de' tre regni congo*, Bolonia, Giacomo Monti, 1687, vol 1, p. 196.

¹⁹ Véase Olfert Dapper, *Description de l'Afrique, contenant les noms, situations et confirms de toutes les parties*, Amsterdam, s/i, 1685.

²⁰ Entrevista con Ntino Nsaku Nevunda, Mbanza Kongo, Angola, 2002.

²¹ *Ibidem*. Véase Andersson, *op. cit.*, p. 13. “Nzambi también es la fuente de la ley y guardián de la justicia entre los humanos”.

de su sueño mortuorio durante la temporada seca [...]. *Nzambi* y *Mpungu* suelen emplearse para hacer referencia a algo grande, sobrenatural o maravilloso, y también a los muertos²².

Además, Laman señala que el uso de *kalunga* o de *Nzambi a Mpungu* parece guiarse por las costumbres locales. Por ejemplo, si bien los *bachokwe* entienden el uso conceptual del término *Nzambi a Mpungu*, en la práctica sólo se refieren a *kalunga*, y sucede lo opuesto entre los *bakongo* que se ubican más al oeste.

Los espíritus *bisimbi* (singular: *simbi*) son manifestaciones del poder universal de *kalunga* y se denominan “poder sagrado” en la provincia angoleña de Zaire²³. Los *bisimbi* se asocian con todos los aspectos de la vida y el entorno, y se cree que están en todas las cosas y en todo lugar²⁴. Fu-Kiau describe a los *bisimbi* como “seres espirituales y físicos[...]. Son fuerzas [inteligentes y poderosas] que protegen a la comunidad y a su entorno natural. Los *bisimbi* se consideran fuerzas dinámicas y adaptativas que actúan a lo largo de varias generaciones de la comunidad y, por tanto, controlan su equilibrio”²⁵. También se piensa que desempeñan un papel protector y se dice que “toda ciudad tiene un *simbi* que la mantiene unida; si el *simbi* de la ciudad perece, la ciudad también perecerá”²⁶. Esta función protectora se refleja en el nombre de tales seres; la palabra *simbi* se deriva del verbo *simba*, que significa sostener, tocar, mantener y preservar²⁷.

Existen numerosos espíritus *bisimbi*. De acuerdo con las creencias de los *bakongo*, el poder de Dios se encuentra en toda la naturaleza, en todas las piedras, los ríos, las plantas, los animales y los humanos, e incluso en forma metafísica en las emociones, los sueños y los recuerdos. Cada fragmento de este poder se manifiesta en un *simbi* individual y es necesario invocar a dicho espíritu para acceder al

²² Laman, *op. cit.*, p. 60.

²³ Fu-Kiau, *Makuku Matatu*, Uppsala, Uppsala University Press, 1983, p. 102.

²⁴ Conversación personal con Sabula Francisco Davis, verano de 2003.

²⁵ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1983, p. 105.

²⁶ Conversación personal con K. K. Bunseki Fu-Kiau, invierno de 2002.

²⁷ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1983, p. 102.

poder o a la energía que representa. La siguiente lista es sólo una muestra de la amplia variedad de *bisimbi*:

- *Símbi-mamba n'kwa-mandoto*: el espíritu del agua o el mundo del ancestro
- *Vata diakondwa Símbi difukidi*: el *simbi* de la comunidad (Fu-Kiau).
- *K'andi nganga ko*: el *simbi* de alguien que será líder, prepara a esa persona para sus deberes futuros.
- *Símbi Nzonzi*: el *simbi* de la filosofía y la política.
- *Símbi Nsi yafuka*: el *simbi* de la decisión y el conocimiento.
- *Símbi Mbogi Mahehula/buna yakoma*: el *simbi* del liderazgo dinámico.
- *Símbi ka n'kisi wanganga ko*: el *simbi* de la adivinación y la dirección
- *Símbi Lunsanpu*: el *simbi* de las fuerzas ancestrales.
- *Símbi malu ku maza*: el *simbi* que sirve a la comunidad, que adopta el conocimiento sobre la historia y la política de la sociedad.
- *Símbi n'kam'a ntangu ye dunga*: el *simbi* que controla el desarrollo de los sucesos en el tiempo y el espacio.
- *Símbi Nkodia*: el *simbi* de la muerte, del descanso²⁸.
- *Símbi Nkagi Mayamba*: representa a la tierra, a Mbanza Kongo.
- *Símbi dia Maza*: el agua más cercana a los hombres, representa el poder de la vida humana.
- *Símbi Makinsola*: el *simbi* del amor.
- *Símbi Makaya*: espíritu del bosque, la manera de encontrar la combinación perfecta de medicina. *Símbi Makaya* se subdivide en otros *simbi* específicos, entre ellos:

Matiti ma meso o *Makaya ma meso*: hoja medicinal que cura los ojos.

Makaya bititi: hojas que se emplean como fertilizante.

Makaya nkasa: hojas comestibles, legumbres u hojas de una planta de mandioca.

²⁸ Bunseki Fu-Kiau investigó sobre estos *bisimbi* y publicó sus hallazgos en el manuscrito de *Makuku Matatu*, p. 104.

- *Sîmbi Nzundi Muana Nkangi*: el *simbi* que representa a los miembros de la familia, específicamente a los sobrinos.
- *Sîmbi ne Kongo Ngudia*: el *simbi* que representa a los miembros de la familia, específicamente a los tíos paternos.
- *Sîmbi Mpangu Lusunsi*: una piedra vertical encajada en la tierra, una piedra con cuatro esquinas, o incluso un tronco de árbol.
- *Sîmbi Mbamba*: una concha marina grande²⁹.

²⁹ El autor investigó sobre estos *bisimbi* de 2002 a 2005, en el área de Mbanza Kongo-Kinshasa, en Angola, y en la República Democrática del Congo.

El siguiente *mambo* ilustra tanto el rango de *bisimbi* como sus funciones protectoras, o como lo cuenta Fu-Kiau:

<i>Sîmbi</i>	Los <i>simbi</i>
<i>Kanda bisîmbanga</i>	son los guardianes de la comunidad
<i>Kad'i</i>	porque son
<i>Sîmbi bia Kânda</i>	<i>simbi</i> de la comunidad.

<i>Sîmbi</i>	Los <i>simbi</i>
<i>Nsi bisîmbanga</i>	son los guardianes del país
<i>Kad'i</i>	porque son
<i>Sîmbi bia nsi</i>	<i>simbi</i> del país.

<i>Sîmbi</i>	Los <i>simbi</i>
<i>Mbându bivalakananga</i>	tocan a las generaciones
<i>Kad'i</i>	porque son
<i>Sîmbi bia mbându</i>	<i>simbi</i> de las generaciones.

<i>Sîmbi</i>	Los <i>simbi</i>
<i>Kanda bisînganga</i>	nombran a los <i>simbi</i> (líderes)
<i>Kad'i</i>	porque son
<i>Sîmbi bia Sîmbi</i>	<i>simbi</i> de los <i>simbi</i> .

<i>Wabundumuna sîmbi</i>	Si matas a un <i>simbi</i>
<i>Ukibundumini</i>	te destruyes a ti mismo,
<i>Bundumini nsi</i>	destruyes al país,
<i>Bundumini kânda</i>	destruyes a la comunidad,
<i>Kad'i</i>	porque son
<i>Sîmbi a Sîmbi</i>	<i>simbi</i> de los <i>simbi</i> .

La figura 1 ilustra la complejidad del sistema de *bisimbi*, según se conceptualiza en Mbanza Kongo, Angola.

Los *bisimbi* desempeñan un papel de suma importancia en la cosmogonía kongo. Además de ser fundamentales en las nociones de los bakongo sobre el poder de Dios y la energía de todas las cosas en este mundo y más allá de él, los *bisimbi* tienen una función crítica en todos los aspectos de la práctica religiosa. Por ejemplo, cada *nkisi* (objeto religioso que, según se cree, aloja espíritus ancestrales³⁰) contiene al menos un *simbi* que permite la activación de los demás espíritus ahí contenidos. Asimismo, en cada acto religioso se debe llamar al *simbi* correspondiente y ofrecerle una libación al inicio de la ceremonia. Ciertos *bisimbi* se emplean en la impartición de conocimientos religiosos y culturales, y otros en la agricultura, para bendecir la tierra y asegurar una buena cosecha. Un *simbi* se utiliza en ritos funerarios, otros para limpiar el cuerpo y prepararlo para el otro mundo. Se cree que algunos otros *bisimbi* necesitan alimentación, por lo que se realizan sacrificios animales en el lugar que habita ese *simbi* de la comunidad. La figura religiosa con mayor conocimiento sobre estos espíritus se conoce como *nkita*, experto en *bisimbi*³¹. Dado el gran número y la complejidad de los *bisimbi* en la cosmogonía bakongo, el *nkita* es una figura importante y destacada en la comunidad.

Dada la importancia central de los *bisimbi* para los bakongo, no sorprende encontrarlos bien representados en diversos medios que datan de hace varios siglos. Las primeras referencias gráficas a los *bisimbi* se encuentran en muestras de arte rupestre en Lovo y en cosmogramas *dikenga* que Fu-Kiau explicó a principios de la década de 1960, y que Thompson abordó con más detalle a inicios de los 80. Como se analiza en mayor profundidad en el próximo capítulo, el *dikenga* es un símbolo común formado por dos líneas que describen

³⁰ Laman, *op. cit.*, pp. 33-42. Véase el capítulo cuatro para consultar una discusión detallada sobre los significados y los usos de los *minkisi*.

³¹ Conferencia de Fu-Kiau: *Symbols and Ancient Kongo Pictography*, Rhode Island School of Design, invierno de 2003.

una cruz, generalmente rodeadas por un círculo o con sus cuatro puntas conectadas en forma de diamante. Las cavernas de Lovo ostentan numerosos *dikenga*. Se cree que la mitad inferior del símbolo representa el agua que engendró a la vida, encarnada por *Símbi kia Masa*, el más importante y poderoso de los espíritus *bisimbi*.

Otra antigua referencia gráfica a los *simbi* es un cosmograma que se ubica cerca de Lovo, tallado en la cara de una piedra gigante llamada *Tadi dya Símbi*. Diversas figuras religiosas de Mbanza Kongo y sus alrededores aún utilizan este sitio para sus ceremonias más sagradas. En su libro *Le geste kongo* (2002), Thompson hace referencia a su ubicación y describe la elevación *Manianga* del espíritu de los muertos que aquí se realiza. El cosmograma *Tadi dya Símbi* se conoce como “los caminos de Dios” (*Zinzila a Mpemba*) y se emplea para asegurar que el espíritu ascienda y haga una transición tersa a su nueva función como guardián del fallecido (*Mpeve ya Nlongo*). El siguiente capítulo contiene una discusión más detallada de este cosmograma, particularmente notable por su importancia espiritual, pero por el momento basta sólo mencionar su nombre.

Los *bisimbi* también están representados en el arte funerario y las figuras de terracota Mabôndo descubiertas en los enterramientos bakongo en Boma, Matadi y Noki, que datan de la década de 1500³². Cuando Thompson retomó los hallazgos arqueológicos de R. L. Wannyn, propuso la idea de que el arte funerario es una fuente y un medio para el lenguaje. El trabajo de Thompson reconoció en el diseño de las tumbas una secuencia de significados que correspondían con las creencias, la religión y la filosofía de los bakongo. Lo que resulta más importante es que Thompson notó que se creía que las figuras de Mabôndo eran vehículos para sobrevolar la dimensión *simbi* y cruzar su frontera en camino al mundo de los vivos³³.

³² Robert Farris Thompson, *The Four Moments of the Sun*, Washington, National Gallery of Art, 1981, p. 30. Véase R. L. Wannyn, *L'Art Ancien du Métal au Bas-Congo*, Chaples par Wavre, Editions du Vieux Planquesaule, 1961, p. 64.

³³ R. F. Thompson, *op. cit.*, 1981, p. 64. “Los signos que decoran el corazón y el pecho de las figuras comunican la fe de la comunidad en que, a través de buenas obras, este gran líder se ha ganado el poder y volverá a levantarse, al igual que *simbi*”.

También se han representado *bisimbi* en los escritos de académicos y misioneros que trabajaron entre los bakongo desde fechas tan tempranas como el siglo XVII. La documentación más extensa fue la de Laman, y aunque hoy se reconoce que su obra es parcialmente imprecisa, demostró un reconocimiento de la importante función de los *bisimbi* en la cultura kongo. Laman escribió que los *bisimbi* se denominan “los países del agua” y se les emplea como una metáfora del océano³⁴. Además, indicó que el océano también se veía como el “pueblo indestructible, el reino eterno bajo el agua” de los *bisimbi*³⁵. Si bien parecía no entender que existían numerosos *bisimbi* en todas las partes de la naturaleza, Laman hizo referencia a otros hábitats y representaciones simbólicas más allá de la noción central del *simbi* encarnado en el agua. Por ejemplo, anotó que el territorio de los *simbi* en la Tierra, llamado *Vunda* o lugar de descanso³⁶, se ubica en colinas rodeadas de planicies por donde cruzan caminos, o se representa de esta manera.

Mientras que los conceptos de *kalunga* y *bisimbi* moldean el entender de los bakongo sobre la creación del universo y la formación del mundo, otro mito cuenta el origen de la humanidad³⁷. Los bakongo creen que Muhungu, el primer humano, salió de una palmera *muti-mpungu* o “árbol de Dios”³⁸. Debido a que se cree que las palmeras atestiguaron el momento de la concepción, se considera que alojan a los ancestros y por tanto son fuentes de información sobre el pasa-

³⁴ Laman, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ *Ibidem*, p. 36.

³⁶ *Vunda*, lugar de descanso, es una metáfora de la muerte en la tradición religiosa kongo. Más exactamente, es un estado de existencia más allá de la vida, un periodo de plenitud en el que la mente y el alma pueden descansar antes de volver al mundo de los vivos. Bunseki Fu-Kiau se refiere a este estado cuando dice “no mueres, sino que tomas vacaciones”.

³⁷ Laman escribió mucho sobre *Nzambi a Mpungu* y las historias relativas a la creación del primer ser humano. Sin embargo, encontró poco consenso entre sus entrevistados y concluyó que “el primer hombre es objeto de gran especulación” (*The Kongo*, vol. III, p. 60). Laman no considera la versión del mito que habla sobre *Muhungu*, sino que cita muchas otras variaciones del nombre y los sucesos que dieron lugar a la aparición de la raza humana.

³⁸ Fu-Kiau, *Kongo Religious Philosophy* (manuscrito sin fecha), p. 113.

do³⁹. El rol de las palmeras en la historia de la creación se relaciona con la creencia de los bakongo en el poder del bosque. Se cree que Dios y la humanidad están conectados al bosque, a su vez considerado como sitio de origen de todas las cosas⁴⁰. Como fuente única, se encuentra en conflicto y se equilibra al mismo tiempo, por ejemplo, contiene enfermedades y maldad y a la vez brinda todo lo necesario para la sanación y la protección.

Muhungu era hombre y mujer, un ser completo en sí mismo (*untu walunga*). En este sentido, *Muhungu* refleja la conceptualización de *Nzambi a Mpungu* o Dios, misma que se replantea como una gran fuerza positiva y negativa. Fu-Kiau describe una estatua de doble cara que representa la idea de *Muhungu* y se emplea en la primera etapa de la iniciación (*nkulumukunu ku Lemba*) en las sociedades *Lemba* o *Kinkimba*⁴¹. Completo en sí mismo como bakongo, *Muhungu* era feliz y estaba lleno de placer, no mostraba ningún signo de sufrimiento y no conocía los celos ni el odio. Dios vio que este ser gozoso era demasiado simple, incapaz de reconocer la complejidad de la vida y de cambiar en respuesta a ella, y para remediar esta falla, ordenó la separación de *Muhungu* en dos sexos diferentes. Con ello aparecieron *lumbu* (hombre) y *muzita* (mujer), cada uno con atributos distintivos. Diferenciados de esta manera, los nuevos seres con género eran capaces de experimentar la riqueza de la vida y aprender uno del otro, de responder a las cosas y de cambiar conforme avanzaran en la vida. Sin embargo, en este viaje vitalicio, cada uno era incompleto en sí mismo. Para los bakongo, el significado del matrimonio es la reunión de las dos partes, es un logro y un símbolo de la unión perfecta de *Muhungu*, la consecución de la dicha y el placer mediante el enlace de los dos géneros complementarios⁴².

³⁹ *Ibidem*, p. 111. *Muhungu* proviene del verbo *wunga* (*hunga*) que significa soplar o silbar como la tormenta.

⁴⁰ Entrevista con Alvaro Barbosa, Mbanza Kongo Angola, 2006.

⁴¹ Bunseki Fu-Kiau, *Kongo Religious Philosophy*, p. 113. Estas sociedades se conocen como *Kimpasi* en la región de Madimba, *Ndembo* en Ngungu, *Kikimba* en Mayombe y *Lemba* en la zona de Manianga.

⁴² *Ibidem*, pp. 113-14. El siguiente proverbio, narrado por Bunseki Fu-Kiau,

Las siguientes categorías de fuerzas, poderes y seres representan las ideas que sientan las bases de la cosmogonía bakongo:

1. *Nzambi a Mpungu Tulendo* (vitalidad y poder universales).
2. *Nzambi a Mpungu Deso* (influencia de las fuerzas en el medio ambiente).
3. *Yisímbi* (la manifestación de las fuerzas y toda la materia).
4. *Mpungu* (encarnación en una forma múltiple de todas las fuerzas y el poder vital).
5. *Bakulu* (ancestros reales).
6. *O Bantu* (pueblos).
7. *Banganga* (expertos en el sistema religioso kongo).
8. *Kiampemba* (el reino incomprensible).

cuenta la historia de la creación y la división de este primer humano, y además explica por qué *Muhungu* se creó y se dividió para complementar a los frutos de la Tierra y para multiplicar y proveer alimento para Dios.

<i>Dieu prépare luku</i>	Dios preparó <i>luku</i> para comer,
<i>Cela ne suffit point</i>	pero no fue suficiente.
<i>Il laissa sa boule de futu</i>	Dejó su bola de <i>futu</i>
<i>Il s'en alla chercher</i>	y fue a buscar
<i>La viande qui convint</i>	carne para complementarla,
<i>Et appétissante</i>	que fuera apetitosa.
<i>Il créa l'homme mais, un seul</i>	Creó un humano, pero sólo uno,
<i>Il serait une graine de riz semée</i>	sería un grano de arroz para plantar.
<i>Il a voulu dans sa divinité que</i>	En su divinidad, quiso que
<i>L'homme, sa viande se multiplie</i>	los humanos multiplicaran su carne
<i>A la grandeur du futu...</i>	para igualar la grandeza del <i>futu</i> ...

Si bien la explicación que da el proverbio sobre la división de *Muhungu* difiere un poco del razonamiento presentado anteriormente, ambas versiones enfatizan que aunque era un ser perfecto en sí mismo, el primer humano carecía de algo si estaba solo en el mundo. Este concepto de ir de lo perfecto a lo imperfecto para emprender un viaje, un proceso, para llegar a la plenitud, es fundamental en la cosmogonía y la filosofía moral bakongo.

Estas fuerzas, poderes y seres cumplen funciones que no son estáticas ni unitarias, sino que están marcadas en su dualidad, pues cada uno posee dos o más lados complementarios que, si bien están en oposición, cuando se equilibran se sintetizan en un todo representativo que manifiesta la esencia nuclear de la entidad. Los diversos conceptos y categorías se muestran en la figura 2, así como las relaciones entre ellos y su papel en el contexto religioso más amplio.

Las culturas vecinas, como la *pende*, la *luba*, la *lunda*, la *kuba* y la *tabwa*, comparten varios conceptos clave de las creencias bakongo, entre ellos el de *kalunga*, ideas de fuerzas poderosas, pero impredecibles, como los *simbi* y los *ndoki* de los bakongo y el concepto de la dualidad de la existencia humana en la vida física y la espiritual creada por la unión de *moyo* (alma, espíritu) y *mvuanda* (fuerza de vida)⁴³.

LA COSMOGONÍA KONGO: NZA CUBA

En Cuba, la historia del origen de la vida se cuenta en el Palo Monte con muchos de los conceptos que se observan en la mitología kongo en África central. Un aspecto particularmente notable en la mitología del Palo Monte es la centralidad del agua para la creación y la estructura del mundo. También se observan paralelismos cercanos en las actitudes kongocubanas hacia los ancestros, la naturaleza y el bosque.

Un proverbio Palo Monte que reza “todo nace del agua” expresa el papel fundamental del agua en el momento de la creación⁴⁴. El agua es emblemática del poder y se renueva como el origen de la vida, el inicio de la humanidad, el primer hogar de los humanos y su último lugar de descanso, es un espejo de la vibración espiritual, la fuente de llamados ancestrales y componente clave de la naturaleza sagrada

⁴³ Joseph van Wing, *Religione et magie*, s/l, G. van Campenhout, 1938, pp. 8-11. Véase P. Hildebrand, *Le martyr George de Geel et les débuts de la mission du Congo (1645-1652)*, Amberes, Archives des Capucins, 1940. Véase Carl Laman, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ Conversación personal con Osvaldo Fresneda, otoño de 1988.

(*malongo*) como medicina (*bilongo*)⁴⁵. La historia del origen de la vida a partir del agua se cuenta a través de la tradición literaria de los *mambos* en Cuba y se relata aquí según las palabras de Osvaldo Fresneda Bachiller, en 1989, en el municipio de Cotorro, provincia de la ciudad de La Habana.

La vida era una forma de luz que viajaba a través del universo hasta que encontró la superficie de la Tierra. La luz cruzó la atmósfera hasta llegar al fondo del océano, donde se cristalizó en cuarzos y pronto se solidificó en una piedra que engendró otras formas de vida y dio origen al poder de la religión kongo⁴⁶.

Como en África central, el agua, que es la fuente de la vida y el poder, se conoce como *kalunga*, aunque se denomina comúnmente *Mama Kalûnga* y es un concepto fundamental en la cosmología kongocubana. *Mama Kalûnga* representa al mar, al igual que la diosa yoruba del océano, *Yemaya*, y la Virgen de Regla católica⁴⁷. *Kalunga* suele representarse en Cuba como una prenda, un objeto religioso que aloja a un espíritu llamado *Baluande*, que literalmente quiere decir Madre Océano o Gran Agua. Este significado es paralelo al uso que se da en África central al término *Nsadi*, Gran Río, sinónimo de *kalunga*. En alusión a su función como divisora del mundo de los vivos y el de los ancestros, en Cuba también se concibe a *kalunga* como *Suku kia Kalûnga*, un tipo de espíritu que representa el poder de la muerte y el abismo.

Los expertos en Palo Monte (paleros) Osvaldo Fresneda y Felipe García Villamil describen a *kalunga* como un ser perfecto y un principio fundamental de la vida. Fresneda menciona que el concepto tiene dos componentes: como *Baluande*, representa el oxígeno en la Tierra y el inicio de la vida, y como *Lugambe*, *kalunga* tiene el sentido opuesto y es una fuerza destructora que provoca que todo termine y vuelva a comenzar después de la muerte. Para

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Lydia Cabrera, *op. cit.*, pp. 128 y 164.

los descendientes del pueblo kongo en Cuba, *kalunga* representa el océano como primer cementerio, el lugar de descanso de miles de sus ancestros en su viaje a América. Fresneda describe que estos dos aspectos de *kalunga* operan en tensión constante, opuestos, pero equilibrándose mutuamente. Se cree que cualquier cosa que trastorne su equilibrio tiene efectos negativos en la naturaleza, como desastres frecuentes y mayores anormalidades en el clima y el estado del tiempo⁴⁸.

En Cuba, el concepto de *simbi* se superpone en gran medida con el de *kalunga*. Como en África central, los *bisimbi* desempeñan un papel crucial en las creencias y las prácticas del Palo Monte y las religiones kongocubanas relacionadas (Palo Monte Mayombe, Palo Luango, Palo Kimbisa y Palo Kriyumba). En Cuba, los *bisimbi* asumen incontables formas, pero se piensa en ellos primordialmente como agua. Es frecuente que un tipo de *simbi* (*Simbi dia Maza*) se utilice de manera intercambiable con *kalunga* para referirse al océano, y ambos términos evocan la división entre el mundo de los vivos y el de los ancestros. Además, los dos se representan con la prenda *Baluande* y la población esclava de Cuba los utilizaba para describir el primer cementerio. *Chola Ngengue* es otro *simbi* en Cuba que se asocia con el agua en general, y más específicamente con los ríos. Estos *bisimbi* se representan con el movimiento de la corriente y con estanques de agua al interior de cuevas, cascadas y estalactitas. En Cuba también suele expresarse la asociación de los *bisimbi* con la Tierra. El vocablo *kikoroto* hace referencia a un *simbi* en forma terrestre y se representa con montes de termitas cerca de cuerpos de agua o en las planicies y con terremotos, entre otras cosas.

La defensa y la protección son las dos funciones primordiales de los espíritus *simbi* en África central, que también se observan en la mitología y la cosmogonía de los descendientes de los bakongo en la diáspora. Palo Kimbisa es una variación de la religión kongo en Cuba que utiliza a un espíritu principal *simbi*, o fuerza de agua, como *bilongo* (medicina). Kimbisa proviene del mismo verbo raíz

⁴⁸ Entrevista con Osvaldo Fresneda Bachiller, invierno de 1989.

que *simbi*, la palabra *simba*, que significa sostener, mantener y preservar⁴⁹. El vocablo *kimbisa* también se refiere a seres humanos que murieron dos veces y se convirtieron entonces en formas terrestres⁵⁰. En el Palo Monte Mayombe, *simbi* es el océano y era la dimensión que otorgaba la protección necesaria para la supervivencia de los primeros seres vivos en la Tierra.

Los mitos kongocubanos hablan de *Mambe*, el primer ancestro (*nkulu*)⁵¹, que voló sobre la dimensión *simbi* y ofreció su vida llegando a representar el primer cambio de la vida. En una historia similar, *Kuruma* es el guerrero mítico que se recuerda no por su sacrificio y la ofrenda de su propia vida, sino por su valentía al cazar. La espiritualidad de *Kuruma* como miembro de la comunidad se honra y se celebra en la práctica religiosa porque él representa un paradigma de la persona perfecta y se toma como ejemplo de aquello a lo que la gente debe aspirar. Juntos, *Mambe* y *Kuruma* representan a los primeros viajeros que cruzaron el océano, sobre la dimensión *simbi*, e hicieron posibles los viajes espirituales posteriores del pueblo descendiente de los bakongo en la diáspora.

Como el agua, el bosque tropical desempeña una función crucial en la religión kongo en Cuba, tanto así, que el Palo Monte Mayombe toma su nombre del mismo. Palo es una palabra genérica que se emplea popularmente en Cuba para referir a las raíces y el tronco de un árbol, mientras que “Monte” se refiere al bosque. Juntas, las palabras Palo Monte significan la fuerza y el poder de un árbol en el bosque. El vocablo kikongo *Mayombe*, que significa bosque, se utiliza para subrayar su importancia⁵². Fieles a su nombre, los practicantes de Palo Monte, como sus contrapartes en África central, basan su práctica religiosa en los poderes y la energía de los árboles, las plantas, los elementos de la naturaleza y las fuerzas cósmicas. Si bien Fu-Kiau

⁴⁹ Entrevista con Felipe García Villamil, verano de 2002.

⁵⁰ *Ibidem*. Fu-Kiau, *op. cit.*, 1983, p. 103. *Kimbisa* o *Simbisa* (v): Déposer en gage, garantir. Faire toucher.

⁵¹ Este tipo de ancestro tenía la capacidad de hablar y su espíritu podía utilizarse para obtener poder y energía dentro de las prendas o *minkisi*.

⁵² En kikongo, es común repetir una palabra para enfatizar un concepto.

equipara las nociones de los kongo de África central sobre el agua y el bosque y considera que ambos son fundamentales para el origen de la vida, en el Palo Monte el bosque se conceptualiza de manera diferente, pues más que fuente de vida, es el lugar de origen de la medicina necesaria para su subsistencia.

Otras prácticas de nomenclatura de los objetos religiosos en Cuba subrayan la importancia de ciertos conceptos a la vez que proveen un mapa genealógico que nos permite estudiar el desarrollo de dichos objetos. En el Palo Monte, éstos se categorizan por “generación” y cada una se refiere a una etapa en el desarrollo de un determinado tipo de objeto. El diseño y el uso de tales objetos en el Palo Monte, así como las circunstancias socioeconómicas y políticas únicas en las que se han utilizado, desarrollado y cambiado con el tiempo y el conocimiento de las diferencias entre las generaciones y sus fundamentos conceptuales, permiten a los practicantes iniciados comprender su relación con tales objetos, así como el origen de los que se emplean en la casa religiosa y la interacción entre ellos.

La primera generación de objetos religiosos (prendas) que se crearon (nacieron)⁵³ en Cuba se denominaron con el término “raíz” y se conocían comúnmente como Mayombe (el bosque). La segunda generación se llamó normalmente “tierra” (*N'toto*), y después aparecieron nombres más específicos, como *N'toto Nani*, que significa tierra de la madre África, y *N'toto Kwanza*, que se refiere al río Kwanza. La tercera generación de prendas se denominó por “tribu” (*Nkanda*), con los nombres propios de grupos culturales de África central, como malongo, musoni y mayanda⁵⁴. La cuarta generación de prendas, la actual, comenzó a fabricarse alrededor del inicio del siglo xx y sus miembros se llaman “agua” (*Nlangu*⁵⁵ o *Lango*). Los

⁵³ Las prendas son objetos religiosos que se cree están habitados por múltiples fuerzas espirituales. Se les atribuyen características antropomórficas como el nacimiento y la muerte.

⁵⁴ Estos nombres corresponden con grupos culturales reales en África central que estaban relacionados con el Reino Kongo.

⁵⁵ Véase António da Silva Maia, *Dicionário Complementar*, Luanda, Cooperação Portuguesa, 1961, p. 22. *Nlangu* o *Langu* es la palabra que se emplea en la religión

siguientes son algunos ejemplos específicos: *Nzambi*, *Nlangu Ntoto*, *Nlangu Ndundu*, *Nlangu Ngongoro*⁵⁶.

La mitología que rodea al nacimiento de la humanidad en el Palo Monte se organiza en torno a dos historias. La primera, que se detalla a continuación, describe el origen del mundo e implica la creencia, única de los bakongo en Cuba, de que cuando la luz creó el mundo, aparecieron los humanos y todas las demás formas de vida. La segunda historia de la creación es la de *Mambe*, quien se cree que es el gran ancestro, el primer espíritu que habitó y dominó una prenda⁵⁷. La importancia de *Mambe* es evidente en las numerosas referencias míticas a su muerte y en los *mambos* que se recitan en los rituales de iniciación del Palo Monte. En esta segunda historia, la mitología kongocubana diverge más notablemente de su contraparte en África central. La razón de ello parece ser un cambio en el énfasis en diferentes periodos de la historia humana. El mito del origen humano en África central habla sobre la creación de la vida humana después de la formación del mundo. Esta primera vida, *Muhungu*, se convirtió en el primer ser humano y en el primer ancestro. No obstante, en el Palo Monte los humanos aparecen al mismo tiempo que la tierra, pero los ancestros no, por lo que la segunda historia de la creación trata del primer ancestro. Se cree que esta diferencia obedece a un replanteamiento de la historia cuando los bakongo esclavizados elaboraron prendas en Cuba por primera vez. Con esta creación, aunada a la necesidad de que espíritus ancestrales habitaran las nuevas prendas, se contó un nuevo mito sobre el primero de esos espíritus⁵⁸.

Palo Monte para designar el sustantivo “agua”. *Nlangu* también es sinónimo de *maza*, que significa agua en la lengua kikongo.

⁵⁶ Osvaldo Fresneda Bachiller y Felipe García Villamil, 2002.

⁵⁷ Felipe García Villamil, *Documentos personales*, 2000. Complicado sistema de comunicación con una casa de Palo Monte entre los participantes del ritual, el *Tata Nganga* (experto), el *nkisi* (receptáculo del poder), y el mayordomo (que cumple funciones de organización en la ceremonia).

⁵⁸ Entrevista con Osvaldo Fresneda Bachiller, *Documentos personales*, 1995.

Han sobrevivido algunas variaciones del mito de *Mambe* en el Palo Monte, la primera de las cuales se registró en el barrio El Cotorro, en La Habana.

Un día, *Ngo* se dividió por la muerte del caserío que se acercaba. Cuando los antiguos escucharon esta delicada noticia, decidieron consultar a los ancianos de la comunidad, hombres notables, y a los *Tata Nganga*⁵⁹ (expertos) de las comunidades vecinas, puesto que la estabilidad de la comunidad dependía de la vida del viejo guardián. Después de varias horas de meditar y escuchar las predicciones del oráculo a través de los *chamalongos*⁶⁰, llegaron a la conclusión de que debía hacerse una ofrenda de sangre de un miembro joven del caserío para que *Ngo* volviera a la vida y pudiera mantener el honor, la prosperidad, la salvación, el poder vital de la naturaleza y la energía de todas las cosas en el cosmos. Cuando *Mambe*, el hijo menor de *Murabanda*, escuchó esto, decidió dar su propia vida por la de *Ngo* para asegurar que la comunidad recuperara su armonía. Tras su muerte, el espíritu de *Mambe* se transformó en piedra y su abuelo *Mambele* lo fragmentó para crear los cimientos de las diversas ramas del sistema del Palo Monte⁶¹.

Para los kongocubanos, el gran ancestro se representa en la figura mitológica de *Mambele*⁶² (el brujo viejo), aunque con el tiempo ha perdido gran parte de su importancia, tanto en la expresión oral de su significado como en las experiencias rituales. El mito de *Mambele* es parte de la rama mayombe de la religión Palo Monte en Cuba. Además, *Mambele* ha llegado a representar autoridad política y espiritual, y se le reconoce como guardián de los secretos religiosos. Se celebra y se adora a *Mambele* y a *Mambe* como los principales fundadores y guías espirituales del objeto religioso (prenda)

⁵⁹ Eladio García, experto en la religión Palo Monte, entrevista, verano de 1997.

⁶⁰ *Chamalongos*: siete objetos con forma circular o semicircular en la versión antigua. En la práctica contemporánea, se emplean cuatro pedazos de cáscara de una fruta o de un coco.

⁶¹ Osvaldo Fresneda Bachiller, experto y autoridad en la religión Palo Monte, entrevista, verano de 1995.

⁶² *Ibidem*.

llamado *Sarabanda*, la única que tiene el poder de matar⁶³. Según se cuenta en la literatura oral religiosa, las funciones de *Mambele* incluyen la realización de ejercicios de adivinación, con el fin de comunicar los principios necesarios para mantener el equilibrio entre la comunidad y la naturaleza.

El origen etimológico del nombre *Mambele* no está documentado, pero hay varias posibilidades congruentes con el papel que esta figura mítica desempeñó en la reestructuración de la religión kongo en la diáspora, la importancia de la estructura social y familiar en un mundo fracturado y el desarrollo de una religión altamente organizada en la que el sacrificio de animales se volvió central. Un escenario es que haya evolucionado a partir de uno de los apellidos kongo más antiguos, Ne Mabyala Vunda, que se utilizaba mucho antes de los primeros encuentros de los kongo con los portugueses y se asocia con un gran jefe supremo que gobernó al clan Vanda. Éste encabezó una migración hacia el norte, desde Mbanza Kongo, en el norte de Angola, a través del río Congo y hacia lo que hoy es Kinshasa en la República Democrática del Congo, área poblada por el grupo Manyanga, hablante de kikongo⁶⁴. Un origen alternativo del término es el nombre de una de las tres principales ramas de la familia real Malele Nsaku⁶⁵, que también sugiere raíces en una fuente de poder antiguo. Asimismo, *Mambele* podría derivarse del grupo lolo, ubicado en el costado norte del río Congo en lo que hoy es la República Democrática del Congo, que comparte raíces fonéticas con el nombre de uno de los más grandes jefes de la familia Mazinga, Mabenge⁶⁶. El vocablo tiene otro significado en lengua kikongo, lo cual es congruente con los aspectos que comparten el nombre *Mambele* y los nombres o los títulos de poderosos líderes históricos. *Mbele* significa cuchillo

⁶³ Conversación con Osvaldo Fresneda Bachiller, verano de 1987. *Sarabanda* debería ser *Salabanda* en kikongo, que significa paño real, o *Sala a banda*, que es más correcto gramaticalmente y significa marcar o dejar un trabajo. Conversación con Matondo Blaise Ngo y Francisco Ntanda, Mbanza Kongo, verano de 1999.

⁶⁴ Karl Laman, *op. cit.*, vol. 1, p. 24.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

y modificado por el prefijo *ma*, que puede indicar la forma plural o funcionar como posesivo⁶⁷, *Ma-Mbele* puede referir a una persona con la capacidad de realizar sacrificios o a alguien que tiene el poder para autorizar la temporada de caza o para castigar con la muerte, como un jefe supremo.

Otra figura fundamental en el mito, marcada por su trascendencia ritual y literaria es *Ngo*⁶⁸, el leopardo guardián de la comunidad, cuya función es mantener el equilibrio en las relaciones de la comunidad y la naturaleza, mutuamente protectoras. Como parte del mito triangular kongocubano, el valor y la relevancia metafórica de *Ngo* se ven excedidas por *Mambe*, la principal figura del mito, cuya importancia metafórica, conceptual y ritual es el resultado de su función como el arquetipo humano, el primer humano. *Mambe* tiene todos los atributos rituales y simbólicos del gran ancestro, *Mambele*, cuyo peso religioso se enfatiza sólo en referencias a la literatura oral religiosa.

En la liturgia religiosa, todas las figuras mitológicas participan de manera equitativa en las invocaciones de poder en la práctica de la religión. Sólo *Mambe* tiene una relevancia doble en el mito, misma que se pone de manifiesto en un *mambo* u oración para “chiquear”, como festín para el espíritu que actúa en el receptáculo mágico *Nganga*⁶⁹.

La familia García Villamil de Matanzas, Cuba, cuenta la versión más utilizada de este mito, conocida con el nombre de *Lwangu* (Loango):

*Lwangu*⁷⁰ (Loango) era el hermano de *Tangume*, quien cumplía la función de *Tata Nganga* en la comunidad. Durante un día de caza, *Lwangu* murió peleando con un animal salvaje, así que *Tangume* reunió a la

⁶⁷ Holman W. Bentley, *Dictionary and Grammar of the Kongo Language*, Londres, Trubner & Co., 1887, p. 342.

⁶⁸ Comunicación personal con Osvaldo Fresneda Bachiller, otoño de 1997.

⁶⁹ Véase Lydia Cabrera, *Vocabulario congo*, Miami, Chicherekú, 1984, pp. 40, 41. Canción (u oración); “No hay palo como tú, Palo, ¡ah palo! Tu llega ribá loma Gruabba. ¿Cuál Nganga má pué que yo? Tu cogé tu guarina, tu van sube palo la loma”. Palo también llama al espíritu y se entiende que uno de ellos vive en cada árbol.

⁷⁰ Robert Farris Thompson, conversación personal, invierno de 1999.

comunidad para elegir a un nuevo Mayordomo⁷¹. Tras varias horas de predicciones, decidió que aquél que lograra capturar al gran leopardo del bosque sería iniciado⁷² como el Mayordomo. Todos los miembros de la comunidad fueron en búsqueda del gran animal, pero fue el guerrero *Kuruma* quien logró capturar al feroz leopardo.

El consejo se reunió en una cueva llamada *Simbirico la Krillumba*, donde había una olla⁷³ que contenía la cabeza de *Lwangu*, y ahí inició a *Kuruma* como Mayordomo. En el momento de la iniciación, el espíritu de *Lwangu* apareció diciendo ‘yo soy Sarabanda Cuye’. Para cuidar el sendero hacia la cueva *Simbirico* donde estaba el *nkisi/nganga* “Batalla Congo”⁷⁴, se decidió buscar a *Congo Diamlunqueto*⁷⁵ (nombre personal de un miembro de la religión). Más tarde apareció el *Congo Malangumbé*⁷⁶ (otro miembro de la religión), quien santificó el pie del *Nganga* y después, para mayor seguridad, inició al hijo más joven de *Tangume* como guardián del consejo⁷⁷.

Ambas versiones del mito ilustran que la muerte y la consagración del espíritu de la muerte son componentes básicos de todas las formas del Palo Monte. Con las muertes de *Mambe* y de *Lwangu*

⁷¹ Mayordomo se refiere al puesto en la casa o el poblado, que tiene la función de dirigir los eventos religiosos y la obligación de observar cuidadosamente la realización de todos los rituales. Además, es aquél que ayuda al aspirante y guía al espíritu cuando aparece. De Felipe García Villamil y Osvaldo García, *Documentos personales*, verano de 1999.

⁷² Consagrar o iniciar a una persona en los secretos de la religión.

⁷³ Véase Thompson, *op. cit.*, 1984, pp. 121, 122.

⁷⁴ *Documentos personales*, de Felipe García Villamil y Osvaldo Batalla, verano de 1999 en Nueva York. *Kongo* es un *nkisi* que se emplea contra la brujería.

⁷⁵ *Diamlunqueto* como *Baconfula* (el médico en la religión Palo Monte) tiene la función de fabricar la medicina empleando el *nkisi*. Asimismo, introduce a sus ahijados a la disciplina y los secretos religiosos; además, escribe y enseña cánticos y mitos mediante el sistema de escritura (firmas).

⁷⁶ *Malangume* como *Manzanero* (el cantante del templo) tiene las funciones de entonar los cánticos rituales y proporcionar alimentos y bebidas durante la realización del ritual; además, sólo él puede llevar a cabo sacrificios animales.

⁷⁷ *Tangume* como *Guardiero* (guardián del templo).

vemos la representación del nacimiento del primer *Nfumbe*⁷⁸ (un ancestro kongo que vive en una prenda y habla a través de ella). La versión de *Lwangu* ubica la práctica del Palo Monte en Matanzas, en relación con la mítica ciudad kongo de Lwangu, actualmente localizada en el norte de Angola⁷⁹. Además, todos los practicantes del Palo Monte creen que sus ancestros provienen de esta ciudad mística.

En la mitología Palo Monte, *Mambe* y *Lwangu* se simbolizan con rocas y representan la memoria de todos los espíritus que se transforman en piedra al inicio de la vida. Tras la muerte, los seres humanos y los animales primero se convierten en huesos y, según las creencias, después se tornan en piedra. Durante las ceremonias de iniciación del Palo Monte, cada persona se convierte en el espíritu de *Mambe*, transformación que representa el primer cambio de la vida. A través de los *mambos*, se celebra a *Mambe* en canciones como “Canto de coralillo” y en proverbios como el siguiente *mambo*, “Mambe vivo”:

*Muna munan Nzambe nganga muna Nzambe
 abre cutere Tata Nzambe yeto yeto llega a insulo
 hocico Congo mira insulo lengua Congo llega a Nzambe
 Abre munelando munanso Nzambe vensala*⁸⁰.

⁷⁸ Osvaldo Fresneda, verano de 1988. Espíritu humano (ancestro) al servicio del *Tata Nganga* mediante un pacto secreto.

⁷⁹ Este poblado se representó durante la etapa de la transición de Vili del comercio de marfil al de esclavos. En ese momento, los bakongo pasaban por un periodo de anarquía que terminó con su migración hacia el valle de Niari. Esta temporada estuvo marcada tanto por el apogeo del poder de la familia real de Lwangu (Loango) como por la entrada de los franceses en el comercio de esclavos regional. Por último, Lwangu se representa como un centro comercial un año antes de la consolidación completa del poder portugués en Angola, y la creación de un nuevo centro urbano en Luanda. Véase también Annie Merlet, *Autour du Loango (XIV and XIX siècle)*, Paris, Centre Culturel Français Saint Exupéry, 1991, pp. 140 y 142.

⁸⁰ Osvaldo Fresneda Bachiller, 1995.

Por el signo del poder de Dios al que he rezado, abre la bendición del gran Dios todopoderoso a nuestra llegada a las puertas del cielo. Boca de Congo mira al cielo, habla de Congo arribando al reino de Dios, puerta abierta de Dios mediante el ritual.

La muerte de *Mambe* indicaba el comienzo de una práctica de adoración a los ancestros. Se honra el poder y las almas de los ancestros con la primera frase que se pronuncia en todas las ceremonias, cuando el experto llama al espíritu diciendo *Mambe-yo* (yo soy *Mambe*)⁸¹. *Mambe* es el primer espíritu que se requiere para crear cualquier tipo de prenda.

Mambe también es parte integral de la veneración del primer *ñfumbe* (ancestro) que acompañó a la primera planta de poder, el palo ébano, y de los derechos de *Ntubirona* (la persona que sacrificó a *Mambe*). Los derechos de *Ntubirona* comprenden lo siguiente: una cabeza de cocodrilo, cera, agua de manantial, miel, un ave rumandio, siete cocos, veintiún corojos (fruta cubana), la piedra relámpago (una roca que representa esta fuerza), una vara de ébano en llamas, una serpiente, un buitre, un huevo de buitre, dos tambores para celebrar la muerte de *Mambe* como símbolo de honor, valor y buena voluntad, ofrendas con las armas de los guerreros más ilustres, tierra, ñames, maíz y plantas, además de agua de mar, conchas de caracol y agua del océano como símbolos de grandeza y misterio, a lo que se agrega el agua de pozo, que representa profundidad.

Estas prácticas específicas, y los mitos que les dan forma, son sólo una pequeña parte del complejo y amplio conjunto de creencias según las cuales los bakongo se entienden a sí mismos y a su mundo. Resulta de suma importancia contar con una noción básica de la cosmogonía y la filosofía moral kongo, para comprender los usos y el significado subyacente de los sistemas de escritura gráfica de los bakongo en África central y en la diáspora. En la cultura kongo es imposible separar las creencias religiosas de las herramientas y las técnicas que se emplean para comprender y llevar a la práctica estas

⁸¹ Felipe García Villamil, 27 de junio de 2000.

mismas creencias. La concepción que tienen los bakongo del mundo que habitan moldea e instruye la manera en que interactúan con éste. Se cree que la escritura gráfica hace posible la comunicación entre el mundo de los vivos, los ancestros que han partido y las fuerzas espirituales, lo que da lugar a la curación y ayuda a los practicantes a comprender y moldear sus vidas.

FIGURAS

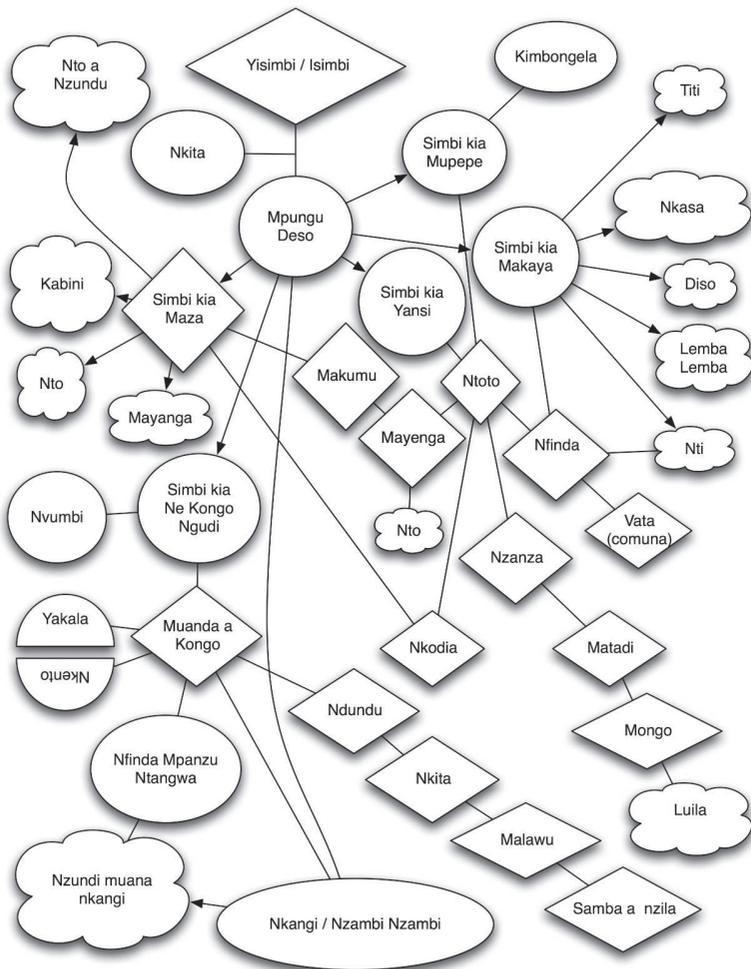


FIG. 1. Gráfica que ilustra las fuerzas y entidades entrelazadas en el ámbito religioso bakongo. Dibujo de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2007.

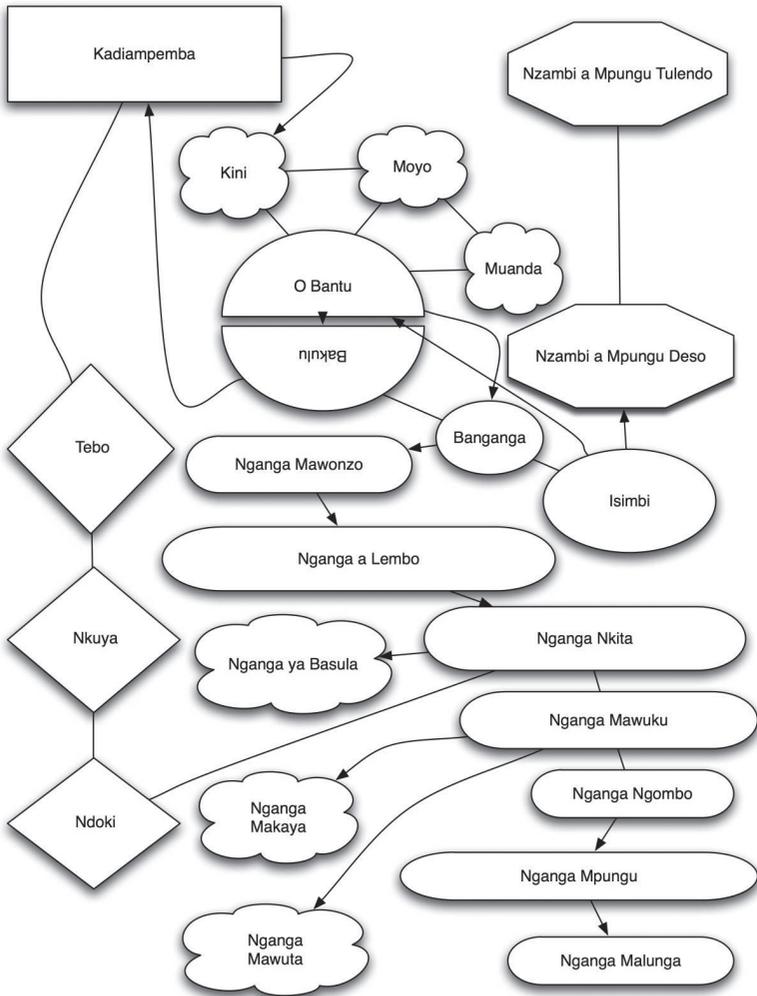


FIG. 2. Gráfica que ilustra el sistema religioso bakongo.
 Dibujo de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2007.

III. ESCRITURA GRÁFICA AFROATLÁNTICA: *BIDIMBU, BISINSÚ Y FIRMAS*

SISTEMAS DE ESCRITURA GRÁFICA KONGO: VISIÓN GENERAL DE LOS CARACTERES Y SUS ORÍGENES

La creación del término “sistemas de escritura gráfica” puede atribuirse a Gerhard Kubik. Con base en trabajos previos sobre tradiciones de escritura particulares, que facilitaron el conocimiento de la expresión gráfica en África¹, Kubik fue el primer académico que estudió y explicó las tradiciones de escritura gráfica en términos sistemáticos². Él argumentó que la escritura gráfica debe entenderse como “un sistema de comunicación visual formado por grafemas, las unidades mínimas de significado del mismo”³. En el contexto de la escritura gráfica kongo, estos bloques constituyentes incluyen ideogramas, pictogramas y cosmogramas que pueden diferenciarse como sigue:

¹ Por ejemplo, los escritos del siglo xviii de Fry W. Warburton sobre jeroglíficos egipcios; los textos de K. F. Campbell y de J. K. MacGregor sobre los *nsibidi* en Camerún; el trabajo de M. Griaule sobre la escritura etíope y la dogon; la obra de J. Fredry en el condado de Chat; el trabajo de B. Mark Lynch en Kenya, entre los masai, los pokot y los samburu, y los escritos de Eduardo dos Santos sobre Angola.

² Otros autores que escribieron ampliamente sobre las tradiciones de escritura africanas tendieron a hacer esfuerzos de inventariado, catálogos de diferentes tradiciones que hicieron poco por examinar cualquiera de ellas a profundidad; véase *The Languages of Africa*, de Joseph H. Greenberg, 1963; *L'âme Primitive*, de Levy-Bruhl, del mismo año; *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, de Cheikh A. Diop, de 1959, y *L'Afrique et la lettre*, de David Dalby, 1986. También es común el enfoque en la historia de tales tradiciones, como han visto Théophile Obenga y Simon Battestini.

³ Gerhard Kubik, “African Graphic Systems”, *Mantu*, 4-5 (1986), pp. 71-137, p. 73.

Ideogramas: Signos visuales o representaciones gráficas abstractas de una idea o una imagen mental. Caracteres o símbolos que representan ideas o cosas sin expresar una palabra o una frase particular para ellas⁴.

Pictogramas: Señales visuales o representaciones gráficas figurativas que representan objetos y producen imágenes mentales que dan acceso directo a los objetos y las ideas. En términos más sencillos, imágenes que se emplean para representar palabras o ideas⁵.

Cosmogramas: Compuestos de dos signos convencionales que se muestran usando la otra forma de representación o notación del pensamiento. Esta forma de notación tiene la función de referir conocimiento con implicaciones en el ámbito metafísico, el filosófico y el religioso. Este tipo de conocimiento se denomina cosmología, informes sobre origen vivo, y cosmogonía, informes sobre la concepción humana y la existencia de Dios.

En la escritura kongo, estas unidades gráficas constituyentes no tienen una forma de expresión fonética independiente, pero generalmente pueden identificarse con sus nombres propios. Además de utilizar ideogramas, pictogramas y cosmogramas como bloques constructores básicos, los sistemas de escritura gráfica kongo incorporan elementos mnemónicos y letras del alfabeto romano. Como en cualquier tipo de lenguaje, estos componentes se combinan en secuencias simples y compuestas para transmitir un significado reconocible. Mucho más que simples conjuntos de signos visuales, los sistemas de escritura gráfica kongo son códigos complejos de conocimiento compartido que desarrollan y comunican la cosmología, la mitología y la filosofía, y definen realidades estéticas. Asimismo, perpetúan y validan recuerdos colectivos, épicas, leyendas, mitos y conocimientos anti-

⁴ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University Chicago Press, 1986, pp. 22, 25-27.

⁵ *Ibidem*.

guos, a la vez que desempeñan una función integral en la definición y el desarrollo de las culturas africanas y kongocaribeñas, y en la práctica de las religiones tradicionales y contemporáneas de base africana. Los antiguos bakongo llamaban a la escritura gráfica *Sinsu kia Nguisami*, que se traduce como “comunicación por código y símbolo”. La escritura gráfica, que aún se utiliza en toda África central, comprende signos conocidos como *bidimbu* (símbolos) y *bisinsú* (códigos).

Aunque numerosos académicos han estudiado el uso y el diseño de tradiciones gráficas en una amplia variedad de culturas, incluyendo a las precolombinas (escritura maya), las asiáticas (caligrafías china, japonesa, india y vietnamita) y las del norte de África (jeroglíficos egipcios), hay relativamente pocos estudios que analicen los sistemas de escritura gráfica africanos en gran profundidad o en su contexto social. La imprecisión de los documentos históricos disponibles y la falta de referencias claras a la escritura gráfica en el continente africano antes del siglo XIX, dan como resultado un espacio reducido para construir un estudio sobre su función en la cultura kongo. Los primeros trabajos sobre el tema, como los de J. J. Greenberg, D. Dalby, L. Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Paul Rivet, George Balandier, J. K. MacGregor, J. Fédry y J. Lacouture, han demostrado la diversidad de los diseños gráficos, pero no explicaron cómo puede leerse la escritura gráfica ni relacionaron esta tradición de comunicación con un entendimiento de su contexto religioso. Aunque varios autores contemporáneos han hecho referencia a formas religiosas y al uso de *minkisi* y de firmas, sólo algunos han comenzado a explorar los significados y los usos de estas formas comunicativas de manera sistemática.

Las referencias más completas a la escritura gráfica kongo se encuentran en la obra de la lingüista Clementine Faik-Nzují, en su libro *African Arts: Signs and Symbols* (2000); en la del antropólogo e historiador del arte africano Robert Farris Thompson, en *The Four Moments of the Sun* (1981), y la del experto y filósofo de la cultura kongo K.K. Bunseki Fu-Kiau, quien ha escrito extensamente sobre la escritura kongo, sobre todo en *Self-Healing Power and Therapy: Old Teachings from Africa* (1991).

Faik-Nzuji introduce la noción de los *bidimbu* como modo de expresión y tradición gráfica en África central y occidental, analizando el concepto del símbolo en el contexto de la cultura y la lengua africanas⁶. Las aportaciones más significativas del trabajo de Faik-Nzuji son su tentativa de explicar la complejidad semántica de esta tradición gráfica mediante una exploración de cuestiones lingüísticas, como la estructura formal del sistema gráfico y su esclarecimiento de la forma en que se utilizan los elementos y los símbolos gráficos en la estructura semántica y sintáctica. Sin embargo, aunque su trabajo presenta con éxito diversas formas de expresión visual presentes entre las culturas centroafricanas, no analiza adecuadamente la relación entre estas formas comunicativas ni las sitúa en el contexto cultural más amplio en el que existen.

Robert Farris Thompson ha brindado el estudio más completo sobre los diversos componentes de los sistemas de escritura gráfica. La obra de Thompson explica la noción de *bidimbu*, a la vez que estudia las implicaciones del desarrollo de esta tradición en diversas formas de expresión visual en el mundo bakongo en África central y su extensión en la diáspora en América. Thompson también brinda varios ejemplos de expresión gráfica y documenta su interacción con contextos religiosos, filosóficos, artísticos e historiográficos, así como su uso en los mismos⁷. Entre otras formas, Thompson estudia arte rupestre temprano y representaciones gráficas registradas en sitios centroafricanos, formas de arte tridimensionales como esculturas funerarias y urnas de terracota, inscripciones en objetos religiosos, espadas, bastones y artículos domésticos, grabados en figuras y nociones gráficas expresadas en pintura superficial, diseño textil, decoración arquitectónica y formas de escarificación corporal, tatuajes y lenguaje corporal, como poses y gestos⁸.

⁶ Véase Clementine Faik-Nzuji, *Art Africain: Signes et Symboles*, París, De-Boeck Université, 2000, pp. 53-63. La autora introduce las nociones de la tradición de expresión gráfica, en su estudio de los grupos de las regiones de Kasai, Sankuru, Bandundu y Cabinda, en la República Democrática del Congo y en Angola.

⁷ Véase Thompson, *op. cit.*, 1981, pp. 42-52.

⁸ *Ibidem*, pp. 45-46.

El detallado trabajo de K. K. Bunseki Fu-Kiau sobre la cultura, la religión y la filosofía de los bakongo es un fundamento vital para entender la cosmología subyacente a la escritura gráfica de la cultura. De acuerdo con Fu-Kiau, la escritura (*somi*) es una manera de alcanzar las diversas metas de la comunicación, pero, en sí misma, está arraigada en conocimiento filológico y cosmológico y no puede utilizarse efectivamente si se carece de dicho conocimiento. De hecho, la escritura es un modo esencial de codificar la naturaleza de una persona desde el momento de su concepción, y se cree que un tipo específico de escritura transmite energía dentro del vientre materno para formar la *ma* (materia)⁹. Fu-Kiau también ha contribuido inmensamente al estudio de la escritura gráfica gracias a sus descripciones detalladas de la conexión de los símbolos y otros signos gráficos, para establecer vínculos y asociaciones entre los rituales, las instituciones y los procesos sociales.

Los sistemas de escritura gráfica kongo también se encuentran presentes en todo el Caribe debido a los tres siglos de comercio de esclavos que, además de esclavos bakongo, llevó a la región sus recuerdos y creencias. A pesar de que también existen tradiciones ricas y variadas de escritura gráfica en Haití, Trinidad, Jamaica, Surinam, Brasil y en Belice, este libro se centra en los orígenes, la forma y los usos de la escritura gráfica en Cuba, donde los lazos de fortaleza comprobable con las tradiciones centroafricanas pasadas y presentes forman parte importante de complejas prácticas religiosas y culturales afrocubanas. La práctica religiosa kongocubana utiliza la escritura gráfica en un único sistema narrativo conocido como firmas (o *ganzus*), que integra símbolos escritos definidos y se emplea en conjunto con objetos religiosos y tradiciones orales.

Robert Farris Thompson fue el primer académico que entendió y documentó la manera en que diversas formas de comunicación visual se relacionan entre sí dentro de un sistema cultural único. Su estudio inicial de las formas gráficas empleadas por los practicantes de religiones kongo, tanto en África central como en el Caribe, ha sido fundamental para establecer vínculos a través del tiempo y el espacio.

⁹ Fu-Kiau, *Ntangu-Tangu-Kolo*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 24.

Las otras investigaciones que aquí se presentan, buscan continuar la labor de Thompson y fomentar un entendimiento más completo y detallado de los sistemas de comunicación gráfica kongo a ambos lados del Atlántico. El análisis de las raíces históricas de tales modos de comunicación antecede a una exploración y a un examen detallado de la forma en que se emplean y se entienden los sistemas de escritura gráfica entre los bakongo modernos en África central, y una investigación paralela del sistema de firmas que se utiliza ampliamente en la Cuba contemporánea.

MEMORIA ANTIGUA: ARTE RUPESTRE EN ÁFRICA CENTRAL

Cualquier discusión sobre los usos de los símbolos escritos entre los bakongo en el presente y el pasado reciente estaría incompleta si primero no se identifica el origen histórico de estas marcas comunicativas. La evidencia más temprana de escritura gráfica kongo se ha encontrado en múltiples sitios arqueológicos cerca de la frontera entre Angola y la República Democrática del Congo, una zona que cubre cerca de 200 kilómetros. El sistema cavernoso de esta región se conoce como Lovo y se ubica en el macizo calcáreo de Cristo. El sitio arqueológico comienza en el norte de la provincia de Kimpese, en la República Democrática del Congo, y se extiende hacia el sur hasta la provincia de Zaire, en Angola, para terminar en la ciudad de Mbanza Kongo, antigua capital del Reino Kongo (véase la figura 1).

Los diseños rupestres del complejo de Lovo fueron la primera prueba visual de la comunicación gráfica en la región y su registro corrió a cargo de Paul Raymaekers y Hendrik van Moorsel, en su libro *Dessins rupestres du Bas-Congo*, publicado en 1962. Este catálogo de signos y símbolos incluye numerosas características que han permitido estudiar constantemente la diversidad de los signos, su uso en el espacio y una comparación de sus tipos y formas en diversas ubicaciones. Los trabajos pioneros de Raymaekers y de Moorsel se han complementado con los de Carlos Ervedosa, Jose Redinha, Henry Breuil y G. Mortelmans, pues cada uno identificó otros sitios

arqueológicos y documentó símbolos en diversos sitios rupestres en África central. Si bien son invaluableles por el material que recopilaban en conjunto, estas publicaciones iniciales sobre las tradiciones gráficas manifiestas en las cuevas no intentaron decodificar el significado de los símbolos, ni investigar su uso en los sitios y más allá de ellos, ni analizaron un rango más amplio de prácticas culturales.

Más o menos cuando Raymaekers y Moorsel llevaban a cabo sus trabajos sobre arte rupestre en África central, Marcel Griaule documentaba y analizaba signos en África occidental como parte de su detallada labor con los dogon. *Le renard pâle*, que Griaule publicó en colaboración con G. Dieterlen, cataloga un gran número de signos y símbolos rupestres y explora la noción que los dogon tienen sobre el cosmos y su interacción con la historia oral y las prácticas religiosas. Como se discute en la primera sección, el extenso trabajo de Griaule fue innovador en tanto que reflejó descubrimientos de extensos trabajos de campo, yendo más allá de la mera documentación de signos rupestres y otras formas de expresión visual para explorar la cosmogonía subyacente y expresada a través de tales formas, así como la manera en que la expresión gráfica cimentó en parte los principios culturales de los dogon.

En fechas más recientes, Fu-Kiau y Thompson desarrollaron el trabajo de los primeros académicos, pues documentaron signos rupestres en la región kongo e hicieron los primeros intentos por comprender sus significados y explorar su relación con el estudio de la moralidad, la filosofía y la religión kongo, así como sus implicaciones para el estudio de los mismos. Aunque ambos autores argumentan que los signos rupestres representan la historia temprana de la expresión gráfica kongo del presente, Fu-Kiau contextualiza los signos en el sistema cultural kongo y emplea las creencias religiosas y la filosofía moral para distinguir entre ellos, mientras que Thompson sitúa su análisis de los signos rupestres en el estudio del arte, viendo su uso en un sistema plural de codificación gráfica y forma estética. Un factor importante es que Thompson también intenta vincular los símbolos con los signos que se utilizan actualmente en la diáspora de los bakongo. Una comparación más detallada de los símbolos ru-

pestres documentados en Lovo y en otros sitios de la región, y entre dichas imágenes y diversas formas de comunicación gráfica contemporánea, subraya sus similitudes en forma y en función, y sigue de cerca el desarrollo de esta forma de lenguaje de los kongo.

Las figuras geométricas aparecen constantemente en los diseños documentados en Lovo, lo que llevó a Thompson a describir la expresión gráfica como “geométrica del espíritu”¹⁰. El diseño abarca un amplio rango de formas y rasgos geométricos, que incluyen cuadrados, rectángulos y círculos, líneas rectas, cóncavas y convexas, así como figuras con muescas, dentadas, redondeadas y puntiagudas (véase la figura 2). Estas formas geométricas y el estilo de composición predominante en Lovo también se aprecia en la decoración de piezas de cerámica que se desenterraron en la misma zona y, como se discutirá más adelante en este capítulo, en una gran variedad de expresiones gráficas que se han documentado en la región de Mbanza Kongo en la actualidad¹¹.

Desafortunadamente, dada su importancia para la historia de los sistemas de escritura gráfica de África central, no se cuenta con información sobre la edad de las pinturas. Raymaekers y Van Moorsel notaron paralelismos estéticos entre los dibujos de Lovo y las pinturas de las cuevas de Altamira, España, que datan de hace aproximadamente 20 000 años, pero no se han realizado pruebas para corroborar o desmentir esa especulación sobre su edad. Asimismo, Raymaekers y Van Moorsel argumentan que los dibujos de Lovo se realizaron durante la evangelización del Reino Kongo, que comenzó con la conversión del *Mani Kongo Nzinga a Mvemba (Nkuvu)* y su esposa, en 1491, y continuó con la unción de su hijo *Mvemba a Nzinga I (1507-1542)*¹². Para apoyar este argumento, los autores hacen referencia a múltiples fragmentos de cerámica que se hallaron en el sitio de Lovo, en excavaciones arqueológicas, cuyas pruebas científicas

¹⁰ Entrevista con Robert Farris Thompson, otoño de 2000.

¹¹ Véanse ejemplos sobre las zonas de Kinshasa, Matadi, Soyo y Mbanza Kongo.

¹² Ana Maria de Oliveira, *Elementos simbólicos do kimbanguismo*, Amadora, Missao de Cooperação Francesa, 1994, p. 28. Véase, además, Andersson, *op. cit.*, p. 31.

dataron en la década de 1600 d. C.¹³. Los arqueólogos han notado la existencia de enterramientos que contienen remanentes de cerámica, posiblemente de carácter funerario¹⁴, similar a los que se han encontrado en sitios rupestres en Angola y la República Democrática del Congo, lo que indica que un estudio más profundo de los objetos encontrados en las cavernas de Lovo y sus alrededores sería un componente fundamental para cualquier investigación sobre la historia de los sitios rupestres y su función para el pueblo de la región. El conocimiento sobre la edad de otros sitios rupestres en Angola, que se discute más adelante, puede brindar ciertas perspectivas sobre la historia de Lovo, pero a pesar de la falta de pruebas de la edad verdadera de los dibujos rupestres en África central, su antigüedad no se pone en tela de juicio. Sobre todo, como se discute más adelante, la profunda historia se conecta directamente con símbolos que hoy forman parte de un complejo sistema de comunicación gráfica, moldeado por las creencias religiosas y la filosofía moral de los bakongo.

Antes de abordar los símbolos que se encuentran en Lovo y en sitios cercanos catalogados en fechas más recientes, que se discutirán a continuación, vale la pena analizar brevemente las similitudes entre éstos y las pinturas y las tallas descubiertas en el sur de Angola y de la República Democrática del Congo. Algunos de los principales sitios son Tchitundo-Hulo y Caningui, en el sur de Angola, y Kiantapo, en la República Democrática del Congo.

Los sitios del sur de Angola se han datado con mayor precisión que sus contrapartes del norte. Se cree que los dibujos Caningui encontrados en la zona del Alto Zambezi, en el sureste de Angola, tienen 7 840 años de edad (+/- 80 años), y que los documentados en Tchitundo-Hulo tienen 2 596 años (+/- 53), lo que quizás indica el periodo durante el cual comenzó a difundirse la producción de arte rupestre en África central¹⁵.

¹³ Paul Raymaekers y Hendrik van Moorsel, "Lovo: Dessins Rupestre du Bas-Congo", *Ngonge, carnets de sciences humaines*, 12-14 (1962), pp. 12-14.

¹⁴ Carlos Ervedosa, *Arqueologia de Angolana*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 265.

¹⁵ *Ibidem*, p. 265.

Lo que es más importante, los sitios del sur de Angola demuestran una continuidad con el sitio de Lovo en el tema que muestran, la posición relacional del vocabulario visual y la forma en que se conceptualizan los dibujos. Por ejemplo, los tres conjuntos de imágenes contienen numerosas representaciones de figuras que realizan poses y gestos. Los aspectos comunes de los gestos mismos son informativos, al igual que el tema compartido y la importancia aparente que se adjudica al lenguaje corporal, que pervive en las comunidades kongo contemporáneas, como se detalla en el capítulo II. Otro aspecto en el que hay superposiciones críticas entre las imágenes documentadas en los diferentes sitios en cuevas es la utilización de signos únicos y contenidos, así como agrupaciones de imágenes integradas que combinan diferentes tipos de elementos comunicativos o componentes lingüísticos en el mismo marco.

Los símbolos documentados en Kiantapo, en el sur de la República Democrática del Congo, también comparten importantes rasgos estéticos con los que se registraron en Lovo. Varios signos contienen flechas que indican direcciones, otros parecen involucrar símbolos planetarios y los diseños de Lovo y de Kiantapo contienen numerosas imágenes animales y humanas. Las principales diferencias entre ambos es el modo de composición, pues en Lovo se dibujaron con líneas firmes y continuas y están pintados en el muro de la cueva, mientras que muchos de los signos de Kiantapo se crearon con líneas punteadas talladas en la superficie de la piedra, como se aprecia en la figura 3. Por su parte, la tabla 1 compara un rango más amplio de símbolos clave encontrados en Lovo, en Tchitundo-Hulo y en Kiantapo.

Más allá de Lovo y de otros sitios selectos en el sur de Angola, el arte lítico africano rara vez se ha incorporado en la discusión más general de la prehistoria, la historia colonial y la historia poscolonial de África. Hasta ahora, tampoco se han publicado obras que documenten nuevos sitios, que analicen las funciones históricas del arte lítico o que investiguen su relación presente e histórica con prácticas religiosas y culturales en África central o en otras regiones. La falta de documentación reciente y de investigación sobre las pinturas y las

tallas en piedra en Angola puede atribuirse, al menos en parte, a la falta de acceso a la región durante su prolongada guerra civil de 50 años, a las dificultades logísticas y técnicas para llegar a los sitios y para realizar grabaciones visuales y auditivas de alto nivel, y a importantes barreras culturales para la entrada a toda la región.

A pesar de estos desafíos, en la investigación que se llevó a cabo durante varios viajes largos realizados desde 2002 en toda la zona de Mbanza Kongo-Kinshasa, en el norte de Angola, fue posible obtener más pruebas físicas de escritura gráfica del pasado y documentar el uso presente de la comunicación entre los bakongo. En la región se han identificado y documentado múltiples sitios rupestres que no estaban registrados previamente. Cada uno de ellos contiene numerosas tallas y pinturas en piedra que parecen datar de antes del siglo xx, principalmente. Estos sitios alojan símbolos claramente identificables, muy similares en forma y en estilo tanto a muestras de arte rupestre documentado en otros lugares de África central, como a símbolos actualmente en uso. Por ejemplo, formas geométricas selectas y patrones repetidos en los sitios se replican en marcas religiosas, diseños de alfarería y textiles, detalles arquitectónicos y diseños en tumbas contemporáneos, que se analizarán en mayor detalle en capítulos posteriores.

La tabla 2 enumera los motivos documentados en la región, por sitio principal, en 2005 y 2006¹⁶. Los números representan la cuenta aproximada de ciertos motivos registrados *in situ*.

¹⁶ El tiempo, la accesibilidad y las limitaciones técnicas en las primeras visitas de sitio causaron que el análisis visual se realizara sólo al nivel de los motivos, pero este enfoque se complementó con la catalogación de historias verbales locales y la documentación de prácticas contemporáneas relacionadas. Se emplearon múltiples técnicas para explorar la variación en los tipos de motivos y los significados en la región. Las similitudes y las diferencias al interior de los grupos y entre ellos, se observaron y se compararon con modelos actuales de uso, transformación e interpretación de la cultura. Este trabajo es el primer análisis a gran escala y estudio cultural del arte lítico con información variada y referencias tanto de fuentes primarias brindadas por la interacción con culturas locales, como de métodos académicos informados que incluyen el análisis cultural material y diversos enfoques lingüísticos, filosóficos, artísticos y religiosos.

Por su parte, el sitio que se muestra en la figura 4, conocido como *Tadi dia Mfuakumbi* o “Primera talla,” ilustra una fusión de forma, estética y tema sin rival y es uno de los sitios documentados más complejos y mejor preservados.

Las imágenes y los signos muestran numerosos conceptos bakongo y se describen de mejor manera como las expresiones materiales de tradiciones orales locales, que incluyen proverbios, canciones y cantos funerarios y nupciales. Por ejemplo, una representación abstracta de la cruz *dikenga* en *Tadi dia Mfuakumbi* simboliza el alma y el orden de las cosas en el cosmos y el mundo humano. Además, se entiende que hace referencia al proverbio: “Donde está cerrado, no puede abrirse”¹⁷.

La ubicación del sitio *Tadi dia Mfuakumbi* es culturalmente importante por sí misma, pues es el tema de un mito local que habla de:

Una pareja joven, hace mucho, que disfrutaba de nadar en el río. Poco después de su matrimonio, fueron al río a celebrar su poderosa unión. Durante la asamblea del consejo tradicional, los ancianos de la comunidad supieron que la pareja debía morir para honrar al espíritu que daba poder al río. Un espíritu *simbi* específico controlaba al río y había pedido estas jóvenes vidas al jefe de la comunidad en una aparición en sueños. Según el experto de la comunidad, la pareja debía ahogarse en el agua como regalo a este espíritu *simbi*, pero se les honraría y recordaría por su sacrificio y volverían después de la muerte como manifestaciones de *bisimbi*¹⁸.

La iconografía de *Tadi dia Mfuakumbi* es variada, y aunque ciertos elementos como la representación del cuerpo humano con formas de diamante y de los ojos en forma de granos de café, para expresar clarividencia, son únicos y parecen ser un tanto idiosincrásicos, muchos de los diseños demuestran paralelismos importantes con otros que se observan en la zona. Las imágenes contienen varios tipos de motivos icónicos que pueden clasificarse como abstractos, zoomorfos y an-

¹⁷ Conversaciones personales con Álvaro Barbosa, verano de 2005.

¹⁸ Conversación personal con Eduardo Olmes, verano de 2005.

tropomorfos, es decir, compuestos por formas geométricas, animales y humanas, respectivamente. Además de motivos tan definidos, las tallas de *Mfuakumbi* emplean una narrativa icónica para codificar un abanico de signos y símbolos sobrepuestos que aluden a un conjunto de temas clave fundamentales para la religión bakongo, tales como la creación, la naturaleza, el medio ambiente, los seres humanos, la vida, la muerte, la caza y los ritos de paso.

Mfinda a Ntuta es otro excelente ejemplo de arte lítico documentado, capaz de vigorizar un discurso sobre el significado religioso, el legado cultural, la comunicación y la alfabetización entre los bakongo, expresados a través de prácticas de escritura gráfica. El gran número de ejemplos de escritura gráfica presentes en este sitio ilustran la extensión y la profundidad de las formas visuales empleadas en un contexto ritual. Asimismo, muestran consistencia en la forma con ejemplos documentados en otros sitios de África central, y sugieren que la comunidad religiosa local utilizó y reutilizó el mismo sitio a lo largo de un periodo significativo.

Además de ser fundamentales para un estudio contemporáneo del uso pasado y el presente de la escritura gráfica entre los bakongo, estos sitios conservan su importancia espiritual y material cultural para las comunidades en las que se ubican. La figura 5 muestra la realización, en el umbral de la cueva Nemongo, de una libación necesaria para autorizar la entrada al sitio y una ceremonia similar sobre un claro ejemplar del signo *dikenga*, que se discute más adelante, con vino de palma y cola para honrar a los ancestros que, según se cree, habitan la cueva.

Se sabe que ciertas sociedades iniciatorias en la zona de Mbanza Kongo y sus alrededores siguen usando los sitios, por la presencia de signos indicativos de ellas en diversas ubicaciones. Por ejemplo, el símbolo de una flor que aparece en el sitio de Mfinda a Ntuta (figura 6) es el emblema de la sociedad Lemba y con frecuencia se muestra en una variedad de objetos que sus miembros utilizan y que simboliza la pertenencia a la misma.

Muchos de los signos tallados en sitios rupestres y documentados cerca de Mbanza Kongo representan proverbios regionales y for-

man parte de un tejido más amplio de tradiciones orales y prácticas religiosas locales. Dos conceptos clave en la escritura gráfica, el inventario y la narrativa compleja, son visibles en los sitios rupestres y corresponden a dos etapas del desarrollo de la cultura kongo. La creación del inventario se dio gracias a que los pobladores bantúes, dedicados a la agricultura, hicieron acopio de herramientas visuales para transmitir significados en los primeros sitios rupestres. Más allá de una simple acumulación de símbolos, la reunión y el ordenamiento de conceptos visuales facilitó el desarrollo de complejas narrativas icónicas, que a su vez desempeñaron un papel fundamental en la cognición religiosa y la organización más avanzada de la sociedad mediante la familia extensa, la creación de sociedades especializadas y la formación posterior de las jerarquías organizacionales kongo. La ubicación de la escritura gráfica en sitios específicos y, según puede suponerse, estratégicos, del bosque lluvioso, el bosque de galería y la sabana subraya su función central en la organización cultural y social temprana de los bantúes. Adicionalmente, sugiere la importancia de tales sitios para los pobladores de la región y puede indicar rutas migratorias potenciales. El uso de una expresión gráfica cada vez más compleja fue un hito en la comunicación y requirió mayor coordinación y contextualización. Su primera etapa implicó un salto conceptual que permitió a los usuarios conectar un conjunto común de representaciones abstractas y pictográficas a un significado único enraizado en los principios culturales kongo. Más adelante, los signos y los símbolos geométricos y pictográficos definidos se contextualizaron en una narrativa visual más amplia que incorporó a los objetos y las prácticas rituales que se discuten en otras secciones del libro.

Los siguientes son ejemplos representativos de la forma en la que los símbolos mostrados incorporan y refieren a elementos de tales tradiciones y subrayan la riqueza de los significados arraigados en la escritura gráfica y transmitidos por ella. Aunque no se han datado los sitios documentados específicos, los signos presentes y el conocimiento sobre sus significados entre los miembros de la comunidad hablan de una continuidad en el entendimiento y el uso de la práctica

para comunicar las preocupaciones de la comunidad y lecciones culturales. Véanse figuras 7 a la 19.

Otros académicos interesados en el contexto social e histórico que rodeó a la producción de arte rupestre han explorado teorías alternas para explicar el uso y el significado de los signos y los símbolos documentados. En relación con su trabajo con arte lítico en el sur de África, David Lewis-Williams y Thomas Dowson han planteado que los motivos geométricos que se encuentran en diversos sitios rupestres son representaciones de imágenes que se ven en el estado disociativo de un trance adivinatorio o similar. Aunque esa tesis es fascinante y puede ayudar a entender la biología humana prehistórica básica, creo que esta noción de un “estado alterado de conciencia” es limitada puesto que hace una afirmación generalizada en el sentido de que todos los humanos entendemos de igual manera los significados específicos de la iconografía de las primeras pinturas en piedra, dado que compartimos los mismos circuitos cerebrales y una biología básica. Además, una investigación de la cultura kongo en África central y en la diáspora requiere comprender el proceso de cognición y la mecánica de la escritura, que Lewis-Williams y Dowson no abordan. Más útil que una generalización sobre la conciencia alterada sería una explicación centrada en la naturaleza de las formas gráficas y en cómo los humanos adquieren, producen y utilizan conocimiento, además de un estudio de las funciones políticas y culturales emancipatorias asociadas con la escritura en una sociedad que enfrenta un sistema cultural hegemónico. Si bien no hay una manera definitiva de saber cómo se diseñaron originalmente los símbolos o de dónde obtuvieron su inspiración los primeros artistas rupestres, y además las prácticas adivinatorias que implican disociación son parte importante de la práctica religiosa tradicional, la clara continuidad entre los diseños en diferentes sitios bakongo, algunos de cuyos símbolos se emplean en otras varias prácticas religiosas y culturales, da elementos para pensar en la existencia de un proceso más complejo y consciente tras el desarrollo y el uso continuo de los signos rupestres más prominentes.

El poderoso dikenga

El ejemplo más impactante de la continuidad gráfica entre las pinturas de Lovo, las tallas en los sitios recién documentados y el uso contemporáneo de los símbolos entre los bakongo de África central y sus descendientes en Cuba es la aparición frecuente del *dikenga*, un cosmograma que se considera crucial para la cosmología kongo, puesto que representa la concepción de todos los seres vivos del universo¹⁹. Más allá de simbolizar a toda la vida en el universo, se cree y se entiende que el *dikenga* mismo es la energía del universo, la fuerza de toda la existencia y la creación. Como una brújula, la estructura estética básica del *dikenga* incluye cuatro puntos cardinales en los extremos de dos líneas dispuestas en cruz. La enorme diversidad en las representaciones de *dikenga* documentadas ilustra una gran flexibilidad en el diseño, pero confirma el significado y el uso básicos del cosmograma. Fu-Kiau enfatiza la diversidad en la estructura básica del *dikenga*, como se muestra en la figura 20.

Al igual que Fu-Kiau, Thompson ha ilustrado un amplio rango de representaciones de *dikenga*, como se aprecia en la figura 21. Thompson, haciendo gala de una aguda percepción, incluye un *dikenga* en forma de diamante y argumenta que el significado del *dikenga* se mantiene, ya sea que éste incluya puntos en las esquinas o no, y permanece sin importar si su diseño tiene forma de cruz, de círculo o de diamante. En la cultura kongo, el diamante se emplea para simbolizar a *Nzambi a Mpungo*, Dios, y se coloca en el corazón de los objetos sagrados²⁰.

Generalmente, el *dikenga* se muestra con una forma más semejante a la de una cruz cristiana tradicional, en cuyo caso se denomina *yowa* o *kilisu* y suele emplearse en el contexto de los rituales de iniciación. Por ejemplo, las personas que se inician en la sociedad bakongo

¹⁹ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, p. 8.

²⁰ Thompson, *op. cit.*, 1981, p. 28.

Lemba generalmente portan una *yowa* para indicar su pertenencia a la misma. Si bien conservan el significado básico del *dikenga*, los cosmogramas *yowa* tienden a verse como más cercanos al crucifijo de occidente, lo que se debe a las prácticas religiosas sincréticas del centro de África²¹. Fu-Kiau documentó algunos ejemplos en la República Democrática del Congo, como puede verse en las figuras 22 a la 25.

La cultura bakongo asigna a cada punto cardinal del cosmograma *dikenga* un significado ontológico que simboliza un segmento de la transición entre diversas etapas de la vida. Las cuatro puntas del *dikenga* hablan de un viaje, lo que indica una valoración de la acumulación, la interpretación y la transmisión de conocimiento en una comunidad. El cosmograma representa a cada ser humano como un sol vivo²² y marca las fases por las que pasa conforme desarrolla su conciencia, asume responsabilidades y genera un sentido de pertenencia a comunidades religiosas, políticas, culturales, familiares y nacionales. El trabajo de Faik-Nzují entre el pueblo luba hace eco de esta representación, pues menciona que el *dikenga* es ilustrativo de los principios de la vida vistos a través del viaje biológico, psicológico y espiritual de una vida humana²³.

Cuando está en forma de círculo, las puntas del cosmograma se leen en el sentido contrario a las manecillas del reloj, empezando por abajo, la punta más austral del *dikenga*. El movimiento contrario a las manecillas del reloj representa la salida por el Este, un movimiento hacia el Oeste y la vuelta al mismo lugar. Fu-Kiau explica que los practicantes religiosos de Mbanza Kongo creen que el movimiento contrario a las manecillas del reloj indica el recorrido de los vivos para reunirse con sus ancestros.

²¹ Thornton, *The Kongoese Saint Anthony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 102.

²² Conversación personal con K. K. Bunseki Fu-Kiau, invierno de 2002. *Muntu* es la forma plural de humano en lengua kikongo. *Muntu* también se refiere a una parte del proceso de comunicación, e indica un viaje para cada persona a través de la familia y la vida.

²³ Faik-Nzují, *op. cit.*, p. 32. Véase, además, Fu-Kiau, *Kongo Religious Philosophy*, p. 85.

Como describe Fu-Kiau, el punto cardinal Sur no indica el nacimiento, sino el momento de la concepción de un niño o el inicio de una persona en la comunidad. Como un amanecer, ilumina la vida humana, reconoce el poder de la fertilidad y simboliza el momento de la entrada al mundo de los vivos y el intercambio de poder con los ancestros en la naturaleza. El Este simboliza el inicio del proceso en el que una persona se transforma en un miembro de la sociedad en pleno derecho, aprendiendo las reglas sociales y aceptando su responsabilidad en la familia y la comunidad. El Norte significa la transformación de experiencia acumulada en poder intelectual que se ve facilitado por la interacción entre el individuo y otros miembros de la comunidad. Por último, el punto cardinal Oeste indica la transmisión del conocimiento crítico acumulado de la sociedad a la generación más joven, el momento de partida, comprensión y entendimiento²⁴. Las cuatro puntas del *dikenga* también se reconocen y se incorporan en las prácticas religiosas actuales en Mbanza Kongo. La punta sur se llama *ngutuka*, que significa nacer; la punta este, *kindende*, que representa la adolescencia; la punta norte, *nvuta*, que significa la adultez, y la cuarta posición, llamada *vunda*, significa descansar e implica el momento de la muerte²⁵.

El movimiento circular a través de las cuatro puntas es repetitivo, lo que implica una transición después de la muerte a otra etapa y el involucramiento continuo de los ancestros con el ciclo constante de la vida. Un concepto cíclico de la vida y la regeneración similar se expresa en un proverbio kongo que reza: “Somos hojas del árbol de la raza humana”²⁶. La alusión del *dikenga* a las principales etapas de la vida lo convierten en un signo ideal para marcar o significar de otro modo el paso de una etapa a otra, y suele usarse en la decoración de tumbas kongo.

Fu-Kiau amplía el entendimiento de todas las posiciones del *dikenga* como etapas del viaje de la vida humana, comparándolas con el

²⁴ *Ibidem*, p. 85.

²⁵ Entrevista con Ntino Nsaku Nevunda, primavera de 2003.

²⁶ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, pp. 9-10.

recorrido del Sol y afirmando que “el trayecto del Sol alrededor de la Tierra es interminable, la vida del humano es otro sol en su esbozo”²⁷. Como el sol representa a *Nzambi a Mpungo*, o Dios, esta metáfora es especialmente poderosa y habla de la importancia del *dikenga* en la cultura bakongo. A continuación se enumeran los cuatro soles que corresponden a los puntos cardinales del cosmograma y sus significados simbólicos y colores relacionados:

1. Sol Musoni (amarillo) – sol de la perfección
2. Sol Kala (negro) – sol de la vitalidad
3. Sol Tukula (rojo) – sol de la advertencia (peligro)
4. Sol Luvemba (gris/blanco) – sol de la muerte y el cambio

Los principales signos que conforman el cosmograma *dikenga* son *Sínsu kiangudi kia nza-kongo*²⁸, descrito como el símbolo general de la cosmogonía kongo, y *Dingo-dingo dia Luzíngu*²⁹, que representa el movimiento en espiral de la vida y el hecho de que “la vida de un ser humano es un proceso continuo de transformación, de dar vueltas y vueltas” y de “estar en perpetuo movimiento a lo largo de las cuatro etapas de equilibrio entre una fuerza vertical y una horizontal”³⁰.

En *Faces of the Gods* (1993), Thompson explica el significado del *dikenga* de manera similar a Fu-Kiau. Describiendo su función en términos morales y filosóficos, Thompson apunta que el *dikenga*

[...] registra el viaje eterno del alma. El alma se mueve en círculos como una estrella en el cielo. Para los bakongo es un círculo brillante, una miniatura del sol. [El *dikenga* marca] los cuatro momentos del sol: amanecer, medio día, puesta y media noche (cuando brilla en el otro mundo), con cuatro pequeños círculos en la punta de cada brazo de la cruz, lo que refleja el progreso inmortal del alma: nacimiento, fortaleza, desvaneci-

²⁷ Fu-Kiau, *Kongo Religious Philosophy*, p. 185. *Nzila ntángu yikóndolo nsuka kizungidila yenza; zíngu kia múntu i ntángu yankala kinzungidila ye yáu.*

²⁸ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1980, p. 9.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibid.*

miento y renacimiento. Las cuatro esquinas de un diamante hablan de la misma secuencia³¹.

Para Thompson, el signo *dikenga* sigue “la geometría bakongo del espíritu” con círculos, diamantes, espirales y líneas zigzagueantes para representar el vuelo espiritual en cada rincón del mundo³². Esta discusión sobre el *dikenga* subraya la función de la forma gráfica como cimiento del sistema cultural bakongo y, al trascender la idea del uso de la forma gráfica como una simple decoración, alude a su importancia en la vinculación de las estructuras comunicativas, el arte, la expresión religiosa y la filosofía.

El *dikenga* se define en gran parte por dos elementos importantes de su diseño: *kalunga* y *mukula*³³, las líneas que se cruzan, y el cosmograma no puede comprenderse del todo si no se discute su significado. *Kalunga* es la línea horizontal que se extiende de este a oeste. Como se ha abordado al inicio del libro, *kalunga* desempeña una función compleja pero fundamental en la cosmología y la cosmogonía bakongo. Es la energía que, según se piensa, creó toda la vida, la frontera que divide a este mundo del de los ancestros, una fuente de poder, una sensación de movimiento y un agente de limpieza espiritual. Si bien la línea horizontal de la cruz del *dikenga* alberga todo este concepto amplio e intrincado, diferentes componentes de su significado se enfatizan dependiendo del contexto y de la manera en que se emplea el cosmograma. Por ejemplo, cuando el *dikenga* indica una unidad familiar, la línea *kalunga* sólo significa la unión entre marido y mujer, pero cuando se usa para adivinación, *kalunga* representa la división entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En referencia al mito de creación bakongo en el que la fuerza de *kalunga* crea el mundo a partir del vacío, Fu-Kiau explica la representación de la fuerza y su papel en el *dikenga* como una línea o un espacio de vacío. El concepto kongo del vacío es muy diferente de la noción

³¹ Thompson, *Face of the Gods*, Munich, Prestel, 1993, p. 49.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid.*

que se tiene en Occidente, pues creen que los espíritus residen en el llamado “vacío”. Si bien carece de vida humana física, ese espacio está pleno de energía y fuerzas espirituales, de modo que “la vida del hombre está rodeada por diversas fuerzas y olas que la gobiernan”³⁴.

La línea *mukula* cruza verticalmente a *kalunga* en el cosmograma *dikenga*. *Mukula* significa crecer y “comprender enteramente los principios de la vida o los vivos (*n’kíngu miazíngila*) que podrían ayudar a mantener el poder potencial [de la vida] y transmitirlo con seguridad a la descendencia propia”³⁵. Los ancestros enseñan estos principios, que se transfieren por *mukula* viajando hacia arriba, a la tierra de los vivos. En el Palo Monte, *mukula* se entiende como “el eje del tiempo” y puede describirse como el corredor de los espíritus, un sendero que utilizan los ancestros para cruzar la tierra de los muertos y ayudar a su amado pueblo a través de *kalunga*³⁶. La intersección de estas dos líneas se llama *Muntu Ya Kilisu*, que significa “crecer en la cruz”³⁷ y, según se cree, representa una identidad personal única para cada individuo, pues simboliza su destino en la vida³⁸.

Dikenga en Cuba: El círculo de la vida nueva

El cosmograma *dikenga* y el complejo conjunto de significados que transmite también desempeñan una función central en las prácticas religiosas y culturales de ascendencia kongo en Cuba, donde se conoce como *nkuyu*, y los practicantes de Palo Monte lo señalan como “lo abstracto del Congo”³⁹. Se emplea para representar gráficamente

³⁴ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1980, p. 1. *Luzingu lwa mũntu I zingu kia mu mbingi kiazungwa kwa ngolo ye minika mia mpila mu mpila miyalanga kio.*

³⁵ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, p. 17. Véase Bentley, *Appendix to the Dictionary and Grammar of the Kongo Language*, Londres, Trubner & Co., 1887, p. 946 y 990. *Mu* significa en o adentro; *kula* significa alejar y *kũla* redimir.

³⁶ Entrevista con Felipe García Villamil, verano de 2000.

³⁷ Entrevista con Ntino Nsaku Nevunda, primavera de 2003.

³⁸ Entrevista con Mayifwila Rafael Rivals, primavera de 2003.

³⁹ Entrevista con Osvaldo Fresneda Bachiller, verano de 1997.

la creencia en espíritus poderosos de la naturaleza y simbolizar elementos cosmológicos; al igual que el *dikenga* en África, se entiende que *nkuyu* es una fuerza espiritual por sí misma. Es una manifestación del poder de la creación y la energía del universo, por lo que se convierte en la máxima afirmación de Dios, de los ancestros y de otras fuerzas espirituales. El término *nkuyu* proviene del kikongo, pero su origen y su significado etimológico precisos no están claros. Laman describe al *nkuyu* como un tipo de *nkisi* entre los bembe y culturas vecinas, y anota que el vocablo *nkuyu* generalmente hace referencia “al espíritu de una persona fallecida que se ha capturado e incorporado a una escultura”⁴⁰.

De igual manera, el *nkuyu* se ha asociado con un *nkisi* en Cuba. Por ejemplo, Lydia Cabrera describe a un *nkuyu* como “un muñeco de palo, de unos sesenta centímetros, en el que el brujo hace entrar el espíritu”⁴¹. Cabrera anota que la función principal del *nkuyu* es proteger al fiel del Palo Monte y a la vez reconocer la presencia de todas las fuerzas que intervienen en la ceremonia religiosa⁴². Cabrera describe un cosmograma simple: “El círculo significa seguridad. En el centro del círculo, la cruz que es la fuerza; la fuerza de todas las fuerzas espirituales que trabaja el experto (*Nganga*)”⁴³.

⁴⁰ Véase Laman, *op. cit.*, vol. III, pp. 67 y 74. “Generalmente un *nkuyu* debe capturarse e incorporarse en el *nkisi*, ya que el poder del *nkuyu* en combinación con la medicina y la magia que practica el *nganga*, es lo que da efectividad al *nkisi*. Los *bankulu* se encuentran en el cementerio, sobre todo junto a la tumba de los jefes poderosos o los grandes *ngangas*. Se recurre a todo tipo de trucos para suavizar el corazón del *nkuyu* y atraerlo, como exhibir alimentos apetitosos y vino de palma, para después arrojar un pedazo de tela de rafia sobre el *nkuyu*. Cuando se le atrapa de este modo, es posible incorporarlo a la imagen o al *nkisi*”.

⁴¹ Cabrera, *op. cit.*, 1979, p. 149. “Un muñeco de palo, de unos sesenta centímetros, en el que el brujo hace entrar el espíritu”.

⁴² La idea del *nkuyu* en la cultura popular cubana, como signo de protección o guardián, proviene de la asociación conceptual con la deidad Eleguá o Elegba en la práctica religiosa yoruba en Cuba. Véase León, “De paleros y firmas se trata”, *Revista unión*, 1 (1986), pp. 70-106, p. 86. “*Nkuyo*, le llaman algunos mayomberos a un espíritu equivalente, con funciones de Eleguá” (Cabrera, *op. cit.*, 1979, p. 223).

⁴³ Véase, Cabrera, *op. cit.*, p. 146.

Con referencias provistas por Fernando Ortiz, a principios de la década de 1950, Wyatt MacGaffey escribe sobre el *dikenga* en Cuba: “Al otro lado del Atlántico, los expertos en rituales kongo en Cuba expresan el cosmos como un círculo dividido en cuatro segmentos por una cruz interior”⁴⁴. El recuento de MacGaffey coincide con los de otros académicos y expertos en Cuba, entre ellos Cabrera, Argeliers León y Thompson. Asimismo, los expertos en Palo Monte, Fresneda y Villamil, que describen estilos contemporáneos de representación del *nkuyu*, lo confirman. Si bien la forma básica es el círculo con la cruz, que se muestran aquí, se hacen numerosas modificaciones al diseño para agregar refinamiento o detalle al cosmograma en diferentes contextos, como se analizará en mayor profundidad en la presente sección.

La forma circular del *nkuyu* es importante puesto que el círculo es un signo especialmente significativo en el Palo Monte y se relaciona más cercanamente con el mundo de los ancestros. Simboliza protección, perfección, recepción de energía, equilibrio, existencia y el ámbito de la iniciación. Como el *dikenga*, el círculo es el camino por el cual el vuelo espiritual cruza la frontera que divide a los vivos de los muertos, por lo que el *nkuyu* también se conoce con el nombre lucero, que significa estrella o “círculo de vida nueva.” Se cree que el lucero es un portal a través del cual se dan los cambios, y se emplea para representar el cruce de un mundo al otro y el comienzo de una nueva vida en la religión⁴⁵.

Como sus contrapartes en Angola, las tumbas de los cementerios cubanos portan numerosos *dikenga* para marcar el paso de un mundo al otro. También se ha registrado el uso de *dikenga* en sepulturas en otras partes del continente americano. Robert Farris Thompson escribe sobre la tradición de marcar tumbas en el sur de Estados Unidos, en *Faces of the Gods*, haciendo referencia específica a tumbas de afroamericanos en Virginia, en Florida y en el suroeste del Misisipi:

⁴⁴ MacGaffey, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵ Conversación personal con Felipe García Villamil, invierno de 2002.

El círculo del alma alrededor de los mundos interesantes, punto retórico del cosmograma kongo (*dikenga*, “el ajuste”), resuena en toda la América negra. El círculo se ‘escribe’ en un trozo curvo de manguera verde para jardín, en una lápida en el Austin negro, y se repite en otros ejemplos. Otro ejemplo de despertar críptico del alma y continuidad, con una imagen del sol en movimiento, es un jardín interno salpicado de objetos en torno a un cedro⁴⁶.

La cruz dentro del círculo del lucero ubica las fuerzas del universo dividiendo el espacio en cuatro partes que representan al cosmos, a la naturaleza, a la atmósfera y a los humanos y su creación. En sí mismas, las cuatro posiciones son símbolos de poder: el Norte representa a Dios o a las fuerzas poderosas de la creación, el Sur representa a los animales, el Este, a las plantas y los árboles, y el Oeste representa a los minerales⁴⁷. Fresneda y Villamil llaman a estas posiciones “los cuatro vientos”. Ellos indican que la unidad de las cuatro partes es responsable de la creación de toda la existencia y en conjunto las describen como los principios del universo.

Como se mencionó anteriormente, si bien el círculo y la cruz forman la estructura básica del lucero, se ha documentado que en toda Cuba se utiliza un amplio rango de diseños (véanse figuras 28 a la 41). Fresneda y Villamil han trazado en las últimas dos décadas, catorce ejemplos que ilustran esta variedad (véanse las figuras 26 a la 39).

En el Palo Monte, el lucero siempre se emplea en la práctica junto con una fuerza espiritual. Todo objeto religioso (prenda) en Cuba necesita un lucero para funcionar, pues es lo que da al espíritu morador de la prenda la capacidad de viajar y comunicarse con otras fuerzas y practicantes de Palo. Se describe al lucero como la luz guía, los ojos del espíritu de la prenda. Para guiarse de este modo, todas las prendas deben

⁴⁶ Thompson, *op. cit.*, 1993, pp. 285-286.

⁴⁷ MacGaffey, *op. cit.*, p. 46. MacGaffey también describe tres puntas en lugar de las tradicionales cuatro, como *nsulu* (*ku zulu*), cielo, movimiento ascendente, *kumagongo* o *ensiafua*, en lo profundo de la tierra o tierra de los muertos, *ntoto*, la Tierra (la posición que corresponde a las 6:00 P.M.)

estar colocadas físicamente sobre una representación gráfica del lucero, como lo describe Cabrera: “la prenda se posa en un círculo que representa al océano (*kalunga*). En el medio, otro círculo es la tierra. La cruz representa los “cuatro vientos”⁴⁸. Las figuras 40 y 41 muestran dos ejemplos de luceros de altares que exhibieron Fresneda, en el municipio de Cotorro, Cuba, en el año 2000, y Villamil, en Los Ángeles, California, en 2001, respectivamente.

Sin embargo, para funcionar, todas las prendas deben estar sobre un cosmograma lucero; no todos los luceros se emplean para este fin, sino en una gran variedad de contextos y con diversos propósitos. En los catorce ejemplos mostrados anteriormente, la modificación del diseño refleja la fuerza asociada y la función del cosmograma, así como el lugar donde se utiliza. La tabla 3 indica las características y los usos distintos de cada figura.

El uso del *nkuyu* ejemplifica un tipo de práctica religiosa en el Palo Monte que se basa en la noción de contrato (*nkandu*). Este tipo de contrato no se refiere a un compromiso legal, sino a un acuerdo entre humanos, ancestros y fuerzas naturales. Alude a una metodología ritual que se emplea en el Palo Monte para establecer los principios subyacentes a la manipulación de las vibraciones durante un ritual, y forma un compromiso contractual entre las fuerzas y las vibraciones que controla un experto y que se refrendan o se activan en la prenda. En el *nkuyu*, cada uno de los puntos cardinales y el centro del cosmograma simbolizan uno de los siguientes tipos de acuerdos:

- a) Sur: Contratos con animales, con la energía de los animales que representa fuerzas naturales y cósmicas.
- b) Este: Contratos con la vegetación, con la energía de las plantas, la hierba y los árboles.
- c) Norte: Contrato con el mundo psíquico, la energía de las manifestaciones psicológicas, tales como los sueños, las alucinaciones, la intuición y la comunicación de los espíritus.

⁴⁸ Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *op. cit.*, vol. III, p. 426.

d) Oeste: Contratos con los elementos, la energía de la naturaleza y el cosmos manifiesta como fuego, erupciones volcánicas, tornados, terremotos y como cuerpos del universo: planetas, estrellas y cometas.

e) Centro: Contratos de combinación, energía resultante de combinar dos o más de las modalidades ya mencionadas.

Los colores que se emplean en el lucero, en Cuba, también son importantes para entender su rol y su significado contextual. Cada punto cardinal del lucero y su centro se relacionan con un color y un significado. Las asociaciones son similares a las que Bunseki Fu-Kiau aborda en su trabajo sobre *dikenga* en África central. Por su parte, Fresneda y Villamil las describen de la siguiente manera:

Sur: Amarillo. Agua fresca, el río o espíritu *simbi*.

Norte: Rojo. Cambio, transformación, situación peligrosa.

Oeste: Blanco. Pureza, perfección.

Este: Negro. Subterráneo o muerte.

Centro: Azul. (*Egáno*) representa energía pura e indestructible, como el rocío de la mañana o los rayos del sol, y lo sano, además de marcar el inicio del movimiento de energía y el viaje espiritual en el círculo.

Además, como el *dikenga* en África central, el *nkuyu* se vincula conceptualmente con el Sol y sus fases. El Sol representa al lucero o a la estrella más fuerte y brillante, y se cree que sus diversos puntos o fases simbolizan el desarrollo humano individual e ilustran la travesía de un mundo hacia el otro. En su ciclo eterno de salida y puesta, el sol representa lo infinito de la vida.

La imagen de la figura 42, de la rama Loango del Palo Monte, que se practica en las provincias cubanas de Pinar del Río y Matanzas, muestra una secuencia de diversas representaciones del sol en sus cinco etapas críticas. Estos soles, que simbolizan los diferentes momentos del día, pueden usarse de dos maneras. En primer lugar, como anuncio, para indicar cuándo se realizará un evento ceremonial. En segundo, si se dibujan en un ritual de adivinación, los soles informan al sujeto en qué momento del día ocurrirá un evento importante que se acerca.

De izquierda a derecha, la primera etapa, *Lemba*, representa el periodo desde las 6:00 a las 10:00 horas; la segunda, *Cuna Lemba*, de 10:00 a 12:00; la tercera, *Dialemba*, de 12:00 a 13:00; la cuarta etapa, *Ndoki Lemba* o sol valiente, de 13:00 a 17:45 horas, y la quinta, *Vasco* o sol de invierno, representa de las 17:45 a la media noche. Además, cada representación del sol se relaciona con una serie de números que agregan mayor significado en el contexto de un ritual de adivinación. En este caso, la imagen representa a Dios como oficiante de la transacción de energía a través del gráfico. También significa que por orden de Dios sucederá algo extraordinario en la casa de una persona.

El viaje del dikenga

Los paralelos conceptuales, teológicos y estéticos entre la forma y el significado del *dikenga* en África central y en Cuba actualmente son claros. Además, el *dikenga* también es un ejemplo de los fuertes vínculos estéticos entre las antiguas pinturas en cuevas y los signos contemporáneos a ambos lados del Atlántico. Como el *dikenga* encarna el diseño gráfico en su máxima expresión, pues contiene conceptos clave de las creencias religiosas, la historia oral, la cosmogonía y la filosofía de los bakongo y muestra en miniatura el mundo y el universo conceptual bakongo. Resulta particularmente revelador que, como se ve en la figura 43 de Lovo, el *dikenga* también se encuentre con gran prominencia y frecuencia entre los signos que trazaban los usuarios de las cuevas en la antigüedad. Las diversas maneras en que se ha exhibido este signo en las cuevas hace más complejo su estudio. Entre los *dikenga* que se han encontrado en Lovo, las figuras 44 a la 49 ilustran este rango de diseños.

Cuando se consideran en conjunto y se les compara con los signos que Fu-Kiau y Thompson describieron anteriormente, queda claro que cada uno de estos símbolos es una ilustración del cosmograma *dikenga*. Aunque son similares en lo fundamental, las diferencias entre los diseños que se discuten en los siguientes ejemplos subrayan la forma en que tales cambios transmiten ciertos significados y enfatizan diver-

sas características del *dikenga*. Estas diferencias sutiles e importantes entre los ejemplares de Lovo son especialmente reveladoras, porque indican un alto nivel de comprensión y un complejo proceso para asignar significado por parte de los antiguos artistas que los realizaron.

Ejemplo 1

El *dikenga* de Lovo (figura 44) incluye varias características importantes. La línea horizontal tiene un trazo fuerte, con tres líneas que se cruzan en el centro y dos círculos concéntricos en cada punta. La línea vertical también está coronada por varios círculos más pequeños en las puntas, un grupo de tres círculos en su extremo norte y dos más en el extremo sur. Se cree que tres círculos controlan la vida de las personas, por lo que representan seguridad. La imagen de tres círculos se relaciona con el proverbio bakongo que sostiene que “si algo va a pasar, te lo dirán tres veces”⁴⁹. La idea del tres también se relaciona con el amor, la verdad y la justicia. Marcar el punto más al sur con dos círculos en este ejemplo indica conclusión o un final. Los pares de círculos en este diseño muestran el movimiento contrario a las manecillas del reloj del círculo, desde este punto a su lugar de reposo en el oeste. Otros dos elementos de este cosmograma se subrayan claramente: la demarcación de la punta norte, que representa el momento de crecimiento físico, espiritual e intelectual, y el énfasis de la línea *kalunga* horizontal que trasciende el círculo principal. El énfasis en la punta norte sugiere un *dikenga* en la posición Tukula, que simboliza crecimiento, la formación de la sociedad y la cúspide del desarrollo espiritual y físico. Este *dikenga* comparte características con dos representaciones contemporáneas que se muestran: el ejemplo de la figura 50 también enfatiza las puntas circulares y está contenido en un doble círculo, mientras que el ejemplo de la figura 51 ilustra un punto cardinal resaltado.

⁴⁹ Fu-Kiau, “Bidimbu ye Nsonokolo za Kongo”, cátedra de Historia del Arte, Rhode Island School of Design, 23 de enero de 2003.

Ejemplo 2

El ejemplar de la figura 45, que se encontró en Lovo, tiene un centro mucho más grande que otras representaciones. Un centro grande enfatiza esta zona del *dikenga*, que representa perfección y se observa con frecuencia entre la cultura chokwe. Esta representación de Lovo difiere de las otras en cuanto a que no está alineada con la posición tradicional de cruz, sino que presenta una rotación de 45 grados. A pesar de este cambio, probablemente su significado sea el mismo.

Ejemplo 3

La forma de diamante en el centro del *dikenga* de Lovo, que se muestra en el lado izquierdo de la figura 52, es un signo de Dios. El diamante simboliza a *Nzambi a Mpungu* y su ubicación dentro del *dikenga* indica protección. Los triángulos de gran tamaño que representan a los puntos cardinales del *dikenga* en este ejemplo son notables porque las formas triangulares también simbolizan a Dios e implican perfección, un mensaje de logro que su tamaño subraya. Los grandes triángulos también sugieren una rueda helicoidal, que indica que el signo se mueve en dirección contraria a las manecillas del reloj, como los ancestros. La hélice está formada por dos combinaciones. Una de ellas consiste en dos triángulos unidos verticalmente a través del centro del diamante, que representa la unión de humanos y ancestros con Dios. La segunda combinación se compone de los triángulos con orientación horizontal, que también indican movimiento, cambio dialéctico y transformación. Juntos, los dos ejes permiten a los humanos y a los ancestros girar y moverse juntos como uno mismo, protegidos por Dios, en su trayecto hacia el submundo.

El ejemplo de un *dikenga* de los kuba, a continuación, comparte estas características. Sus centros con forma de diamante indican a Dios y sus puntos cardinales de gran tamaño, aunque no sean triangulares, forman hélices e indican un movimiento colectivo hacia el mundo de los ancestros. Esto es más marcado en el ejemplo de Luba (figura 53),

donde las espirales dobles en el centro del diamante demuestran un movimiento centrípeto y centrífugo. Clementine Faik-Nzuji explica la espiral indicando que el movimiento ascendente desde abajo hacia el centro indica una evolución positiva, progreso y crecimiento, y desde afuera hacia el centro implica regresión y huida⁵⁰.

Ejemplo 4

El *dikenga* de Lovo en la figura 48, abajo, enfatiza el punto cardinal norte con la ascensión de la esfera. Como se describió anteriormente, esta posición en un *dikenga* representa madurez o adultez y también puede emplearse para indicar un peligro o advertir sobre él⁵¹. La línea *mukula* vertical se muestra aquí como un túnel del mundo de los ancestros que se abre hacia el reino de los vivos. Los círculos grandes que representan a los otros tres puntos cardinales señalan protección. Por último, como en los ejemplares anteriores, la estructura de diamante y los cuatro triángulos enfatizados representan la fuerza de Dios. El *dikenga* de la figura 54, que proporcionó Robert Farris Thompson, también tiene puntas circulares grandes y prominentes que enmarcan un diamante perfecto compuesto por cuatro triángulos.

Ejemplo 5

Esta última representación de un *dikenga* de Lovo en la figura 49 también es única por varios motivos. En primer lugar, hace énfasis en el punto cardinal Oeste haciéndolo más grande y más lejano del centro. La punta oeste indica muerte, regeneración y la reencarnación de seres vivos y su ausencia la subraya en el *dikenga* cubano de la figura 30, dibujada por Osvaldo Fresneda. En segundo lugar, el ejemplo de Lovo demuestra con fuerza su movimiento contrario a las

⁵⁰ Faik-Nzuji, *Tracing Memory*, Quebec, Canadian Museum of Civilization, 1996, p. 112.

⁵¹ *Ibidem*.

manecillas del reloj con su trazo ondulante y curvado. Este sentido de movimiento se refleja en el ejemplo de Fresneda, así como en los siguientes dos *dikenga* de Thompson (véanse las figuras 53 y 54).

Manual de signos rupestres

Si bien hoy en día el *dikenga* puede ser el más importante y utilizado de los signos encontrados en Lovo, de ninguna manera es el único ejemplo de ello. La tabla 4 ilustra más de cincuenta signos hallados en Lovo y los compara con signos que se emplean actualmente en Mbanza Kongo, Angola, y que utilizan los expertos de Palo Monte en Cuba.

Un último sitio rupestre que vale la pena mencionar es Tadi dia Sîmbi (o Ntadi Dya Simbi) (figura 55). De acuerdo con Ntinu Nsaku ne Vunda, Tadi dia Sîmbi es un gran refugio de piedra en las montañas de Lovo, cerca de la frontera entre Angola y la República Democrática del Congo. A diferencia de otras muestras de arte rupestre halladas en la región de Lovo, los símbolos escritos que se encuentran en Tadi dia Sîmbi no se han visto en otros sitios. En el presente estudio se mencionan para marcar un contraste y para subrayar la función que desempeña la escritura gráfica entre los pueblos antiguos de África central. Asimismo, resalta la complejidad de su forma y su uso puestos de manifiesto en el registro arqueológico.

Tadi dia Sîmbi también se conoce como *Kuna Mboma* (dos campanas) y, de acuerdo con miembros de la familia real y con expertos tradicionales locales, en ese lugar se preparaba el cuerpo del rey fallecido antes de transferir su poder al nuevo rey. La ceremonia en el santuario se denomina *Mpindi a Tadi* y se lleva a cabo para elevar el espíritu del rey a través de un proceso de momificación que tarda entre cinco y siete años. Sólo después de que se termine el proceso puede enterrarse el cuerpo, momento en el cual se realiza la ceremonia Lemba para coronar al nuevo rey y conectarlo con los espíritus tradicionales. La compleja escritura gráfica grabada en la superficie de la piedra de la cueva, contiene instrucciones para la elevación del espíritu por

los siete niveles de existencia del alma humana y además guía y expresa los deseos de la comunidad por el gobierno del nuevo rey.

El diseño se subdivide en siete partes principales correspondientes a deseos que se expresan durante la ceremonia, y que se espera se satisfagan durante el primer año del gobierno del nuevo rey. Las siete partes simbolizan los siete niveles de la existencia y cuando se leen en conjunto representan los cambios constantes en los dos mundos (el de los vivos y el de los muertos). A continuación se muestran los significados que se asocian con cada nivel:

- A. Renacimiento en referencia al cruce del alma del rey al otro mundo, acuerdo.
- B. Buena guía, ofrenda.
- C. Larga vida y salud, intimidad.
- D. El cosmograma del centro que activa todo el dibujo y vincula todas sus partes.
- E. Buena temporada agrícola, seriedad.
- F. Madurez, riqueza, prosperidad y generosidad.
- G. Muerte, protección.

Robert Farris Thompson describe con más detalle el significado y el uso del centro de los cosmogramas Tadi dia Sîmbi (detalle D), anotando que los cuatro compartimientos rectangulares de esta parte representan el viaje del espíritu de la persona muerta durante su vida previa y hacia su futuro como *mwanda*. En cuanto a la simbolización:

Estrellas en el suroeste que se mueven en el sentido de las manecillas del reloj en la etapa Vumuna, que significa nacer, se mueven al sureste a la etapa Vova, que significa inicio y lenguaje como una manera de comenzar a comunicarse e interactuar, avanza al noreste al estado Vanga, acción o momento de cambio y aprendizaje, y concluye su recorrido en el noroeste, en el estado Vunda, que se refiere a descansar o simplemente a la llegada a las últimas etapas de la vida⁵².

⁵² Thompson, *Le geste congo*, París, Musée Dapper, 2002, pp. 32-33.

Su diseño ornamentado, su complejidad, su uso continuo y la forma sistemática y narrativa de leerlas hace que las tallas de Tadi dia Símbi sean únicas entre los sitios rupestres conocidos. Aunque su edad es desconocida, su existencia demuestra una historia sustancial de escritura gráfica compleja en la región de Lovo. Tadi dia Símbi, que merece un estudio mucho más importante, es especialmente interesante porque prefigura los complejos sistemas de escritura gráfica que se verían después en el Nuevo Mundo.

Los antiguos signos y símbolos visuales que se han descubierto en sitios arqueológicos en África central demuestran la prolongada trayectoria de la escritura gráfica entre los bakongo y sus antepasados. El uso continuo en Angola y en Cuba de muchos de estos signos, y los complejos significados que se les asignan en ambos lugares, dejan ver con claridad que su aparición en cuevas antiguas, más que una coincidencia, es una continuidad demostrable a través del tiempo.

ESCRIBIR PARA PRESERVAR: *BIDIMBU Y BISINSÚ*

Esta sección analiza en detalle cómo los bakongo de la región siguen utilizando un amplio rango de símbolos gráficos escritos, conocidos como *bidimbu* y *bisinsú* (plural), que guardan grandes semejanzas con los signos hallados en las cuevas de Lovo. En particular se centra en la manera en que se emplean y se entienden dichos símbolos en la ciudad de Mbanza Kongo, en el noroeste de Angola, y alrededor de la misma, y cómo los utiliza la gente para organizar sus actividades diarias, comunicarse entre sí, adorar a Dios y realizar diversas ceremonias religiosas y participar en ellas.

Etimología y significado de dimbu y sinsú

En la cultura occidental, un signo o un símbolo generalmente se entienden como una evocación, una representación y una analogía de la “realidad” o abstracción de la misma. Al examinar el uso de los

signos en la cultura bakongo, resulta útil explorar el significado más complejo y matizado que se le da a la noción de símbolo. En kikongo, los términos *dimbu* y *sinsú* (singular) se emplean como equivalente de símbolo, pero pueden diferenciarse en una manera importante para comprender cómo expresan significado gráficamente.

El vocablo *dimbu* proviene del verbo *dimba*, que quiere decir marcar, significar, grabar o indicar⁵³, y conlleva asociaciones espirituales, pues implica una manera de percibir o reconocer la “realidad.” Se usa para describir un símbolo que es una metáfora y a su vez connota una manifestación de fuerzas naturales y espirituales, así como el reconocimiento y el registro de un suceso de este tipo. Matuku Ngame, profesor en la Universidad de Yale de origen bakongo, describe a los *bidimbu* como la conceptualización de fenómenos naturales, como las estrellas fugaces o la luna llena que se ven en una caminata por el bosque. La comprensión de ambos sucesos depende de la ubicación en el bosque y de la persona que podía leer y entender el significado de las estrellas fugaces y de la luna llena⁵⁴. Estos dos acontecimientos independientes pueden leerse de forma individual o colectiva, pero sólo puede comprenderlos enteramente una persona que conozca la dimensión del suceso en relación con su cultura y su existencia, y en una ubicación determinada.

⁵³ Faik-Nzuji, *op. cit.*, p. 61. Faik-Nzuji traduce *dimbu* y *sinsú* de forma opuesta a Matuku y contraria a lo que se ha demostrado en las investigaciones realizadas en la región.

⁵⁴ Entrevista con Matuku N. Ngame, otoño de 2003. Matuku Ngame, de la Universidad de Yale, trabaja con lingüística aplicada, metodología de enseñanza de la lengua, evaluación transcultural de la percepción del discurso y su impacto en el aprendizaje de las lenguas, además de que estudia a escritoras africanas. Matuku me contó una anécdota de su infancia, cuando su madre le explicó la diferencia entre ambas palabras, *dimbu* y *sinsú*. Al respecto, afirmó: “Sigo creyendo que ambas significan signo. Para mí, *sinsú* es una representación física de algo, como signos tallados, etcétera. *Dimbu* es un signo, pero, más bien, como una manifestación espiritual, natural. Sin embargo, *dimbu* también puede referirse a una línea de demarcación, un símbolo o algo que permita reconocer una cosa. Aunque estos dos vocablos son diferentes, comparten un cierto rango de representaciones semánticas”.

Por ejemplo, para los luba la “luna llena” se relaciona con el poder femenino, la maternidad, la fecundidad, el amor, la belleza y la fertilidad, y cuando se usa en diseños para escarificación, simboliza lo que las mujeres quieren lograr en su vida⁵⁵. De manera similar, entre los yombe de Cabinda, la luna también alude a características femeninas y suele mostrarse con el sol en el diseño de tapaderas de ollas talladas para representar el contraste entre la identidad femenina y la masculina. Cuando los símbolos del sol y la luna aparecen en el mismo marco, esto también significa un encuentro e indica las diferencias entre marido y mujer. Los símbolos contrastantes, pero complementarios, se aprecian en el siguiente proverbio que registra José Martins, en su libro *Filosofia tradicional dos cabindas*:

Ntangu i Ngonde:
ba mana dengana,
bi kundama va mbata.

El sol y la luna:
 cuando van a reunirse,
 están en su cúspide⁵⁶.

En otros diseños, luna indica una relación de poder desigual por su posición relativa al sol. Cuando se encuentra cerca del sol pero abajo de éste, la noción de que “la luna no puede pasar sobre el sol”⁵⁷ da el mensaje de que las personas deben respetar su posición en la jerarquía de la sociedad. En un diseño común para tumbas (*tuziku*), la luna, cuando se muestra junto al símbolo de una estrella, muestra que el difunto era un hombre casado, mientras que un sol en el mismo marco significa que era noble o tenía una posición más alta en la sociedad que su esposa⁵⁸.

Este ejemplo resumido del complejo significado que se asocia a la observación de la luna, pretende ilustrar la amplitud y la profundidad de los subsignificados relevantes para la interpretación del tipo

⁵⁵ Faik-Nzuji, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁶ Jose Martins, *Filosofia tradicional dos cabindas*, Lisboa, Agencia-Geral do Ultramar, 1966, vol. 1, pp. 112-113.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 396.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 479, 482.

de comunicaciones simbólicas conocidas como *dimbu*. El anterior ejemplo de un símbolo *dimbu* connota la imagen completa de una caminata por el bosque en la que se observan estrellas fugaces y una luna llena. En esa imagen, la luna está cargada de un complejo significado, al igual que las estrellas y el bosque mismo. Por tanto, los *bidimbu* funcionan como abreviaturas de la imagen, ya que con símbolos únicos connotan sucesos específicos con todo su significado contextual y sus implicaciones culturales.

En contraste con el *dimbu*, el *sinsú* transmite significados más limitados. El vocablo *sinsú*, derivado del verbo *sinsa*, que significa conmemorar, simbolizar y recordar mediante un souvenir o un vestigio⁵⁹, se emplea para describir signos reales que se muestran materialmente a través de marcas escritas o representaciones físicas talladas⁶⁰. Mientras que los *bidimbu* son metafóricos y no tienen un cuerpo físico, los bakongo utilizan los *bisinsú* como un registro físico o notación de un concepto y los exhiben, entre otros lugares, como pinturas en diversas superficies, como marcas o patrones sobre textiles, como grabados estatuarios o como componentes de diseños de tumbas y ornamentación tallada en monumentos de terracota⁶¹.

Uso contemporáneo de los bidimbu y los bisinsú

El uso contemporáneo de *bidimbu* y *bisinsú* en África central no se ha catalogado ni analizado a profundidad y no ha habido estudios que aborden la amplitud o la profundidad continuas del papel de la escritura gráfica en las comunidades bakongo, con excepción de los trabajos publicados sobre la escritura sona del pueblo bachokwe, en el este de Angola, por parte de académicos como Gerhard Kubik. Esta falta de estudio detallado ha dado pie a la creencia errónea de que

⁵⁹ Faik-Nzuji, *op. cit.*, p. 61. El radical *sinsú* significa aprobar, experimentar y conmemorar.

⁶⁰ Entrevista con Matuku Ngame, otoño de 2003, y con Ntino Nsaku Nevunda, verano de 2002.

⁶¹ Entrevista con Ntino Nsaku Nevunda, primavera de 2003.

no permanece ninguna tradición de escritura gráfica completa además de la sona. Si bien Desmond Clark, Carlos Ervedosa, Camarate França, Henri Breuil, Jef Mortelmans, José Redinha, José Martins, John Turkey, Mario Fontinha, Timothy Raymaekers y Hendrik van Moorsel han documentado pruebas arqueológicas del uso de los signos, y Faik-Nzuji, Fu-Kiau y Thompson han registrado la existencia actual de numerosos símbolos gráficos en la región, ningún trabajo ha intentado documentar completamente el uso sistemático de esa escritura entre los bakongo modernos.

Algunas investigaciones realizadas en la provincia Zaire de Angola y en parte de la provincia de Bajo Zaire de la República Democrática del Congo, llevadas a cabo entre 2002 y 2010, han registrado el uso de una amplia variedad de formas de escritura gráfica y demostrado su organización sistemática. La escritura gráfica se usa constante y extensamente, gozando del entusiasmo de la comunidad, sobre todo entre los ancianos y los miembros de organizaciones religiosas contemporáneas en Mbanza Kongo y sus alrededores. La investigación demuestra que la escritura gráfica durante mucho tiempo ha sido (y sigue siendo) parte importante de la vida religiosa y política de los miembros de la familia real, los líderes religiosos y los laicos en la comunidad de la zona de Mbanza Kongo.

Este estudio de los usos actuales de la escritura gráfica entre los bakongo ha involucrado un trabajo cercano con numerosas figuras políticas y religiosas tradicionales cerca de Mbanza Kongo, como miembros sobrevivientes del anterior gobierno del Reino Kongo quienes, a pesar de la destrucción oficial de éste a manos de los colonialistas portugueses y de la prohibición de organizaciones religiosas y sociales públicas bajo el régimen socialista de Angola, han seguido salvaguardando el conocimiento cultural y religioso tradicional, y hoy forman un “Grupo tradicional”, como lo describen ellos mismos. Algunos ejemplos de ello son Ntino Nsaku Nevunda, sacerdote que alguna vez fuera concejal real; Alvaro Barbosa, líder del consejo tradicional; Alfonso Seke, historiador oral de la corte; Paulino Polar, jefe de *Kwanza Maya* (comunidad), y Pedro Zavão, jefe de *Kinzaui Niemo Maya*. Otras personas e instituciones

que mantienen el conocimiento tradicional en la zona son la religión Bundu dia Kongo (B. D. K.) y Ne Lisimana Zola, Ne Wanzinga Mpangu, Ne Nzinga Wasiwadimbu, Ne Keva Difua y Ne Katembo Zola, algunos de sus sacerdotes; la religión Mpeve ya Nlongo y su profeta, Mayifwila Rafael Rivals; la Casa botánica del Espíritu Santo y su experto (*nganga nkisi*) Francisco Lusolo; la Iglesia de negros en África y su madre profética (*ngudia nganga*) Nsenga Albertina, y la Iglesia kimbanguista. Estas iglesias locales fusionan creencias tradicionales con elementos de la escritura religiosa católica o protestante⁶².

Fu-Kiau define la comunicación en el mundo bakongo mediante el concepto *Bidimbu ye Nsonokono Zankulu za Kongo*, frase que se traduce aproximadamente como símbolos y antiguos pictogramas kongo⁶³. Los residentes de Mbanza Kongo usan un concepto similar, *Sinsu kia nguizami*⁶⁴, o signos de escritura, cuando se les pide que definan o describan su noción de comunicación. Una traducción más completa del vocablo *Nguizami* incorpora el concepto de símbolos de entendimiento, la voluntad para escuchar el uno al otro y ser razonable, y el discurso amigable⁶⁵. Un término menos formal para hacer referencia a la escritura gráfica es *Ndinga i Sinsu* o *Ndinga Bisinsu* que literalmente significa lenguaje gráfico.

Los ejemplos de los complejos usos y entendimientos de la escritura gráfica en diferentes instituciones religiosas, usuarios seculares, miembros de la familia real y figuras de gobierno, demuestran una continuidad en las características estéticas y conceptuales de los signos que la componen. Su uso en tal variedad de ámbitos distintos pero superpuestos de la sociedad, desde el uso secular al religioso, puede organizarse en tres categorías diferentes:

⁶² Véase Thornton, *op. cit.*, pp. 10-12.

⁶³ Fu-Kiau, "Bidimbu ye Nsonokolo za Kongo", cátedra de Historia del Arte, Rhode Island School of Design, 23 de enero de 2003.

⁶⁴ Entrevista con Mayifwila Rafael Rivals, verano de 2002.

⁶⁵ Bentley, *op. cit.*, p. 885.

1. Signos que se emplean en la agricultura, la caza y para la expresión de valores aritméticos relacionados con esas actividades.
2. Signos que se utilizan para ubicación y viajes.
3. Signos que se usan para expresar significados religiosos y morales.

Al igual que entre esas categorías, existen numerosas diferencias en significado, estilo y uso. La tabla 5 ilustra la variación en significado de una selección de signos en usos religiosos y seculares, como describen expertos locales y miembros del gobierno tradicional kongo en Mbanza Kongo, Angola.

De acuerdo con su función de contener y expresar conocimiento especializado sobre varias prácticas religiosas tradicionales y sincréticas, los símbolos gráficos en el ámbito espiritual se dibujan a mano sobre la tierra de lugares sagrados, se pintan en los muros, se tallan en madera y terracota y se emplean en los diseños de objetos de latón, instrumentos musicales, herramientas, botellas, collares, coronas y textiles. Otra técnica de dibujo común utiliza barro natural en cuatro colores básicos: blanco, amarillo, rojo y negro, que pueden expresar diferentes significados. Más allá de dichos usos, los signos suelen codificarse mediante la expresión corporal en ceremonias y con procedimientos de tatuaje y de escarificación. El uso secular de los símbolos suele ser más directo e inmediato, pues los signos suelen dibujarse en el suelo a mano o con una varita o una rama. La escritura gráfica también se emplea para registrar información en las instituciones políticas y los sistemas económicos de los bakongo, atando y desatando nudos en una cuerda para comunicar el estado de los problemas sociales a la comunidad. Esta tradición se llama *kinkete kia kânga ye Kutulu mâmbu*⁶⁶.

Otra diferencia importante entre los signos por su uso en contextos seculares y espirituales es que el estilo y la complejidad de la escritura gráfica cambia sustancialmente en cada ámbito. En general, los símbolos gráficos que se emplean en entornos seculares como la

⁶⁶ Fu-Kiau, *Mbôngi: An African Traditional Political Institution*, Omenana, Nyangwe-Roxbury, 1985, p. 29.

agricultura, la caza o los viajes, se muestran como unidades únicas, mientras que en el contexto religioso tienden a usarse de manera más compleja. A diferencia de lo que sucede con sus contrapartes no religiosos, con frecuencia se utilizan muchos signos en un solo sistema integrado para leerse en conjunto. En el sistema, el significado primario de cada signo puede modificarse por su unión con otros signos o su multiplicación. Los componentes visuales, como la proporción de los elementos, la repetición de las partes, la dirección del signo y sus colores, implican una narrativa y le dan forma. En algunos ejemplos extremos, tales elementos pueden utilizarse como amuletos bidireccionales para proteger contra las calamidades, la enfermedad, los animales salvajes, los demonios y la locura.

Aunque el contraste en la complejidad entre los usos religiosos y los seculares es evidente de inmediato, no es absoluto. Si bien los signos de caza y de viaje se muestran de forma individual, este posicionamiento no elimina todas las cualidades sistemáticas, por el contrario, los arreglos singulares utilizan espacio y movimiento como elementos en la completud y la activación del sistema.

Un ejemplo que ilustra y aclara este concepto es la colocación de símbolos por un sendero a través de una comunidad, un valle, un campo o un bosque. Las personas que viajan por el mismo posan sus ojos sobre cada signo, recopilando los detalles y estableciendo las asociaciones que los guían. Con este método, la dirección no importa, pero los significados que se recaban por el camino son absolutamente cruciales. Así, el movimiento a través del espacio se convierte en el elemento de enlace en el sistema de escritura. Sólo una persona que camina físicamente a través del espacio observa la relación entre los signos y comprende su significado colectivo.

Ejemplos de uso en el ámbito secular

La utilización secular de signos para propósitos agrícolas, de caza y de viaje se conoce colectivamente como *ndinda i sinsú* y comparte ciertas características y técnicas interpretativas. Alvaro Barbosa, lí-

der del gobierno tradicional en Mbanza Kongo y jefe de la familia Ne Dundua en la comunidad de Mangola, en el municipio de Madimba, al noreste de Mbanza Kongo, me lo explicó con el siguiente ejemplo (véase la figura 56).

La figura 56 ilustra el símbolo del cazador. Tras haber matado a un animal, un cazador utiliza este signo. Se dibuja por el camino de regreso a la comunidad, en diversas maneras, para indicar a otros miembros de la misma dónde pueden encontrar a la presa, pues nunca la lleva el cazador mismo. No se muestra el símbolo completo en el camino, sino que se insinúa a través de una serie de marcas diferentes, entre ellas:

- Dejar objetos por el sendero, tales como ramas.
- Dibujar símbolos en la tierra del camino.
- Doblar o romper tallos o ramas y marcar las hojas remanentes con ciertos patrones.
- Tallar símbolos o muescas en los árboles.

Estas marcas son elementos de un sistema codificado que entiende una buena parte de la población. Cada una informa al seguidor dónde debe dar vuelta. La combinación general de vueltas pronunciadas y otras más abiertas hacia un punto identificable se ilustra con la cruz y la curva del símbolo gráfico. Esta comparación es clara en la forma en que las diversas marcas, de manera individual o en combinaciones, imparten una instrucción particular. Por ejemplo, cada vez que se deja una rama en un sendero, se dibuja una línea en la tierra (véanse las figuras 57, 58 y 59) y, en conjunto, los signos indican que debe seguirse dicho camino. Dejar una rama en el sendero también indica que éste es parcial, que no llevará directamente a la presa. Sin embargo, cuando se deja en un camino la flor rosa distintiva (figuras 63 y 64), indica que debe seguirse tal recorrido completo hasta llegar a la ubicación de la presa. La flor rosa también se representa con un símbolo separado, que se observa en la figura 65. Además de marcar el comienzo del trayecto, esta técnica de dejar cosas en el camino corresponde con la flecha vertical del símbolo. De igual manera, cuando se dobla o se

rompe una rama o un tallo y las hojas se marcan en una intersección (véanse las figuras 60 y 61), indica hacia dónde hay que girar. En esos casos la dirección nunca es recta, sino curva, lo que relaciona la técnica con la línea curva del símbolo del cazador. Por último, las muescas o marcas en una rama o en el tronco de un árbol (véase la figura 62) informan al seguidor que se está acercando a otra intersección donde encontrará el cuerpo del animal. Esta técnica corresponde con la unión de la línea horizontal con el arco en el símbolo.

Los ejemplos del uso sistémico de los signos en el contexto secular, como los de Barbosa, desmiente la aparente falta de complejidad en el entorno secular y enfatiza el hecho de que, aunque aparecen de manera individual, los signos no generan un significado hasta que se les lee en conjunto, lectura que requiere movimiento, conocimiento especializado y una noción general al respecto.

Más allá de Mbanza Kongo, los símbolos de caza se han observado en el continente africano desde hace mucho tiempo⁶⁷. En particular, el arco y la flecha es uno de los dibujos más comunes en el arte rupestre y se ha encontrado en diversos sitios en África, entre ellos un refugio de roca del neolítico en Safar, Tassili n'Ajjer, Argelia, que precede al 4500 a. C⁶⁸. Una de las primeras representaciones del símbolo del cazador entre los pueblos bakongo y chokwe, se observa en el norte y el este de Angola. Proviene del refugio de piedra de Caningui, en la provincia Muxiku del este de Angola, cerca de la frontera con Zambia, cuyas pinturas se han datado hace 7 840 años,

⁶⁷ Además, la representación frecuente de un arco y una flecha son parte del arte simbólico de la tradición religiosa yoruba, que en Cuba se conoce como Regla de Ocha. En su libro *Flash of the Spirit*, Robert Farris Thompson reconoce el uso del símbolo del arco y la flecha en la creencia Ocha para representar cazadores yoruba y simbolizar a la *orisha* (deidad) Ochoosi. Thompson escribe: “El hermano de Ogún, Ochoosi, ágil y fuerte, al final surgió como la deidad de los cazadores, el legendario arquero de los dioses [...]. El poder de esta deidad se pone de manifiesto en la velocidad y la precisión de su flecha, en la orgullosa afirmación de mente y músculo que la disciplina de la caza en el bosque ha afinado maravillosamente”. En Cuba, Ochoosi suele representarse con objetos tridimensionales coronados con arcos y flechas de metal.

⁶⁸ Lewis Williams, J. D. Dawson, *Images of Power*, Johannesburgo, Southern Book Publisher, 1989, p. 102.

aproximadamente. También se han encontrado imágenes similares mucho más al sur, por ejemplo, entre las numerosas tallas y pinturas documentadas en el área de Brandberg del desierto de Namib, en Namibia. Éstas datan al menos de hace 2 700 años e incluyen pictogramas de una figura femenina que sostiene un arco y una flecha, y varias representaciones zoomorfas.

Un ejemplo del uso de los *bisinsú* en la agricultura es el trazo del signo que representa al hombre en el suelo como símbolo de fertilidad, una manera de pedir una cosecha próspera⁶⁹. Otra aplicación cotidiana de los *bisinsú* en la vida secular de la comunidad es informar a sus miembros cuál es el mejor lugar para bañarse en el río e indicar que los hombres y las mujeres no deben bañarse juntos en ese sitio. Además de estos ejemplos *in situ*, la tabla 6 ilustra las formas y los significados de una amplia variedad de símbolos que se utilizan actualmente en la vida diaria en Mbanza Kongo⁷⁰.

Ejemplos de uso religioso

Como ya se anotó, el uso de la escritura gráfica en el contexto religioso generalmente es más complejo y tiene significados más estratificados que en el ámbito secular. El medio religioso en Mbanza Kongo y sus alrededores es variado y muchas prácticas espirituales distintas, como Bundu dia Kongo (B. D. K.), Mpeve ya Nlongo, la Casa botánica del Espíritu Santo, la Iglesia de negros en África y la Iglesia kimbanguista, incorporan rangos más o menos extensos de creencias, prácticas y formas expresivas tradicionales kongo, que en muchos casos se fusionan con elementos de la escritura religiosa católica o protestante.

⁶⁹ Entrevista con Paulino Polar, verano de 2002.

⁷⁰ Según cuenta Alvaro Barbosa, sacerdote y jefe tradicional de la provincia de Zaire. La provincia abarca varios municipios, cada uno encabezado por un jefe tradicional. Barbosa es el jefe de jefes, jefe de una institución conocida como “núcleo tradicional”; su posición en el poder es inferior sólo a la del consejero religioso y cultural tradicional del rey.

Los practicantes de la religión Mpeve ya Nlongo⁷¹ conceptualizan la expresión gráfica como *Masona Mambasi Samalulu*⁷², que significa “la escritura de los espíritus guardianes de Dios.” La escritura empleada en el Mpeve ya Nlongo, que se plasma principalmente en el suelo, en puertas, muros interiores, en objetos que son parte de la ceremonia religiosa, como tambores y vasijas, y en algunos casos en el cuerpo humano, asume dos formas. La primera, *Sinsu Kamienga Mayeso*⁷³, significa escritura roja, así llamada por el uso de tiza roja, *tukula*, e incluye signos que encarnan la identidad personal de un practicante y se emplea para representar el sendero espiritual de esa persona. La segunda forma, *Ndinga Sambasu Samalulu*⁷⁴, es un lenguaje secreto de revelación. A diferencia de *Sinsu Kamienga Mayeso*, *Ndinga Sambasu Samalulu* ha evolucionado hasta convertirse en una lengua fonética relacionada con el kikongo, que involucra representaciones gráficas que sólo conocen el profeta y la persona que se convierte en el espíritu ancestral al momento de aterrizar en la *kilongo* (morada del ancestro en la comunidad). Los componentes gráficos de cada una de estas formas se emplean extensamente para obtener revelaciones, fórmulas curativas, predicciones y mensajes sencillos del ancestro. Al describir la escritura gráfica en la práctica de Mpeve ya Nlongo, según se emplea en relación con el signo divino de la iglesia misma, Ngudi N’ganga Mama Isabel Lufuakenda, profeta de la iglesia Mpeve ya Nlongo en Mbanza Kongo, proporcionó pautas (véase figura 66) de su utilización, por ejemplo, como marcador externo de ubicación, en el espacio de la iglesia y formado por materiales como flores y raíces.

El signo de la iglesia está pintado con tiza en el exterior de su puerta principal. Cuando se estampa de esta manera, la imagen se lee meramente como un signo, como un medio para identificar dónde se está llevando a cabo algo, pero se replica en el interior de la igle-

⁷¹ Además de designar a una religión, *Mpeve ya Nlongo* se emplea en Mbanza Kongo para referirse a Dios.

⁷² Entrevista con Mayifwila Rafael Rivals, verano de 2002.

⁷³ Conversación personal con Mayifwila Rafael Rivals, verano de 2002.

⁷⁴ *Ibidem*.

sia, formada en el suelo, en el centro del recinto, con arcilla blanca natural (llamada *luvemba*), donde se lee con mucho más cuidado y su significado es mucho más que representativo (véase figura 67). Los practicantes de *Mpeve ya Nlongo* creen que el significado surge cuando la imagen se activa. Para ello, se le coloca dentro de un círculo más grande, que se cree que simboliza y confiere el poder de la tierra. El círculo otorga acceso al significado de los símbolos que conforman la imagen.

El signo se compone de diversas partes interdependientes que se leen de abajo hacia arriba. En la base hay un símbolo en forma de una letra M, que significa acuerdo, compromiso y reuniones o asambleas. Sobre la M hay una gran V que representa la unión de todos los practicantes y es señal de vida. Juntas, la M y la V significan iniciación y simbolizan pertenencia a la iglesia, además de la llegada de *Mpeve ya Nlongo*, el principal espíritu guardián. Los dos brazos de la V están rematados con una estrella de cinco puntas y una tercera estrella se anida en la unión de ambos, que simboliza a la generación más joven de la religión, sus iniciados recientes, protegidos entre los brazos de la fe. La estrella que remata el brazo derecho representa la guía espiritual y el liderazgo fuerte y sabio de los ancianos, por su parte, la que está sobre el brazo izquierdo, refiere a un sacerdote fuerte y poderoso con mucha experiencia. Juntas, las tres estrellas simbolizan la iluminación del conocimiento, la brillantez de toda la congregación y los pilares básicos de la religión. Además, las estrellas, indicativas de las estructuras de creencias sincréticas en la región, también se relacionan con la creencia en la trinidad cristiana.

En el centro de la V hay un círculo que representa a la tierra. Enmarcado por minúsculos rayos, el círculo se asocia con la corona de David del cristianismo, y pretende ser un símbolo de autoridad. Por último, como una forma geométrica perfecta dentro de la que todo sucede, se cree que el círculo ofrece protección al alma, un concepto que se ilustra con la imagen de un ave dentro de un círculo. Esta figura es una metáfora del vuelo de los ancestros, quienes, según dicta la creencia, hacen posible la continuidad entre su mundo y el de los vivos, y cuya presencia implica la protección de la vida y la salud.

El ave también se asocia con nociones de paz en el cristianismo y suele representarse con palomas en las casullas y en los manteles de los altares en las iglesias. En la parte superior del signo se encuentra una cruz dentro de una figura que parece un vaso, también refulgente de connotaciones cristianas. Esto simboliza a *Nzambi a Mpungu*, o Dios, y replica la práctica tradicional común de colocar un crucifijo en un vaso de agua. El agua es un símbolo de la creación de la vida y se piensa que otorga poder al espíritu de Dios. En este contexto, el crucifijo se utiliza como un *dikenga*. Una vez activada por su posición en el círculo, la imagen es fundamental para la práctica religiosa en la iglesia. Los practicantes se colocan al sur (al pie) del signo, orientados hacia el Norte. Orar con los brazos abiertos es una pose que se conoce como *Nevuanda*, una manera de abrir el cuerpo para recibir energía espiritual. Al rezar, los fieles entonan cánticos religiosos (*mambos*) con la intención de convocar al espíritu.

Otra representación de este signo en el Mpeve ya Nlongo cuelga de las vigas de la edificación en el centro de la iglesia, sobre su imagen en el suelo. Se construye con flores, hojas y ramas atadas y dispuestas en un patrón. Cada parte del diseño se representa con elementos seleccionados cuidadosamente y que tienen valor medicinal. Además de sus propiedades curativas, las flores se acomodan por color para reflejar los significados de los símbolos trazados en el suelo y corresponder con ellos. Por ejemplo, en la versión colgante se emplean hojas de palma en lugar de la letra V, y las flores amarillas se relacionan con los símbolos de estrella.

Nganga Nkisi Francisco Lusolo de la Casa botánica de espíritu y tradición (*Casa Botanica de Espiritu e Tradiçao*)⁷⁵, en Mbanza Kongo, describe que la noción de la escritura gráfica que emplean sus practicantes abarca dos usos. La primera, *Ndinga a Ntima*⁷⁶, se traduce como

⁷⁵ También conocida como la Casa botánica del Espíritu Santo, es una forma de religión tradicional. No obstante, las restricciones del gobierno a las iglesias tradicionales han causado que las nomenclaturas contengan las palabras “africano”, “kongo” y “no cristiano”, y que los expertos de este grupo reciban el tratamiento de proveedores de medicina tradicional y no de figuras religiosas.

⁷⁶ Entrevista con Francisco Lusolo, verano de 2002.

el lenguaje del corazón e incluye a los signos que proporcionan los espíritus (*nlongo*) y los ancestros (*bakulu*). Como tal, este sistema de signos se emplea para la adivinación, la revelación y la decodificación de mensajes religiosos. El segundo tipo de expresión gráfica se llama *Ndinga i Sinsú*⁷⁷ e incluye el dibujo de signos únicos que representan a individuos en muros interiores, puertas, banderas y en el suelo.

Un grupo de los signos *Ndinga i Sinsú* sumamente individualizados que representan la identidad personal y la fuerza espiritual de alguien se llama *muntu ya kuluzu*⁷⁸, que significa que cada persona tiene su propia cruz (véase la figura 68). Puesto que todas se dibujan un poco diferente, un practicante puede identificar su cruz y ver en ella su alma o su personalidad. Para usar su cruz, la persona debe tocarla y recibir su energía. Otro signo con significado específico se denomina *ovo bata didi* y se usa para indicar un matrimonio mediante la unión de dos cruces, la unión simbólica de dos personas que se vuelven una (figura 69). Asimismo, el divorcio se señala con el movimiento de cruces individuales.

Un tercer ejemplo de escritura gráfica *Ndinga i Sinsú* se aprecia en el signo de la Casa botánica (figura 70). El signo comprende un corazón que encierra una cruz y la letra S. El corazón (*ntima*) es un símbolo de generosidad, humildad y limpieza espiritual. Un proverbio relacionado en Mbanza Kongo alude a la gran generosidad del corazón: el “corazón de un bakongo no puede tocarse con el dedo porque nunca llegarás al fondo”⁷⁹. El corazón también representa a los seres humanos en su condición mortal, como personas sin poderes sobrenaturales. La cruz (*muntu ya kuluzu*) dentro del corazón simboliza a los individuos y la S sobrepuesta se llama *sadisa* y convoca el poder de la curación o sanación. Juntos, estos tres elementos gráficos, pretenden ilustrar el poder de la religión.

Las enseñanzas de la Iglesia de Negros en África (*Iglesia de Negros en Africa*, INAF) en Mbanza Kongo, según apunta Nsenga

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Entrevista con miembros de Bundu dia Kongo (BDK), verano de 2002.

⁷⁹ Entrevista con Alfonso Seke, Mbanza Kongo, verano de 2002.

Albertina, la *Ngudia Nganga* (experta), incorporan el uso de escritura gráfica en su mezcla de creencias tradicionales con nociones del cristianismo, el judaísmo y el islam. El signo que se muestra en la figura 71 se encuentra en el exterior de la INAF e indica lo que está sucediendo adentro. En la parte inferior, el círculo con un punto en el centro representa el inicio de toda la existencia, la fuente de toda la vida, e implica fuerza, seguridad y protección. Dos fuertes líneas surgen juntas desde este punto hacia arriba y forman una punta de flecha, que indica la ruta que los humanos han seguido y la manera de vivir en Mbanza Kongo. Los practicantes creen que esta ciudad fue fundada por 12 familias, cada una representada con un triángulo alrededor del círculo central. Los triángulos se ven como puntos cardinales que rodean y protegen a la ciudad. Además, hacen referencia a marcas similares, fuentes que brindan agua fresca, ubicadas en cada uno de los cuatro puntos cardinales de la ciudad de Mbanza Kongo. La S en el centro del círculo del signo sobrepuesto a las dos líneas verticales representa a las personas que dan poder al espíritu guardián (*mpeve ya nlongo*). Sobre el círculo, una línea ondulada indica agua, que en la INAF representa al espíritu *simbi* y transmite la creencia de que éste tiene el poder de mantener unida a la ciudad y asegurar su supervivencia. El signo que está sobre la línea del agua contiene un triángulo que simboliza la fertilidad de las mujeres y la tierra. Por último, si se mira la imagen como un todo, tanto el signo de la parte superior como el círculo central rodeado por triángulos representan a las estrellas, que en conjunto simbolizan a toda la civilización bakongo, según la creencia.

Los practicantes de Bundu dia Kongo, en Mbanza Kongo, llaman *Sinsú dia Nguzami*⁸⁰ a la forma de expresión gráfica de esta religión, que literalmente se traduce como comunicación o escritura con signos. Los símbolos que se emplean en Bundu dia Kongo se encuentran consagrados en un libro de tres volúmenes que se conoce como *Makáva* o *Makongo* y contiene los trazos y los significados de los símbolos, así como fórmulas de curación y otras ceremonias

⁸⁰ Conversación personal con miembros de Bundu dia Kongo, verano de 2002.

espirituales. De acuerdo con los expertos de Bundu dia Kongo, este libro se basa completamente en la religión tradicional y no guarda relación alguna con la Biblia ni con el cristianismo⁸¹. Los símbolos *Sinsú dia Nguzami* se emplean para enseñar la “filosofía del retorno” (*vutukila*) que consta de cuatro componentes: espiritualidad, recomendaciones morales, instrucciones para la vida e información sobre cómo convertirse en profeta o en líder espiritual⁸². Además, los *Sinsú dia Nguzami* se trazan con muchos colores (llamados *lèndo*), cada uno con una función. Por ejemplo, el rojo atrae el poder o la energía de los ancestros, el amarillo (*ngangu*) expresa significado como revelación y consejo, el azul (*nzola*) indica caridad, el verde (*luniaza*) representa a los espíritus guardianes, el blanco (*mpeve*) llama a la armonía y la paz, y el negro (*kifuiti*) se usa para temas relacionados con la muerte⁸³.

En la actualidad, la escritura gráfica también se utiliza para fines religiosos en el noroeste de Angola fuera del contexto de la religión organizada. El más claro ejemplo de ello es el árbol Imbondero (figura 72). Cerca de la frontera con la República Democrática del Congo y de la comunidad de Nkwanza Vata, a 35 kilómetros al norte de Mbanza Kongo, este árbol se ubica en el cementerio de los ancianos, a casi ocho kilómetros del centro de la comunidad y cerca de un sistema de cuevas y refugios de roca que se conoce como Tadi dia Mpemba. En el límite norte del sitio, el árbol marca la ubicación del cementerio. Los grabados en la corteza de la cara sur del árbol dan hacia las tumbas.

Estos símbolos se tallan durante las ceremonias en las que se llora la muerte de un jefe y se bendice al nuevo líder de la comunidad. El año 1976, tallado en el tronco, indica la última vez en que se llevó a cabo una ceremonia en este sitio, momento en el cual el jefe actual, Pedro Zavão, ascendió a esa posición. Zavão y Miguel Moises, su sobrino y sucesor, explicaron el significado de los símbolos. El trián-

⁸¹ Entrevistas con Ne Lusimana Thola, verano de 2002.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Conversación personal con miembros de Bundu dia Kongo, verano de 2002.

gulo invertido en la parte superior de la serie es el signo de la muerte y del cementerio, indica qué yace frente al árbol y simboliza lo incompleto del ser, puesto que no está conectado a ningún otro símbolo. La línea debajo de la punta del triángulo es *kalunga* y representa la frontera entre este mundo y el de los ancestros. Más abajo, los dos triángulos encontrados señalan conclusión. El superior representa a los vivos, incluyendo a la familia y los amigos del fallecido, y el más pequeño a los ancestros que ya partieron. En conjunto, los símbolos del árbol ilustran la creencia de los bakongo de que los humanos son criaturas incompletas si no tienen una interacción continua con sus ancestros. La secuencia de los símbolos implica que, para estar completos, los humanos deben cruzar la línea *kalunga* para reunirse con sus ancestros.

Además de las nociones religiosas y los usos de la escritura gráfica, documentados en Mbanza Kongo y descritos anteriormente, Fu-Kiau ha provisto una gran cantidad de información sobre los usos espirituales y el significado de los símbolos gráficos entre los bakongo en el sur de la República Democrática del Congo. La tabla 7 ilustra una selección de su trabajo.

COMPARACIÓN DE *BISINSÚ*

Aunque el material precedente se obtuvo de prácticas documentadas en la zona circundante a Mbanza Kongo, se ha observado un uso igualmente extendido de sistemas de escritura gráfica en otros sitios de la región bakongo. La siguiente tabla ilustra una variedad de símbolos, cuyo uso se documentó recientemente en el norte de Angola y el sur de la República Democrática del Congo. Algunos ejemplos son un rango más amplio de *bidimbu* contemporáneos empleados en Mbanza Kongo, la escritura sona de los chokwe y la escritura lembéta de los luba, todos los cuales se comparan con símbolos que registraron Robert Thompson y Bunseki Fu-Kiau. La comparación ilustra las fuertes similitudes entre estos sistemas diferentes, pero relacionados, y enfatiza su génesis común (véase la tabla 8).

ACCESO A *BIDIMBU* Y *BISINSÚ*

Aunque la escritura gráfica es fundamental en la cultura bakongo tradicional, no es completamente accesible para todos los miembros de la sociedad. El acceso a la escritura gráfica difiere por su uso, pues se aplican mayores restricciones en el caso de la expresión gráfica religiosa, pero todos aquellos que emprendan actividades diarias, como la caza y la agricultura, pueden aprender los símbolos que se emplean sistemáticamente en ellas. Sin embargo, esta distinción moderna es más pronunciada que hace algunos años, puesto que la caza tradicionalmente mantenía un lugar privilegiado en la sociedad bakongo y estaba reservada para la clase noble, misma que generalmente conocía la escritura gráfica en el contexto religioso, más protegido. No obstante, las formas modernas de gobierno y la realidad económica han comenzado a cambiar esto y, con la expansión de la clase cazadora, también ha crecido su acceso a formas codificadas de comunicación como parte de su rutina diaria.

Actualmente, el acceso a la escritura gráfica en el ámbito religioso está limitado a los expertos, a los profetas y a los jefes tradicionales de las comunidades. El uso de la escritura gráfica en la práctica religiosa requiere un alto nivel de conocimiento sobre la cosmología, la cosmogonía y la filosofía kongo, que está mucho más restringido que los significados de los símbolos en un contexto secular. Incluso los practicantes de los grupos religiosos mencionados poseen información acotada sobre la escritura gráfica, saben lo suficiente para responder a su utilización durante ceremonias y alabanzas semanales, pero no comprenden por completo todos los símbolos ni la relación que guardan entre sí. Los líderes religiosos y los expertos son los que cuentan con el conocimiento especializado requerido para el uso selectivo de la escritura gráfica.

Para estudiar la cosmogonía kongo al más alto nivel, se debe pertenecer a una sociedad de iniciación. En el seno de la estructura social y religiosa de una organización de este tipo, los iniciados aprenden la

ubicación de los símbolos, su posición, su forma, su color, su dirección y cómo se relacionan con la sociedad específica⁸⁴. En *Self-Healing Power and Therapy*, Fu-Kiau discute las formas de comunicación de este conocimiento: “debido a la falta de material impreso, la enseñanza consistía en transmitir los principios clave de la vida a través de *bikûmu* (lemas repetidos), *ngana* (proverbios), *n’kûnga* (canciones) y *nsonokono zabândulwa* (escritura iconográfica)”⁸⁵. Esta dialéctica se describe como un patrón *kinzônzi*, el “proceso en el que el maestro enuncia una parte de cierto principio y el público lo termina, a coro. Todo se repite, se canta, se escribe iconográficamente (*bândulwa*) o se expresa como proverbio (*sokwa mu ngana*)”⁸⁶. Aunque originalmente sólo los iniciados de las sociedades secretas aprendían el uso de la escritura gráfica en un sentido religioso, el advenimiento de las religiones sincréticas en Mbanza Kongo y el cambio gradual de los roles culturales han generado un arco más amplio en el uso de la escritura gráfica. Por ejemplo, es común que los expertos no iniciados y los profetas de iglesias que predicán creencias sincréticas, como Bundu dia Kongo, la Iglesia kimbanguista y Mpeve ya Nlongo, incorporen una variedad de ejemplos de escritura gráfica en su práctica, como se detalló anteriormente.

Entre aquellos que han obtenido acceso al conocimiento religioso y filosófico restringido, ciertas personas asumen la responsabilidad de la lectura y la escritura de *bidimbu* y *bisinsú*. Únicamente los expertos tienen derecho a escribir con signos gráficos, pero aunque existen diversos tipos de expertos y todos ellos tienen acceso a la escritura gráfica, algunos la emplean de manera más activa. Un tipo de experto en particular asume esta función, el *Ngânga-Nkôndi*, título que significa “sacerdote del cuaderno”, lo que indica su papel como encargado del registro religioso. Este tipo de experto es especialista en encontrar e instaurar soluciones para todos los problemas

⁸⁴ Fu-Kiau, “Bidimbu ye Nsonokolo za Kongo”, cátedra de Historia del Arte, Rhode Island School of Design, 23 de enero de 2003.

⁸⁵ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, pp. 18-19.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

espirituales que surgen en las instituciones religiosas kongo, como la sociedad Lemba⁸⁷.

Además de las figuras religiosas, hay contrapartes sociales y políticas responsables de administrar el uso de la escritura gráfica en un entorno secular. Una de estas posiciones, que Fu-Kiau llama “escriba,” tiene la función de archivar información en el gobierno tradicional (*mbôngi*)⁸⁸. Esta persona se denomina *Na-Makolo* o *Makolo* y su deber es mantener un registro de las decisiones del gobierno, sus acuerdos (*mandaka*) con otros gobiernos tradicionales, así como de los contratos económicos y las alianzas políticas, entre otros sucesos importantes para la comunidad⁸⁹. El *Makolo* ejecuta su tarea trenzando un cordel y haciendo nudos en él (*n'sing'a makolo*) o simplemente con marcas (*makènko*) en una pieza de madera que se utiliza para este fin⁹⁰. Asimismo, el *Makolo* tiene la obligación de decodificar el mensaje que simboliza cada marca y cada nudo en sus cuerdas.

Otra figura importante en el proceso de codificar y descifrar la escritura gráfica es el *Mabika* (pregonero), cuya función es hablar a la comunidad y notificar al público sobre la resolución de problemas específicos, lo que logra desatando o cortando los nudos que representan la fecha en la que el *mbôngi* discutió el problema o que indican eventos conocidos, tales como aniversarios, acuerdos y otros procedimientos importantes en la comunidad.

No es posible generalizar sobre el grado en el que aún se desempeñan estas funciones tradicionales en África central. Los intentos del gobierno de Angola para derribar sistemáticamente las estructuras del gobierno tradicional bakongo han sido más exitosos en las ciuda-

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 30-32.

⁸⁸ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1985, pp. 1-2. “En la cultura de África centro-occidental, el vocablo *mbôngi* y el concepto que expresa se derivan del verbo raíz “*bônga*,” que significa tomar, apoderarse, aceptar, poseer, tener”. Por su parte, la Casa de consejo pública *mbôngi* es una institución de debates y conceptualización, el parlamento de la comunidad, el tribunal popular de justicia entre el pueblo africano, origen, hoguera”.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁹⁰ *Ibid.*

des y los pueblos con mayor densidad de población. Debido a ello, en la misma Mbanza Kongo, aunque es un poblado de tamaño mediano, las tareas tradicionales de difusión de información del *Makolo* y el *Mabika* rara vez se observan. Estas figuras sólo están activas cuando se reúnen los miembros del último gobierno tradicional, generalmente para eventos nacionales de conciencia cultural⁹¹. Sin embargo, fuera de Mbanza Kongo se han preservado en mayor medida las responsabilidades del *Makolo* y el *Mabika*. Ocurre lo mismo entre los akongo del sur de la República Democrática del Congo, donde el gobierno nacional no ha sido tan abiertamente hostil a las funciones tradicionales en los últimos cincuenta años.

Lo anterior tiene el cometido de ilustrar en qué grado los residentes bakongo de Mbanza Kongo, Angola, y de sus alrededores, siguen utilizando símbolos gráficos mediante una selección de ejemplos detallados. Además, se demuestra que la aproximación a la escritura gráfica es a la vez compleja y fluida, permitiendo al sistema permanecer fuerte en tiempos cambiantes, gracias a un análisis de los diversos usos seculares y religiosos contemporáneos de los *bidimbu* y los *bisinsú*.

ESCRIBIR PARA RECORDAR: FIRMAS

Las firmas son una forma de escritura gráfica y acto ceremonial que utilizan los expertos de Palo Monte (paleros) en Cuba y que encarnan un complejo código de conocimiento cultural. Las firmas, que se relacionan directamente con los símbolos *bidimbu* y *bisinsú* utilizados por los bakongo de África central y descienden de ellos, se componen de varios elementos escritos. (Véase, por ejemplo, la figura 73).

⁹¹ El Ministerio de Cultura de Angola organiza eventos anuales para celebrar la herencia cultural del país y como forma de entretenimiento para el público. En Mbanza Kongo, los miembros del gobierno tradicional los consideran oportunidades para conmemorar momentos importantes de su propia tradición cultural. Un ejemplo de ello es una ceremonia que se realiza para limpiar y elevar el cuerpo de un rey muerto y para instruir a su sucesor en el trono.

Las firmas son un aspecto crítico de la práctica religiosa Palo Monte y se emplean en contextos rituales como una forma de adivinación y un modo de comunicación, además de que pueden trazarse en el suelo, en las puertas, en los muros y en el frente de la casa, así como en objetos religiosos. Un análisis del desarrollo de las firmas en la sociedad afrocubana y de sus formas, sus significados y usos demuestra claramente la continuidad entre ellas y la escritura gráfica kongo de África central (véase figura 74).

En Cuba se practican diversas ramas del Palo Monte, como la Mayombe, la Loango, la Brillumba y la Kimbisa, y cada una utiliza un estilo de firma un poco diferente. Este capítulo se concentra en las ramas Mayombe y Loango, comparando y contrastando sus estilos de escritura. Puesto que se han identificado más de 5 000 firmas en cada rama y la estructura lingüística y el vocabulario son infinitamente dinámicos, los ejemplos representativos se eligieron con la intención de iluminar los denominadores comunes, más que de intentar catalogar por completo las firmas que se emplean en cada rama. Para ello recurro a la experiencia de varios paleros, entre ellos Osvaldo Fresneda Bachiller, experto en Palo Monte Mayombe durante más de 50 años, Francisco de Armas, experto en la tradición Loango durante 70 años, y Felipe García Villamil, experto en Abakuá y en Palo Monte Mayombe originario de Matanzas, que actualmente reside en Estados Unidos⁹².

HISTORIA Y ORIGEN DE LAS FIRMAS

El origen del uso de la palabra “firma” en este contexto se remonta a la época colonial. La información disponible no indica cómo ni cuándo comenzó a usarse el vocablo ‘firma’ para describir la escritura gráfica en Cuba, pero existe una relación clara entre el entendimiento

⁹² Mi entendimiento del significado y las funciones de las firmas ha sido moldeado por mi trabajo con Osvaldo Fresneda Bachiller desde finales de la década de 1980, y con Felipe García Villamil desde finales de los 90.

de la escritura gráfica de los kongo y la noción de una firma. Una firma es algo personal, una representación gráfica de lo que es único y distintivo de la persona que la traza. Esta noción individual sugiere vínculos con la espiritualidad de la persona y puede verse como un ejemplo de superposición del significado directo de la palabra con una dimensión funcional más profunda en el contexto social intercultural. Las firmas se entienden de manera más abstracta en el contexto religioso, en el que se emplean para representar y convocar fuerzas espirituales, entablar comunicación con espíritus ancestrales y facilitar la adivinación. En este sentido, el concepto vincula el destino inmediato de los humanos con mundos que trascienden al nuestro y sirve como un emblema para la expresión de ideas metafísicas.

Aunque se denomina más comúnmente con el nombre de firmas, la escritura gráfica cubana también se conoce como *fimba*⁹³, *engángo* o *anaforuana*⁹⁴. *Engángo* y *anaforuana* son términos que se emplean en las sociedades iniciatorias Abakuá cubanas de origen efik y ekoi, y literalmente se refieren al corredor de la *mpúngu* (fuerza o energía)⁹⁵. *Engángo* proviene del vocablo *ngango*, que significa inteligencia o conocimiento en kikongo⁹⁶. Resulta interesante que la población descendiente de africanos en Cuba haya decidido describir un medio de comunicación y una forma de transición cultural y religiosa con la palabra ‘inteligencia’ y no con *ndinga*, que significa lenguaje en kikongo y parece ser una elección más lógica. Ciertamente, el tér-

⁹³ Véase Karl Laman, *Dictionary Kikongo-French*, Bruselas, Gregg Press, 1936, p. 149. *Fimba* significa examinar, procesar, aprender y conocer, experimentar y mantenerse unidos.

⁹⁴ Conversación personal con Felipe García Villamil, junio de 2002, y con Robert Farris Thompson, enero de 2002. La señal y la esencia de Dios caminan sobre la tierra, véase Bárbaro Martínez-Ruiz, “Mambo Comes from the Soul”, en *Call and Response: Journeys in African Art*, New Haven, Yale University Art Gallery, 2000, p. 95.

⁹⁵ Bentley, *op. cit.*, p. 875. *Mpúngu*: el Todo, el Todopoderoso. En el lenguaje de la religión Palo Monte en Cuba, *mpúngu* significa energía y fuerza. Véase, Karl Laman, *op. cit.*, 1936, p. 589. Fuerza o energía de un espíritu ancestral que se utiliza para la defensa en tiempos de guerra.

⁹⁶ Véase Bárbaro Martínez-Ruiz, “Speaking in Action”, en Victor Gama (ed.), *Odantalan*, Lisboa, PangeiArt and Prince Claus Fund, 2002, pp. 89-117, p. 101.

mino equivalente a conocimiento es una expresión más acertada del concepto bakongo de comunicación (mantener y compartir información cultural) y podría decirse que éste se considera una celebración de ese significado original en su propia cultura más que una traducción literal de lo que se habría esperado en la lengua colonial que se les impuso.

Igual que existe poca información sobre el origen del nombre de las firmas, a la fecha no hay pruebas concluyentes del lugar donde se desarrolló el sistema gráfico, a partir de qué ni cómo ocurrió ese proceso. Muchos cubanos, incluso los que utilizan firmas en su vida religiosa, saben poco sobre el origen de la escritura en África. Asimismo, los estudiosos de la historia cubana han prestado poca atención a los modos de comunicación africanos, pues se han dedicado a catalogar y a describir las tradiciones gráficas y la vida diaria del periodo precolombino, más que las herramientas culturales que la población africana llevó a la isla tras la conquista. También es notable la falta de atención de los estudios lingüísticos tradicionales en Cuba y más allá de sus fronteras, que casi de manera uniforme ignoran las firmas como una forma de lenguaje real.

Según los recuentos orales, la escritura gráfica apareció por primera vez en Cuba alrededor del siglo xviii⁹⁷. La primera documentación al respecto apareció en el siglo xix, irónicamente en las etiquetas de puros españoles, pues la tabacalera Susuni utilizó las firmas en sus diseños, al parecer sin tener conciencia de su significado ni de su uso⁹⁸. No fue sino hasta inicios del siglo xx cuando la tradición gráfica capturó la atención de algunos académicos, particularmente de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, cuya labor pionera sirvió como cimiento para análisis posteriores. Ortiz catalogó signos y símbolos, canciones, poemas e historia oral como marcadores culturales

⁹⁷ Lydia Cabrera, *op. cit.*, pp. 15-17.

⁹⁸ Argeliers León, *op. cit.*, p. 79. “La denominación de firma, que quizás adoptaron en un inicio grupos Abakuá, sin duda como una metáfora literaria, posiblemente provenga de la costumbre que inició con el desarrollo mercantil en el siglo xix de imprimir el nombre de la compañía, su firma y la rúbrica del producto en la etiqueta, la envoltura y los sellos de un producto”.

específicos, pero no los vinculó completamente con una tradición más amplia de prácticas religiosas. Cabrera recopiló tradiciones orales que consideró se relacionaban con un entendimiento de las prácticas religiosas y culturales de los pueblos africanos y sus descendientes en Cuba, y enfatizó abiertamente su objetivo de recuperar la memoria de los africanos y sus aportaciones.

El trabajo posterior de diversos escritores seguía notando la existencia de la escritura gráfica en la práctica de la religión kongo en Cuba, pero, salvo algunas excepciones, aportó relativamente poco al conocimiento básico que establecieron Ortiz y Cabrera. Una de dichas excepciones ha sido la obra del musicólogo Argeliers León, en su ya clásico ensayo “De paleros y firmas se trata”, publicado en 1988, en la revista *Unión*. Al inicio de éste, León reconoce que las firmas componen un “sistema de trazos”⁹⁹ originario de África, y señala las funciones sociales y religiosas de la tradición. El autor describe que los esclavos y sus descendientes lo desarrollaron como respuesta a sus nuevas circunstancias en la Cuba colonial, y asevera que la aparición de las firmas fue posible gracias a la agrupación de africanos en organizaciones sociales y fraternas llamadas cabildos. León indica que las firmas se emplean “para llevar a cabo trabajos religiosos, limpieza espiritual y protección para combatir la brujería”; asimismo, subraya la importancia de comprender el sistema desde dentro, desde la perspectiva y la cultura de los practicantes. De igual modo, anota que el proceso para aprender el significado de los signos lleva mucho tiempo e implica una cuidadosa educación religiosa, caracterizando más adelante la tradición de las firmas como “conjuntos sígnicos”¹⁰⁰. Éstos, a su vez, sólo pueden ser entendidos por los miembros de un restringido grupo social, quienes han sido educados para decodificar el significado de los signos, e indica que “por ello la decodificación de este sistema sígnico responde a una pragmática semiótica que se hace oscilante, personal, convencional, y hasta idiosincrásica, cons-

⁹⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 72-73.

treñida y delimitada”¹⁰¹. La mayor contribución de León es su documentación de una amplia variedad de firmas y sus intentos básicos por explicar unas cuantas, pero, aunque su trabajo es informativo, en la descripción de la realización de las firmas resulta limitado, en tanto que no entiende por completo a las firmas como un lenguaje complejo, una forma de comunicación más allá de un sistema simplista que se utiliza meramente para “representar” fuerzas místicas.

Además de reconocimientos generales del carácter africano de las firmas y referencias discretas a su uso en la práctica religiosa afrocaribañola, la literatura sobre el tema carece en gran medida de detalles sobre la manera en la que la cultura africana dio y sigue dando forma al uso y al significado de la escritura gráfica en Cuba, y tampoco muestra discusiones sobre la importancia de la forma de la escritura para la identidad afrocaribañola. En lugar de ello, la tendencia ha sido considerar a la tradición pictórica como una forma menor de expresión gráfica, una forma de arte que prácticamente no amerita una explicación o una interpretación en el entendimiento de otras prácticas artísticas, como la academia colonial, la “vanguardia cubana” a principios del siglo xx y los movimientos artísticos posteriores a la Revolución cubana.

En contraste con esta ausencia general, la obra de Robert Farris Thompson durante mucho tiempo ha celebrado con fuerza el pronunciado vínculo entre las creencias y los sistemas de comunicación kongo en África central y el uso de las firmas en Cuba, contribuyendo de manera importante al trabajo seminal de Ortiz y Cabrera. Thompson argumenta que la cultura kongo de África central fue la fuente principal de la tradición Palo Monte: “La escritura metafísica kongo otorga un ímpetu oculto a los sistemas de escritura afroamericanos [tales como] las firmas en Cuba occidental”¹⁰². Aunque se enfoca en la influencia kongo, Thompson también reconoce el efecto inevitable de la lengua española durante la época colonial, así como otras influencias africanas en Cuba, entre ellas la Abakuá y la Yoru-

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Conferencia de Robert Farris Thompson, “Dancing Between Two Worlds: Kongo-Angola Culture and the Americas”, otoño de 2000.

ba, y los efectos periféricos de sistemas numerológicos de la cábala hebrea y los conceptos astrológicos chinos¹⁰³.

De acuerdo con el trabajo de Thompson, el siguiente análisis del papel de las firmas en el ámbito afrocubano, la manera en que se escriben y las formas que asumen demuestra los estrechos lazos culturales con la creencia y la práctica kongo. De igual modo, prueba que las firmas en Cuba tienen un propósito que trasciende la mera representación y tiene implicaciones significativas en los sistemas de creencias y en la identidad cultural de Cuba. Sin embargo, las continuidades entre los sistemas gráficos en Cuba y en África central no deben oscurecer sus contrastes y vale la pena tomar nota del proceso de adopción y aprendizaje de la tradición en el Nuevo Mundo, mismo que guarda paralelos con la adaptación de la escritura sagrada china en India, descrita por John Stevens, en *Sacred Calligraphy of the East* (1988), de la siguiente manera: “Cada letra es un símbolo sagrado, pero queda entendido que cada pueblo debe recrear el símbolo y el sonido en su propio idioma”¹⁰⁴. Las creencias religiosas resultantes y las firmas que las expresan tienen profundas raíces y a la vez son innegablemente únicas.

EL PAPEL DE LAS FIRMAS EN LA SOCIEDAD

Entre los practicantes del Palo Monte, el sistema de firmas cumple diversos roles que en conjunto subrayan la variedad y la profundidad de su relevancia para la cultura cubana pasada y presente. En su nivel más básico, las firmas o símbolos únicos se emplean para identificar hechos, como los nombres de los practicantes o sus funciones en la religión, las asociaciones familiares o espirituales y la ubicación de la casa religiosa. El principal papel de una firma es facilitar la interacción entre los pueblos y, en espacios más secretos, entre el experto, las fuerzas espirituales, Dios y los practicantes. Como se anotó anteriormente, el sistema de firmas también se conoce como

¹⁰³ Conversación personal con Robert Farris Thompson, invierno de 2001.

¹⁰⁴ John Stevens, *Sacred Calligraphy*, Boston, Shambhala, 1988, p. 77.

engángo, literalmente “corredor de la *mpúngu*, la señal y la esencia de Dios que caminan sobre la tierra.” Como tales, las firmas funcionan como un tipo de mapa o circuito eléctrico por el cual circulan la electricidad y la fuerza de Dios, como las vibraciones cósmicas manifiestas en objetos religiosos. Las firmas se utilizan para transmitir sentimientos, intenciones y deseos a las fuerzas espirituales y sirven como un medio para que el practicante visualice y se comunique con los poderes de los espíritus. Como un texto que transmite la escritura sagrada, las firmas permiten entendimientos tanto estéticos como conceptuales de los valores religiosos.

Asimismo, se emplean para energizar a la gente con las fuerzas a las que llaman. Cuando las personas complementan la firma con danzas y gestos, el resultado es un gráfico en movimiento que se vuelve un símbolo perfecto de Dios como espíritu unificador y activo. De igual manera, las firmas se utilizan para sanación y meditación, para facilitar transacciones mutuas de energía entre los expertos, los practicantes y Dios o las fuerzas relevantes para una experiencia religiosa en particular. Otro uso de las firmas es enseñar a los practicantes los valores religiosos y la historia del Palo Monte, informar abiertamente a la organización sobre el tiempo y la secuencia de los componentes rituales en la ceremonia religiosa. Además, son componentes necesarios en sí mismos para la comunicación y la consecución exitosa de las metas de un ritual.

En otro sentido, las firmas ejemplifican cómo los símbolos se emplean como arte y como escritura en la cultura kongocubana, para la resolución de conflictos entre las personas y al interior de las comunidades y entre ellas. Cuando surge un conflicto, las personas acuden con un experto para que los asista. Éste crea una firma única y realiza una ceremonia para llamar la atención de los ancestros y las deidades en cuanto al asunto. En este caso, la firma no es sólo una representación del problema, sino que se convierte en el vehículo para su resolución, pues tiene la capacidad de abordar al problema e identificar la energía o la fuerza espiritual necesaria para solucionarlo.

Más allá de las muchas funciones religiosas que cumplen las firmas, hay motivaciones sociales para el uso de la escritura gráfica en

Cuba, cuyo desarrollo puede seguirse de principio a fin. Si bien resulta útil para identificar los diversos usos de las firmas en Cuba y sus diferencias con los que tienen en África central, en la práctica no hay una manera clara y absoluta de distinguir entre el uso religioso y el secular debido al grado en el que las creencias religiosas y la filosofía moral se han filtrado en la vida y el entendimiento cotidianos de la sociedad. Originalmente, las firmas proporcionaron al pueblo kongocubano un sentido de pertenencia a un nuevo espacio, se volvieron vitales para la conciencia social-religiosa y, al poner al individuo al servicio del grupo, aumentó el poder del grupo en su conjunto. Esta mayor conciencia de grupo se hizo visible con la aparición del Palo Monte en Cuba¹⁰⁵. Ante la represión social en la época colonial, los prejuicios sociales de la sociedad cubana durante la era de la República y el extremismo ideológico intolerante del llamado marxismo en la actualidad, el hecho de que las firmas hayan permanecido intactas desde la Colonia es testimonio de la efectividad de la estructura del sistema gráfico y de los espacios sociales que lo preservaron.

Cómo se escriben las firmas

El sistema de firmas es un modo de comunicación lingüística que emplea una variedad de elementos escritos que pueden clasificarse en la familia de los signos, los símbolos, los ideogramas, los “logográficos” y las “logounidades”. Dichas unidades se denominan sellos, nombre que alude a su función de marcar algo oficialmente y mandar información. Como bloques constructores de cada firma, los sellos individuales no representan una letra, sino un concepto. Algunos representan acciones, otros, objetos o lugares, y algunos más se relacionan con ideas o con sentimientos. Mientras que algunos sellos son imágenes reconocibles con asociaciones claras, muchos más no

¹⁰⁵ Fernando Ortiz, Bronislaw Malinowski, Michel Foucault, Jean Paul Sartre, Homi Bhabha, Edward Said y James Clifford son algunos de los autores que han analizado el uso del sincretismo como forma de resistencia.

lo son y hay que aprenderlos de memoria. Individualmente o en grupos pequeños representan pensamientos complejos, instrucciones, nombres o fuerzas particulares que transmiten energía y significado al resto de la escritura. Por ejemplo, los sellos que se muestran en las figuras 75 a la 82 significan ancestro, vida, corazón, luna, estrella, agua, Dios y fuego, respectivamente.

Además de su función representativa, los sellos mismos son instrumentos y vehículos para la comunicación, para atraer múltiples fuerzas y para la meditación. En esos roles, los sellos se emplean ocasionalmente para enseñar al iniciado cómo atraer y recibir tipos de fuerzas especiales, expresar fragmentos de la literatura mitológica y entender la historia de la religión.

Se desconoce el número total de sellos individuales que se utilizan en el sistema de firmas en su forma actual, pero se cree que está entre 4 000 y 5 000. Este sistema, que evidentemente es mucho más complejo que el alfabeto romano de 26 letras, se complica aún más por el hecho de que cada signo puede tener más de un significado y cada uno de ellos puede cambiar con la colocación de un sello en la firma. Esta variación se debe a la energía que se crea con las vibraciones al interior de la prenda y del practicante. Además, los elementos individuales se modifican cada vez que se repiten.

Las firmas utilizan estos sellos individuales para registrar la secuencia hablada sagrada de diversas funciones. Esta expresión asume una forma artística, pues se otorga valor al desarrollo estético de temas sociales y religiosos importantes. Una firma coherente y bien diseñada se encuentra en el centro de un sistema que registra una sucesión de claves visuales, que se relacionan directamente con un tipo de lenguaje corporal y, por tanto, pueden verse como los componentes gráficos de la expresión musical y verbal, o sus contrapartes. El siguiente capítulo contiene una discusión más detallada de estas conexiones e interacciones multidimensionales.

La estructura de la firma, que se determina por su contexto, por detalles biográficos, por la educación religiosa y otras influencias, organiza y otorga significado a los sellos que la componen. Los elementos gráficos en su conjunto tienen diferente significado de una

firma a otra porque su estructura única define qué fuerza se comunicará principalmente a través de la escritura. Junto con la estructura, el estilo de una firma y la secuencia de elementos gráficos básicos en ella afectan su capacidad para comunicar y efectuar cambios.

La primera forma que se reconoce cuando se mira un ejemplo de firma es el cerco de un diseño principal que lleva en él la función general del gráfico o el dibujo. Al mismo tiempo, en la periferia de la firma primaria suele haber varios sellos, que pueden llamarse anexos. Estas unidades individuales actúan como modificadores que otorgan significado al gráfico principal, aclarando lo que de otro modo es un símbolo genérico y permitiendo que la firma se lea como un todo. Ejemplo de ello es la figura 83, donde la firma central se ve modificada por los sellos que se encuentran a su derecha y a su izquierda.

Más allá de la combinación de elementos centrales y periféricos, la estructura de las firmas suele seguir una de tres formas básicas. La más común es una narrativa lineal, que se lee de la parte superior de la firma a la inferior. La segunda forma es centrípeta, pues la historia se cuenta en espiral y se lee desde afuera hacia el centro. En la tercera, un patrón de lectura centrífugo cuenta la historia desde el centro hacia afuera. En ambos tipos de lectura en espiral, el intérprete debe seguir un movimiento de izquierda a derecha. Las firmas que se muestran en las figuras 84, 85 y 86 ilustran, respectivamente, estas tres formas de lectura de significado. Aunque existen otros modos de interpretación, los tres mencionados son una plataforma útil desde la cual es posible centrarse en la variedad y el significado más avanzados de estas estructuras.

Además de entender los patrones de lectura, resulta fundamental enfatizar la variedad de significados que hay en diferentes contextos. Aunque los componentes y las estructuras esenciales pueden ser los mismos, debe conocerse la creación y el uso contextualizados de una firma para entender su mensaje y su función en su totalidad. Por ejemplo, una firma que se dibuja con el propósito de curar es distinta a la que se emplea para la adivinación, a pesar de tener una combinación y una construcción similar de símbolos. Más allá de su ubicación y su propósito general, otros factores contextuales relacio-

nados con la creación de una firma también son críticos para su significado. Muchos de ellos se discuten en detalle en el siguiente capítulo e incluyen las palabras que se pronuncian, la música que las acompaña, los gestos y las posturas de los involucrados y el tipo de objetos religiosos con los cuales la firma está diseñada para interactuar.

Además de discutir las formas de escritura que una firma contiene, cabe destacar la variedad de formas que puede asumir la propia firma y el amplio abanico de medios a través de los cuales puede emplearse. En general, las firmas se trazan con tiza blanca (*huvemba* o cascarilla), aunque pueden utilizarse otros colores dependiendo de la función del gráfico. Esto tiene que ver con la ubicación y el material, y pueden variar, según se dibujen en el suelo, en una pared, en un punto de entrada o de salida, en un camino, sobre madera, papel, metal, piedra, en objetos religiosos o en el cuerpo de una persona.

Por último, los estilos de los sellos y las firmas cambian dependiendo del artista o el experto que los dibuje y de la rama del Palo Monte en la que se utilicen. Por ejemplo, en la provincia de Matanzas las firmas se escriben con lo que se conoce como un “estilo marcado”, debido a la práctica de apoyar la tiza firmemente contra la superficie para que todos los ángulos y las formas geométricas sean lo más rectas posible. Después, la forma angular de un carácter regular se alterna con líneas enfáticas y algunos círculos. En contraste, en el “estilo suave” que se utiliza en la provincia de La Habana, los sellos y las firmas tienen más siluetas circulares que en ocasiones se ven interrumpidas por figuras geométricas angulosas. La diferencia entre los estilos es evidente en los ejemplos de firmas complejas que se observan en las figuras 87 y 88.

Cómo se emplean las firmas

Dado el amplio rango de funciones que las firmas cumplen en la sociedad afrocubana, no existe una descripción simple o precisa que abarque por completo los distintos usos de esta escritura. Diferentes actividades religiosas, como la adivinación, la iniciación y la cu-

ración, requieren que las firmas se utilicen en formas específicas y variadas. Por ejemplo, en una ceremonia con fines adivinatorios, la firma se convierte en la tabla de adivinación y cada sello representa fuerzas espirituales o entidades astronómicas particulares. Además, cada fuerza se relaciona con un número o una serie de números. Una vez que se define a qué fuerza debe abordar la ceremonia, se arrojan otros objetos, como conchas de caurí. A su vez, la forma en que caen las conchas genera una serie de números que, cuando se interpretan con los números y los poderes identificados con la fuerza en cuestión, predicen el futuro y aconsejan al practicante.

Como se observó en algunas de las prácticas religiosas documentadas en Mbanza Kongo, en las ceremonias de iniciación kongocubanas cada iniciado cuenta con su propia firma, que representa su identidad individual. Esta firma personal se identifica y se dibuja primero a través de una ceremonia de adivinación en la que el sacerdote determina un diseño acorde con la persona y con la casa religiosa. Además de representar la identidad del iniciado, la firma se convierte en un vehículo mediante el cual un nuevo practicante puede interactuar con diferentes fuerzas o espíritus. Durante la ceremonia de iniciación, esta firma individual se dibuja con tiza blanca en el cuerpo parcialmente descubierto del iniciado. Se dibuja una segunda firma en el suelo, también en tiza, que representa el poder de la religión para convocar a las fuerzas. Esta segunda firma marca el espacio físico donde aterrizarán las fuerzas, por lo que se compone de sellos que representan y llaman a los espíritus necesarios. Un tercer tipo de firma, la *Muana*, también se emplea en el proceso de iniciación. A diferencia de otras firmas que se desvanecen físicamente tras el término de la ceremonia, aunque el iniciado siempre las recuerde, la *Muana* se traza con cortes en el cuerpo y esa cicatriz marca a esa persona como iniciado en el primer nivel del Palo Monte (*ngueye*)¹⁰⁶. Además

¹⁰⁶ En Cuba, *ngueye* o *ngweyo* significa iniciado en la religión, y en lengua kikongo significa tú. Notas provistas por Matondo Ngo Bleas en los viajes a Mbanza Kongo, en 2002-2003. Véase Hazel Carter y Joao Makoondekwa, *Kongo Course*, Londres, School of Oriental and African Studies, 1970, p. 116. *Ngéye* es un pronombre de la segunda persona del singular tú.

de estas tres firmas primarias, durante toda la iniciación se utilizan otras firmas menores para dar instrucciones para la ceremonia.

Otro tipo de ceremonia religiosa que involucra el uso de firmas está diseñada para sanar una enfermedad o una herida. En este contexto, las firmas se emplean como mapas espirituales en los que cada sello representa un tipo de planta medicinal. La ceremonia funciona en dos niveles, pues permite tanto la sanación espiritual en la que realmente se aborda a las fuerzas con sellos específicos, como la curación física mediante la instrucción del sanador sobre qué plantas y qué medicinas físicas se necesitan y dónde se encuentran estos elementos. Las firmas que se utilizan en un contexto de curación se dibujan en el suelo de la casa religiosa con tiza blanca. En algunos casos, también se trazan sobre el enfermo para que la medicina espiritual penetre en él.

Sea cual sea el uso que quiera dársele, una firma debe activarse para poder funcionar. Básicamente, la activación implica pedir y recibir la aprobación del espíritu para el uso de la firma y convertirlo en una fuerza tangible durante el lapso en el que se emplee. Existen varias maneras de activar una firma. Lydia Cabrera documentó un método básico para activar un signo gráfico simple:

Para saber si el espíritu (*nganga*) acepta, primero se colocan siete pilas de pólvora en línea recta frente a las prendas y se pide “Si estás de acuerdo levanta todas al pie de...”, se dice el nombre del *nganga* y se enciende la pólvora. Si todas se levantan, se entiende que el espíritu está de acuerdo, pero para confirmar la respuesta de manera más afirmativa, el Ngagulero (experto especializado) reacomoda la pólvora y dibuja una cruz junto al último montón. Se trata de la cruz de Nzambi, cruz de Dios que según se cree es una palabra firme para jurar por ella. El Ngagulero dice “Palabra Santa, si estás de acuerdo, llévate siete y déjame uno. Pólvora, no pases la cruz”. Encendidas, seis pilas explotan y la séptima, la de la cruz, no. Con ese resultado, el *nganga* expresa su aceptación sin lugar a dudas¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Lydia Cabrera, *op. cit.*, p. 141. Véase Angeliers León, *op. cit.*, pp. 71-73.

Cabrera enfatiza que en la comunicación gráfica, “*fula* y *mpemba*, pólvora y tiza blanca, son inseparables”¹⁰⁸. Puesto que la firma se traza para enlazar al practicante con el espíritu y se debe emplear la pólvora para activar este vínculo, ninguno de los elementos puede abrir la comunicación sagrada necesaria sin el otro. Al igual que la pólvora, el azufre suele utilizarse para preguntar al *nganga* sobre la vida diaria, la salud, el trabajo y la fortuna. La pólvora, que se quema rápidamente, es ideal para trabajos que necesitan una resolución inmediata, como la protección de las personas, la comunidad o la flora y la fauna, y para la adivinación, la salud y la destrucción de fuerzas malignas. Sin embargo, por su combustión más lenta, el azufre se prefiere en situaciones menos urgentes para las que es mejor una respuesta retrasada porque implica que se ha tomado tiempo para garantizar su precisión.

Otras maneras de activar una firma son verter sangre de un animal sobre ella, soplar humo de habano, rociarle ron con la boca y untar jengibre o pimienta picante en la superficie, por mencionar sólo algunas¹⁰⁹. Por último, como se discutirá en detalle en el capítulo siguiente, los poemas cantados o hablados (*mambos*) son el último componente crítico en la activación de una firma y un factor para su éxito.

Acceso a las firmas

Aunque las firmas se utilizan mucho en la cultura afrocubana, relativamente pocas personas saben leer y escribir esta forma de escritura gráfica de manera correcta e integral. Esto se debe en parte a la complejidad del sistema, que exige una educación religiosa profesional, trabajo cercano con un *tata nkisi* (experto) para aprender los diversos símbolos, la sintaxis y los componentes estructurales, además de muchos años de práctica. El secreto que envuelve a los usos y los significados de las firmas limita el acceso a la educación religiosa

¹⁰⁸ Lydia Cabrera, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 145-46.

requerida para su lectura y escritura. A diferencia de lo que sucede en África central, donde los miembros de la sociedad laica conocen algunos elementos de la escritura gráfica, en Cuba la información se encuentra y se utiliza exclusivamente en el ámbito religioso. En el Palo Monte, los *tatas* (padres) mantienen y protegen el conocimiento religioso, que se pone a disposición de los practicantes de conformidad con una cierta jerarquía. En el escalafón más bajo de la jerarquía religiosa están los invitados, que sólo tienen permitido presenciar ciertas actividades y beneficiarse de los rituales que se realizan. Por lo general, estos invitados están emparentados de alguna manera con otras personas que participan en más profundamente la religión. El segundo nivel, llamado *ngueye*, se reserva a los individuos que han sido iniciados en la religión, y es posible ascender del mismo si se toma la iniciativa de aprender más sobre la religión y se muestra el propio conocimiento en la interacción con los expertos y otros miembros de la sociedad religiosa. Conforme los iniciados aprenden en este sendero, se les concede un mayor acceso al conocimiento sagrado. El progreso también se marca por el ascenso a posiciones de poder y las responsabilidades que ello implica. A continuación se enumeran dichas posiciones en orden descendiente: tata, mayordomo, baconfula, manzanero, guardiero, patifula, talanquero, sabanero, guatoco sambe, ensila y linderero kongo¹¹⁰. No es necesario avanzar por todas ellas en orden ni de acuerdo con un cronograma rígido, es común que los iniciados salten rangos cuando se considera que están preparados para ello.

Entre aquellos que ocupan esas posiciones con acceso a las firmas, hay mayor especialización en la medida en que ciertas personas se van haciendo responsables de leerlas y escribirlas en su contexto ritual. Si bien las funciones de lectura y escritura son diferentes en la sociedad kongo en África central (y las llevan a cabo el *Makâba* y el *Makongo*), en Cuba estos roles se combinaron y una sola persona tiene la responsabilidad de escribir, registrar, leer y decodificar las fir-

¹¹⁰ Documentos privados y registros personales de Felipe García Villamil, Nueva York, 2000.

mas. En el Palo Monte, esa figura es el baconfula (que en kikongo se escribe *bakonfula*)¹¹¹. El título *bakonfula* es la suma de dos palabras en kikongo que se unieron en la época colonial, *bako* y *fula*¹¹². La palabra *bako* significa estímulo, picadura, hormigueo o punzada, o algo que causa un dolor que escuece¹¹³. *Fula* significa pólvora¹¹⁴, la sustancia que los kongocubanos han utilizado para la adivinación durante siglos. Juntas, en la mentalidad kongocubana, *bako* y *fula* implican la acción de adivinar mediante el fuego o de decodificar comunicaciones espirituales con llamas, de abordar a las fuerzas a través del cuerpo y de entender mediante la sensación.

Otro posible significado del vocablo *bako* se relaciona con *boko*, la raíz del verbo *bôka*, que significa romper o cortar, en el sentido de decidir y resolver problemas¹¹⁵. La palabra *boko* es fundamental para la tradición de proverbios que se usa en la adivinación y en los consejos comunitarios en la sociedad kongo en África. En su libro *Mbôngi*, Fu-Kiau incluye algunos ejemplos de proverbios relativos a *boko*:

Kikongo	Español
<i>“Mbil’ a boko ni beto kulu</i>	El llamado de boko nos pertenece a todos
<i>Boko wabôka mu kânda</i>	Es el boko el que llama a todo en la comunidad
<i>Boko wabokula mâmbu mu (ma) kânda</i>	El boko es el que “rompe” (resuelve) los problemas sociales en la comunidad
<i>Boko ka ditûngwanga ku lutèng ko</i>	El boko no se construye “a un lado” (de la comunidad física y espiritual)” ¹¹⁶

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Véase Bentley, *op. cit.*, p. 816.

¹¹³ *Ibidem*, p. 816.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 835.

¹¹⁵ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1985, p. 4.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 2-7. “La proverbial base corporal en el núcleo de cinco verbos: *mbongi*, *boko*, *yèmba*, *lusanga* y *kiôto*, así como el sistema adivinatorio en la religión Palo Monte en Cuba, se organiza con base en múltiplos de cinco”.

Según Villamil y Fresneda, el baconfula tiene el pleno derecho y la responsabilidad de usar el sistema de escritura gráfica y de trazar las firmas durante las ceremonias Palo Monte. Además del acto físico de escribir, la responsabilidad del baconfula de leer las firmas es extraordinariamente importante. Dado que la flexibilidad de los signos permite varios posibles usos e interpretaciones, el significado de cualquier firma se asigna en el proceso de lectura. Como se describió anteriormente, en relación con la forma en que se escriben las firmas, existen tres modos principales de lectura: lineal, centrífugo y centrípeto. Más allá de estos patrones básicos, al elegir la combinación de sellos e interpretar el diseño detallado de la firma, el baconfula tiene una gran flexibilidad interpretativa y, en consecuencia, control sobre la claridad y la fuerza del mensaje de la firma.

Fuera de sus responsabilidades relacionadas con la producción de firmas, el baconfula introduce a los iniciados al sistema de escritura de firmas, les enseña cómo entenderlas y usarlas y les ayuda en su exploración de los secretos religiosos. Las firmas se enseñan a los nuevos alumnos de manera holística, pues si no se comprende del todo el sistema de creencias subyacente y no se conocen los múltiples significados y técnicas de estratificación que se aplican en la construcción de las firmas, una letanía de sellos y usos formulados significa poco. Una vez que los estudiantes están empapados de la religión misma, el estilo de enseñanza se basa en gran medida en el aprendizaje independiente y en la llamada “autoexplicación”. Para ello, se explica a los alumnos los sellos y las técnicas de ensamblaje básicas y después se les deja para que sigan explorando y explicando las cosas por sí mismos. Los iniciados reciben un cuaderno religioso o “libreta”¹¹⁷ en la que documentarán su educación autónoma en el sistema de firmas. Los primeros signos que deben memorizar y escribir una y otra vez son *ngueye*, “el círculo de la vida nueva,” su firma personal o el nombre gráfico que recibieron en su iniciación, el nombre gráfico de la casa religiosa y la firma de su padrino. Los iniciados practican en sus libretas los significados básicos de los signos y toman notas sobre las variaciones en

¹¹⁷ Véase Angeliens León, *op. cit.*, pp. 70-71.

la forma, el uso y el significado de los sellos, que aprenden a través de su educación religiosa formal y observando o participando y ayudando en las ceremonias que realiza el sacerdote y otros usuarios más experimentados. Si bien este acto de copia y repetición es crítico para la educación continua, también se alienta a los alumnos a que consideren los signos gráficos de acuerdo con su entendimiento único y personal.

En *The Effects of Self-Explaining when Learning with Text or Diagrams*, Shaaron Ainsworth y Andrea Th Loizou estudiaron la capacidad de aprendizaje usando dos tipos de materiales visuales, el texto solo y el texto con gráficas¹¹⁸. Ellas argumentaron que el uso de diagramas y otras ayudas visuales generaron muchas más autoexplicaciones de las observadas en personas que aprenden solamente con texto. Asimismo, explicaron que “un diagrama puede promover el efecto de autoexplicación, pues los resultados se interpretan con referencias a las múltiples diferencias en las propiedades semánticas, cognitivas y afectivas de los textos y los diagramas que se estudian”¹¹⁹. La unión de símbolos gráficos con creencias religiosas, el uso de firmas y diversas narrativas del Palo hace que el método tradicional de enseñanza de las firmas sea particularmente efectivo para nuevos iniciados y practicantes experimentados por igual. El hallazgo de que “la representación gráfica conserva la información geométrica y topográfica [mientras que el] texto tiene una relación arbitraria con el objeto al que representa”¹²⁰ también ayuda a entender la fuerza de la tradición gráfica como técnica de preservación cultural. Al ayudar a “integrar el conocimiento visual y el verbal”, las diversas formas de representación gráfica que se ven en el sistema de firmas han facilitado el aprendizaje autónomo sobre los rasgos culturales de la población africana en Cuba. Este aprendizaje de elementos gráficos y textuales se facilita aún más en la religión gracias a las canciones, la música y los proverbios repetidos que los acompañan. Anteriormente se señaló un proceso similar de enseñanza del

¹¹⁸ Shaaron Ainsworth y Andrea Th Loizou, “The Effects of Self-Explaining when Learning with Text or Diagrams”, *Cognitive Science*, 27/4 (2003), pp. 669-681, p. 670.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 669.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 670.

conocimiento cultural y la filosofía moral a través de la expresión oral y la repetición, mencionado en la obra de Fu-Kiau sobre África central.

Si bien son sumamente complejas conceptualmente, las firmas no se sujetan a reglas tan estrictas como las de otros sistemas lingüísticos. Como están diseñadas para ser flexibles y transmitir significado que varía de un contexto al otro, es suficiente que un estudiante entienda completamente la variedad de posibles significados de los sellos y que conozca los efectos de diferentes combinaciones, distribuciones y posiciones estructurales. A partir de esta base de conocimiento, la escritura asume el carácter de forma artística y permite que el escritor utilice la estética de forma individual y ajuste sus formas a situaciones específicas.

Manual de sellos

El alcance de los sellos que componen el sistema de firmas es demasiado vasto como para poder explicarlo o documentarlo en una sola obra. En lugar de ello, presentó una colección de los signos gráficos más importantes y más utilizados actualmente en el Palo Monte. Villamil y Fresneda representaron las imágenes y los significados de los sellos que aquí se incluyen. Además, se han incluido sellos publicados por Lydia Cabrera para brindar una perspectiva histórica comparativa. Puesto que los significados son constantes en todas las fuentes, las fuertes similitudes en el diseño de los sellos resultan reveladoras (véase la tabla 9).

Lectura de las firmas: Algunos ejemplos

La enorme complejidad del sistema de firmas en Cuba presenta un desafío cuando se trata de escribir y leer sobre ellas. Para explicar más claramente y con mayor detalle las formas y los significados que se ven en el sistema, esta sección analiza a profundidad algunas firmas importantes que se usan con frecuencia.

Insancio o Siete Rayos

En la firma de Insancio (Siete Rayos) observamos las sílabas que conforman la combinación de diversos sellos (fig. 89). Las sílabas contienen las fuerzas que, en conjunto, dan vida a la firma. El sello principal que se observa en el detalle 1 combina los símbolos del sol, de la luna y de cuatro estrellas. El sol representa a *Nzambi a Mpungu* (Dios todopoderoso). La luna, o más específicamente, la *luna nu* (luna de agua), atrae a las fuerzas (*mpungo*) *Saca Empeño, Sarabanda, Baluande y Kubayende* y asegura que sus ceremonias adivinatorias se mantengan completamente en secreto y los miembros de la casa guarden la discreción necesaria. El sello también se emplea para liberar todo pensamiento negativo que los testigos puedan abrigar durante la ceremonia. Las cuatro estrellas, que suelen mostrarse en grupos de seis o de doce en el contexto de la adivinación, simbolizan la creatividad impulsiva del cosmos que se materializa mediante la fuerza de *Nzazi*. El primer sello incluye un gráfico simple del sol como la fuerza que se requiere en todas las ceremonias religiosas y cuya simplicidad se contrapone al complejo concepto que el sol encarna. Encontramos su paralelo en el *mambo* “Nzambe arriba, Nzambe abajo, Nzambe en todos los rincones.” Dios está en la parte superior de la firma, “Nzambe arriba”, mediando entre la prenda, el *tata nkisi* y los niños.

Otro sello representa a un cuchillo que atraviesa un ojo (detalle 2). En este caso, la hoja significa que la firma debe trazarse en la hoja de una navaja para controlar las fuerzas negativas (*bandoki*). El sello debe hacerse en la entrada de una cueva, que se representa con un medio círculo convexo (detalle 3) y se utiliza para controlar fuerzas destructivas conocidas como “malos aires”, que simbolizan enfermedades, fantasmas, animales salvajes, discordia social y alucinaciones. El ojo representa la acción de visualizar los poderes divinos a través del *vititi menso* (espejo adivinatorio). El *vititi menso* está representado en la cruz que forman la línea vertical de la hoja y la línea horizon-

tal que simboliza la empuñadura de la navaja y la combinación de las dos cruces y dos círculos diagonales. Las cruces también significan el sacrificio, la muerte y el nacimiento (en un sentido dialéctico) de todos los iniciados en la religión. Por último, este sello marca que esta ceremonia debe realizarse en un *vititi menso* para que los participantes puedan visualizar y confirmar la llegada de los mensajes divinos en el cristal.

El detalle 4 representa la entrada de las *bandoki*, lo que controla a las *bandoki* del enemigo. El sello del detalle 5 significa protección, asegurar que el enemigo no toque los caminos ni cambie la naturaleza del trabajo que se está haciendo. El sello también puede invertirse y emplearse para rodear el trayecto o evitar que el enemigo siga el camino. Asimismo, representa el mapa de donde descienden los grandes ancestros, los espíritus de las plantas y los animales (la flora y la fauna). Este símbolo también alude a la piedra de rayo (un tipo de roca que puede encontrarse bajo las palmeras después de que un rayo las golpea) y la piedra imán, que deben estar presentes sobre esta firma para darle fuerza.

El detalle 6 representa a la Tierra en todas sus manifestaciones. El círculo se divide en cinco partes: (1) el símbolo de un cráneo y huesos en cruz que representa a los ancestros kongo; (2) el símbolo de la flor dibujado con tres líneas diagonales; (3) una cruz alternada con dos cruces pequeñas y dos círculos que representan al güiro (fruto del árbol de la calabaza), que marca el sacrificio de animales como una cabra y dos palomas; (4) una cruz que simboliza la vida, la luz y la prosperidad, y (5) el símbolo central de un triángulo doble unido en la base, que representa a los “cuatro vientos” que se usan para robar la buena fortuna y la energía del interior del templo del enemigo. La parte final de este sello son las líneas que salen de la parte inferior del círculo y representa la radiación de energía de la prenda (*nganga*) a los ahijados. Por ejemplo, la línea recta cruzada por varias líneas diagonales representa a *Mambe*, un espíritu principal al que hay que convocar para dar fuerza al trabajo. La línea irregular representa al resto de los ancestros que protegen la cueva y en el centro de la base del círculo se halla una cruz doble,

los dos mundos que representan el camino de la tierra al cielo y la conexión entre ambos.

El contrato de la caverna secreta

La firma es un tratado que se celebra para tener acceso a la cueva donde los ancestros escondieron importantes misterios religiosos (véase figura 90). Esta firma también inicia con un contrato, que se expresa con un sello (detalle 1) compuesto de tres elementos básicos: una estrella a la derecha (lucero prima o primera estrella) un símbolo del sol como atributo de *Nzambi a Mpungu*; una estrella a la izquierda (lucero madrugador o última estrella) y el medio círculo como símbolo de un *vititi menso* en el centro. Las estrellas guían al *mpungu* y, puesto que la tradición Palo Monte sostiene que la existencia humana se originó en una estrella, se dice que éstas contienen la fuerza creativa del universo. Se cree que el símbolo de *vititi menso* en este sello puede ver a través del tiempo y dar información sobre el comportamiento de los seres vivos, así como predecir cambios sociales. El símbolo que se observa en el detalle 2 es un triángulo dividido en cuatro partes marcadas con cruces, que representan el poder de los ancestros y están bendecidas por *Nzambi a Mpungu*.

El símbolo del detalle 3 contiene un círculo irregular dentro del cual un círculo perfecto se divide en cinco partes, que a su vez contienen símbolos en cada segmento. Un triángulo en la parte baja de la línea vertical divide al círculo, mientras que entre los dos círculos, el espacio está parcialmente cubierto con cruces y círculos. Este símbolo, (A), representa la fuerza de los seres vivos y los minerales que viven bajo la superficie (lombrices, ratas, conejos, microorganismos, etcétera). El signo de la derecha, (B), representa a miembros de la religión que salvaguardan sus secretos. El símbolo que está en la parte superior izquierda del círculo inferior, el cráneo con una cruz abajo y tres eses en los espacios, (C), representa a los espíritus del fallecido de origen kongo. En el lado derecho de ese círculo se encuentra una (D), que simboliza la fuerza de la fauna a través del falle-

cido kongo que se comunica por este sello, y cruces que representan el carácter positivo de la acción especificada. Por último, dentro del círculo hay un triángulo con cruces y círculos que se alternan, (E), que simbolizan la fuerza de *Nzazi*. Esta fuerza complementa a las estrellas de la parte superior de la firma que también hablan en este símbolo.

La parte inferior de la firma (detalle 4) representa el tipo de *mpungo* que la protege asumiendo la forma de animales y de personas para disimular la entrada de la cueva. El sello también simboliza las acciones que emprende *Nzambi a Mpungu* con forma de fantasma para distraer la atención y mantener oculta la ubicación de la cueva.

Saca Empeño

Saca Empeño se emplea para proteger, liberar, fomentar la esperanza y favorecer el bienestar de la sociedad. De manera más específica, se utiliza como defensa contra los hechiceros y se considera una de las firmas más fuertes (véase figura 91). Trabajando con el espíritu de *Zarabanda*, la firma *Saca Empeño* otorga a su usuario la fuerza para perseverar durante tiempos difíciles y se esfuerza por encontrar soluciones a problemas con la justicia, el matrimonio y otros temas familiares.

Esta firma, cuya función principal es la protección, se emplea en diversos contextos; aunque los detalles de la situación y los componentes necesarios para la ceremonia pueden variar, su lectura básica se mantiene. Ésta es una de las firmas que se lee de afuera hacia adentro de manera concéntrica hasta llegar a su conclusión en el centro y se divide en tres partes fundamentales. La primera es la parte superior exterior, que podemos interpretar leyendo los sellos de izquierda a derecha por la herradura.

Observando esta secuencia, el primer sello (detalle 1) puede describirse como una flecha que apunta hacia el este y representa la distancia entre el cielo y la tierra. Este concepto también se ilustra con la proyección de los rayos solares, cuya posición en la parte superior derecha de la flecha indica que hay energía positiva que pasa por la

firma. Los rayos significan que la acción de la firma y los espíritus tienen una función protectora para la firma y su propietario. Además, la presencia de los rayos simboliza que los sucesos que la firma vaticina se darán en la tierra, entre el cielo y el suelo, no más allá de ella. También cabe señalar que el número de flechas pequeñas que hay en la base de cada sello es significativo, pues cada una marca la presencia de un espíritu. Por ejemplo, *nzazi* se representa con seis flechas, *Nzambi a Mpungu* (Dios), con dos, y *Chola Nguengue*, con cinco (véanse detalles 12 al 14).

El segundo sello (detalle 2) está representado con una flecha y una figura con forma de “s” marcadas ambas con círculos y cruces que se alternan. Este sello simboliza al rayo, que significa que la fuerza espiritual de *nzazi* esta detrás de la acción de la firma. El tercer sello (detalle 3) se representa con una flecha sencilla que indica el momento en el que se llevará a cabo la acción de la firma. Las nueve marcas en la sección superior izquierda de la flecha significan que sucederá en un lapso de nueve días. El cuarto sello (detalle 4) simboliza a la comunidad religiosa y a todos los miembros que bendicen y autorizan la acción de la firma.

El quinto sello (detalle 5) se compone de dos flechas, entre las cuales hay una representación de un cráneo humano. En la base del cráneo hay dos líneas transversales que se cruzan, sobre las que se han dibujado cuatro eses. Las flechas a la izquierda y a la derecha de la firma representan a los guardianes que protegen a un espíritu benevolente. Este espíritu o *ndoki*¹²¹ está representado por el cráneo mismo y tiene el poder de controlar a los enemigos del dueño del sello. Las cuatro eses simbolizan a las estrellas que guiarán al *ndoki* en su actividad. La cruz y el círculo a la izquierda y a la derecha, respectivamente, también otorgan protección, mientras que las cruces y los círculos que forman una línea vertical debajo del cráneo significan que este *ndoki* viene en la forma de un espíritu de la comunidad y llega cruzando la línea *kalunga*, que marca la separación entre los

¹²¹ Véase George Balandier, *Daily Life in the Kingdom of the Kongo*, Nueva York, Pantheon, 1968, p. 224. *Ndoki* (plural *bandoki*) significa hechicero.

vivos y los muertos. Por último, el sexto y último sello en la parte superior de la firma representa la encarnación de una fuerza que tiene la capacidad de afectar la salud de una persona o de protegerla de problemas y afecciones físicas.

La segunda parte de la *Saca Empeño* forma una herradura, figura curva que indica la naturaleza secreta y privada de aquello que contiene, y enfatiza que se tiene prohibido el acceso a las personas ajenas.

La tercera parte, la que está dentro de la herradura, se compone de una serie de sellos que deben leerse de izquierda a derecha. En el primer sello vemos un cráneo con una cruz debajo (detalle 6) que representa a los ancestros y a los espíritus de origen kongo que se manifiestan en él. El sello del detalle 7 simboliza el renacimiento de los espíritus que cruzan la línea *kalunga* para ofrecer su ayuda y asistencia.

El tercer sello (detalle 8) se compone por una única cruz dentro de un triángulo invertido, que representa a *Saca Empeño*, la fuerza espiritual que gobierna la firma. La cruz del centro muestra que *Saca Empeño* controla el flujo de energía en la firma y a la vez crea una segunda figura que alude a su calidad secreta. Esto se logra mediante la inclusión de flechas que actúan como extensiones invisibles y permiten la creación de otro sello (detalle 9), representado con un triángulo invertido más pequeño y subdividido, que contiene círculos y cruces. Esto forma una cueva y simboliza invisibilidad y la presencia de un bosque profundo.

El cuarto sello (detalle 10) muestra un círculo en la extrema derecha con tres líneas verticales que cruzan la línea *kalunga*. Esto representa la energía de la flora y la fauna que, en el contexto de la firma, permite sólo a los ancestros kongo cruzar la línea y encontrar el renacimiento. El sello también indica que debe tomarse acción mediante la creación de una fórmula medicinal específica, a partir de una combinación particular de plantas y la realización de un sacrificio animal.

El quinto sello (detalle 11) representa el cementerio, el espacio donde descansan los ancestros. En el contexto de esta firma, eso significa que los ancestros renacerán en el cementerio, de modo que la firma debe usarse en un espacio de este tipo. El último sello (detalle 12) es el centro de la cruz que resulta del entrelazamiento de dos

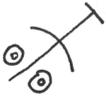
líneas principales. La primera de ellas es la línea horizontal *kalunga*, la división entre dos mundos, la frontera, el punto de encuentro entre los vivos y los muertos. En su flanco superior, la línea crea un triángulo dividido en dos partes iguales que simbolizan a los ancestros. El lado inferior de la línea *kalunga* contiene otro triángulo, una versión invertida de su contraparte en la zona superior. Esta imagen reflejada simboliza la multiplicidad de muchos ancestros. La segunda línea es *mukula* y representa el sendero que va desde abajo del agua a la superficie del mundo. Este sello central cuenta la historia de la tercera parte de la firma indicando la cantidad de ancestros convocados y haciendo eco del nombre de la firma.

Cuando leemos la historia de esta sección, podemos interpretar el diálogo entre diferentes sellos y ver cómo los significados de los elementos gráficos pueden cambiar por su relación con otros. Por ejemplo, cuando se le interpreta junto al sello central, el cráneo significa que muchos espíritus vienen a ayudar y son de origen kongo. Podemos seguir leyendo los sellos, complementando sus significados con el del sello central, para comprender de mejor manera el significado de la firma.

La visión detallada de cómo se entienden y se emplean las firmas en la práctica religiosa afrocubana contemporánea expresa las diferencias y subraya las enormes similitudes que existen entre este sistema de escritura gráfica y su contraparte en África central. En Cuba las firmas contienen un acervo de conocimiento y creencias kongo que llegaron al país durante un periodo de más de tres siglos. En las firmas permanecen los recuerdos y las creencias de esos ancestros y la evidencia de vínculos espirituales perdurables con África central. No obstante, a pesar de la gran congruencia que existe entre las firmas y los *bidimbu* y los *bisinsú* del pasado, y el presente en África central, las divergencias entre las prácticas y la complejidad con la que hoy las firmas se construyen, se emplean y se entienden demuestran un alto nivel de creatividad y adaptación cultural. El hecho de que este proceso dual de conservación y transformación haya sido documentado con sistemas de escritura gráfica demuestra el poder y la fuerza de la innovación.

TABLAS

Tabla 1. Comparación de un rango más amplio de símbolos clave encontrados en Lovo, Tchitundo-Hulo y Kiantapo.

<i>Lovo</i> <i>Paul Raymaekers</i>	<i>Tchitundo-Hulo</i> <i>Carlos Ervedosa</i>	<i>Kiantapo</i> <i>Henri Breuil</i>
		
		
		
		
		
		
		
		

<p><i>Luvo</i> <i>Paul Raymaekers</i></p>	<p><i>Tchitundo-Hulo</i> <i>Carlos Ervedosa</i></p>	<p><i>Kiantapo</i> <i>Henri Breuil</i></p>
		
		
		
		
		
		
		
		
		

<p><i>Luvo</i> <i>Paul Raymaekers</i></p>	<p><i>Tchitundo-Hulo</i> <i>Carlos Ervedosa</i></p>	<p><i>Kiantapo</i> <i>Henri Breuil</i></p>
		
		
		
		
		
		
		
		
		

<p><i>Luvo</i> <i>Paul Raymaekers</i></p>	<p><i>Tchitundo-Hulo</i> <i>Carlos Ervedosa</i></p>	<p><i>Kiantapo</i> <i>Henri Breuil</i></p>
		
		
		
		
		
		
		
		
		

<p><i>Luvo</i> <i>Paul Raymaekers</i></p>	<p><i>Tchitundo-Hulo</i> <i>Carlos Ervedosa</i></p>	<p><i>Kiantapo</i> <i>Henri Breuil</i></p>
		
		
		
		
		
		
		
		
		

<p><i>Luvo</i> <i>Paul Raymaekers</i></p>	<p><i>Tchitundo-Hulo</i> <i>Carlos Ervedosa</i></p>	<p><i>Kiantapo</i> <i>Henri Breuil</i></p>
		
		
		
		

Tabla 2. Diecisiete categorías del número total de representaciones documentadas en los sitios de pintura lítica en Mbanza Kongo entre 2005 y 2006.

<i>Motivo</i>	<i>Descripción</i>	<i>Nemongo</i>	<i>Mfuakumbi</i>	<i>Tezua</i>	<i>Luvo</i>	<i>Ntuta</i>	<i>Nvilayidi</i>	<i>Lukingu</i>
Antropomorfo								
Antropomorfo	La figura humana se representa completa		4		25	1	4	1
Antropomorfo fragmentario	Sólo se muestra una parte de la figura humana como el torso o una figura sin cabeza		2		12		2	1
Mano humana	La figura muestra una mano humana, una imagen positiva o negativa		2		12		2	1

<i>Motivo</i>	<i>Descripción</i>	<i>Nemongo</i>	<i>Mfuakumbi</i>	<i>Tezua</i>	<i>Luvo</i>	<i>Ntuta</i>	<i>Nvilayidi</i>	<i>Lukingu</i>
Antropomorfo								
Pie humano	La figura muestra un pie humano, una imagen positiva o negativa			5				
Cabeza humana	La figura muestra la cabeza de un humano							
Zoomorfo								
Figura mamífera	La figura parece representar a un mamífero				18		2	
‘Huellas’ de mamífero	Se representa el pie (o los pies) de un mamífero							

<i>Motivo</i>	<i>Descripción</i>	<i>Nemongo</i>	<i>Mfuakumbi</i>	<i>Tezua</i>	<i>Luvo</i>	<i>Ntuta</i>	<i>Nvilayidi</i>	<i>Lukingu</i>
Figuras de ave	La figura parece representar a un ave		2		6		2	1
‘Huellas’ de ave	Se representa el pie (o los pies) de un ave		2		2			
Figuras de reptil	La imagen sugiere un reptil, p. ej. una serpiente o un lagarto		3		6		6	
Geométrico / Adornos corporales / Piedras con incisiones / Cuencos y herramientas / Decoraciones arquitectónicas								
Rectilíneo	Figuras no representativas caracterizadas por líneas rectas, formadas o limitadas por líneas rectas		15		23		17	3

<i>Motivo</i>	<i>Descripción</i>	<i>Nemongo</i>	<i>Mfuakumbi</i>	<i>Tezua</i>	<i>Luvo</i>	<i>Ntuta</i>	<i>Nvilayidi</i>	<i>Lukingu</i>
Geométrico / Adornos corporales / Piedras con incisiones / Cuencos y herramientas / Decoraciones arquitectónicas								
Curvilíneo	Figuras no representativas formadas o limitadas por líneas curvas	1	25		37		14	5
Concéntrico	Figuras con un centro o un eje en común, p. ej. círculos o espirales		18		30	27	12	2
Geométrico abstracto	Motivo o siluetas caracterizadas por líneas rectas y curvas que no se asemejan a una forma natural		50	9	40	40	28	3

<i>Motivo</i>	<i>Descripción</i>	<i>Nemongo</i>	<i>Mfuakumbi</i>	<i>Tezua</i>	<i>Luvo</i>	<i>Ntuta</i>	<i>Nvilayidi</i>	<i>Lukingu</i>
Narrativas / Escenas de danza / Pinturas / Dibujos								
Composición simple	La imagen se caracteriza por una combinación de pocas figuras y signos como parte de un todo		12		12	5	13	2
Narrativas complejas	La imagen se caracteriza por una elaborada combinación de figuras y signos para sugerir una historia o trama		6		17	3	8	
Palimpsesto	Motivo o siluetas caracterizadas por un sobretrazo de una forma anterior, trazar de nuevo sobre o después de la forma original o anterior.		3	2	2	3	2	2

TABLA 3. En los catorce ejemplos precedentes, la modificación del diseño refleja la fuerza asociada del cosmograma, su función y el lugar donde se emplea. La siguiente tabla indica las diferentes características y usos de cada figura.

<i>Figura</i>	<i>Descripción</i>
1	La forma más básica de Lucero. Marca el lugar donde aterrizará el espíritu. Generalmente se emplea bajo una Prenda, bajo la cama o bajo un vaso de agua.
2	Se emplea para interactuar con el espíritu, usando pólvora o azufre. Para limpiar y proteger sitios físicos, como las cuatro esquinas de la casa o una encrucijada.
3	Se utiliza en una narrativa gráfica, como parte de una firma más grande. Se usa en la guerra o para defensa contra una amenaza espiritual, para ganar la batalla.
4	Se emplea para transmitir un tratado o asociación entre Nkuyu y Sarabanda y Gurufinda. Une los poderes de sanación y de comunicación de los tres espíritus, que se expresan a través de Nkuyu.
5	Se usa para resolver situaciones relacionadas con la vivienda, para llevar armonía y protección a un hogar.
6	Lucero unido con “Tiembla Tierra”. Se usa para tranquilizar o relajar a una persona.
7	Llamada “Cuatro Vientos Kangome Nfuiry”, se crea con fibras vegetales y funge como guía para los espíritus de la prenda.

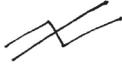
<i>Figura</i>	<i>Descripción</i>
8	Se utiliza para marcar la ubicación de la prenda en el recinto religioso y para anclar o aterrizar el poder de la prenda. También se refiere a un cementerio, se emplea para llamar a los espíritus que descansan en él.
9	Representa larga vida, paz y vivir en armonía. Se usa para proteger la longevidad de los humanos.
10	Empleada en el curso de una narrativa como parte de una firma más grande, para invocar el poder de los cuatro puntos cardinales como uno.
11	Se utiliza en el curso de una narrativa como parte de una firma más grande. Se emplea sólo de noche. En rituales al aire libre, previene trastornos o interferencia de otros espíritus o problemas y mantener la concentración en el ritual.
12	Representa a la tierra y todas sus fuerzas.
13	Se utiliza en el curso de una narrativa como parte de una firma más grande. Representa a la tierra y todas sus fuerzas.
14	Empleada en el curso de una narrativa como parte de una firma más grande, “para tomar la esquina del enemigo,” para apuntar a una ubicación del rival y controlarla. Los practicantes de Palo Monte creen que la esquina protege a una persona. Para controlar la vida de una persona, es necesario tomar posesión de esta esquina y después penetrar a los espíritus que dominan la casa.

TABLA 4. Ilustra más de cincuenta signos que se encontraron en Lovo y los compara con signos que se utilizan hoy en día en Mbanza Kongo, Angola, y en Cuba, por parte de expertos de Palo Monte.

<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Oswaldo Fresneda
			
			
			
			
			
			
			

<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Oswaldo Fresneda

<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Osvaldo Fresneda
			
			
			
			
			
			
			
			

<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Oswaldo Fresneda
			
			
			
			
			
			
			
			

<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Oswaldo Fresneda
			
			
			
			
			
			
			
			

<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Osvaldo Fresneda
			
			
			
			
			
			
			
			
			

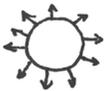
<i>Luvo</i>	<i>Bidimbu</i>	<i>Firmas</i>	<i>Firmas</i>
Paul Raymaerkers	Mbanza Kongo	Felipe García Villamil	Osvaldo Fresneda
			
			
HS			
			
			
			
			
			

TABLA 5. Muestra una comparación de los significados de una selección de signos, proporcionada por expertos locales y miembros del gobierno kongo tradicional en Mbanza Kongo, Angola.

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
	Mpemba a nzila: la encrucijada, cada esquina representa un camino por seguir	Wanano zazila: punto de encuentro, encrucijada	La línea vertical indica que los caminos son continuos y la línea horizontal indica caminos discontinuos	La kelisu (cruz) para hacer contacto con Nzambi y su secreto
	Una alternativa, un camino abierto o una dirección por tomar		Elegir la dirección que señala la flecha porque los otros caminos están cerrados	
	Dirección, conexión recta	Zinga makaka nzila moso: siempre hacia adelante	El camino	Indica la ruta del espíritu
	Dionga: flecha, signo de caza y buen lugar para cazar. También marca los animales que se cazaron.		Un laberinto de caminos que llegan al mismo lugar, atajo a un lugar	

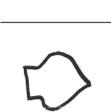
<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
		Mongo wa nene: La gran montaña	Camino seguro, cuando termina es necesario volver	
	Nzila ya landa: Dirección que seguir, la flecha significa que la persona tiene que caminar derecho y dar vuelta a la izquierda como se indica con el círculo en el lado derecho del símbolo	Kuenda nzila koko kua lumusoko: Significa que no hay que seguir el camino de la izquierda ni de la derecha, sólo caminar en línea recta. El camino del centro es la única opción, no seguir esta regla es un error	El camino principal es la flecha y los otros dos caminos están cerrados, no hay forma de salir ni perder el camino	
		Fuente, almacenar agua	El camino no es bueno, nadie lo usa	
		Nkoko: ríos y manantiales	Indica dirección alrededor del camino	
	Ntambu a ulu: red que se utiliza para cazar	Sima kia maza: fuente, agua fresca y naturaleza	El inicio de un camino, un gran viaje	

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
	Yeteluka: una serie de curvas pronunciadas	El camino no es directo, tiene muchas curvas	Vuandu mukanda: El árbol familiar. La asamblea de gobierno que se realiza una vez al año con los ancianos de la comunidad	
		Instrucción de caminar colina abajo, no hacia arriba	El camino tiene ramificaciones, se debe volver para encontrar el camino	
			Indicación de múltiples veredas que llegan al camino principal	
			Muchas montañas que escalar	
		El encuentro de muchos caminos, antes de llegar a tu destino encontrarás una encrucijada con ocho direcciones	Todos los caminos convergen en un lugar	

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
			Dos caminos cortos que corren en paralelo	
		Las siete curvas que pueden causar confusión, para encontrar el camino hay que seguir las señales	Tres caminos relacionados por la misma curva	
		El río		
		El curso de dos ríos paralelos	El camino es viejo y está en malas condiciones	
			Un camino corto y dos veredas que terminan en el camino principal	
			La línea recta significa que es posible llegar ahí cruzando caminos y montañas, ríos	

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
		Lunawanuza: el encuentro de dos caminos, uno a la izquierda y el otro a la derecha	La encrucijada. La línea más ancha indica el camino que hay que tomar, la línea delgada es el camino equivocado	
		Un río que tiene que cruzarse tres veces	Cuando viajes, el camino estará lleno de curvas	Sadisa: curar, sanar
			La encrucijada, encuentro con tres caminos, pero el correcto es uno de ellos	
		Nto zamasa: el inicio y el amanecer	Colinas	
		Peligro y un lugar con una gran colina y un precipicio riesgoso	Abismo y un camino peligroso	
		Peligro y un lugar con una gran colina y un precipicio riesgoso	Abismo y un camino peligroso	

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
		Montaña donde corre el agua, cascada en la montaña o en una planicie		
		Kwenda kulumene ko kwenda kulumene maza: ir al río y girar a la izquierda en el punto cardinal oeste		
			Dos caminos cortos que terminan	
		Nzila mongo: montaña, empezar desde abajo y subir, tomando las curvas y caminando hasta superar la montaña	El camino está en malas condiciones y tienes que cruzar un puente en el camino	
		Maza nzila: el sendero del agua	Un camino con montañas y lleno de agujeros	
				Muntu muntu ya kelisu: cada quien tiene su propia cruz

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
			Una parada en el camino, un obstáculo	
			Señal durante la caza de que se mató un animal	
			Señal durante el trabajo agrícola	
			Señal para que las mujeres se bañen en el río, sin hombres alrededor	
			Hombres	
	Mpeve a Nlongo, espíritu guardián	Mpeve a Nlongo, espíritu guardián	Mpeve a Nlongo, espíritu guardián	Mpeve a Nlongo, espíritu guardián
				El ser humano
				Ntetembina: el encuentro del ancestro con el ser humano

<i>Mbanza Kongo Bisinsu</i>	<i>Paulino Nieves</i>	<i>Pedro Zabão</i>	<i>Joan Paulino Polar</i>	<i>Bundu Dia Kongo</i>
				Bungua: cerrar, advertencia de no abrir algo
				El triángulo invertido superior significa el ser humano, y el triángulo inferior significa los ancestros (bafua)
				El sol de diciembre
				Señal de Nzambi
				La luz de Nzambi
				Eclipse (mbumgu), el camino, transformación, cambio de ideas y pensamientos
				Señal de Nzambi

Tabla 6. Ilustra las formas y los significados de una variedad más amplia de símbolos que se utilizan en la vida diaria en Mbanza Kongo actualmente, según me contó Alvaro Barbosa, experto y jefe tradicional de la Provincia de Zaire.

Mbanza
Kongo Bisinsu

Significado
Alvaro Barbosa



Centralización o el Gran Centro.
Los círculos de cada punta representan pequeñas comunidades subordinadas a una comunidad central, representada por las líneas de la Cruz. Las cuatro comunidades son propiedad de la principal, que está en el centro.



Para encontrar el camino correcto, tienes que seguir el camino principal representado por la flecha. Este camino sólo se hará claro después de haber pasado una encrucijada y seguido adelante.



Camino recto y seguridad. El camino, el sendero correcto que hay que tomar sin desviaciones.



La caza o El cazador. Se emplea para dar instrucciones a los miembros de la comunidad que van a recoger a los animales.



Nkiki dia Ngoma. Tatuaje para el artista frente a los tambores Batuke. Los signos cambian según el género. Las mujeres llevan este tatuaje en la rodilla, mientras que el equivalente en los hombres cruza el pecho de la cadera izquierda al hombro derecho. Los ancianos solían llevar las tres marcas bajo el ojo o la barbilla como signo de autoridad entre la familia o la asociación religiosa.

*Mbanza
Kongo Bisinsu*

*Significado
Alvaro Barbosa*



Cruzar tres caminos o intersecciones sin desviarse. Siempre seguir adelante.



En tu recorrido encuentras muchos caminos en las montañas, pero debes seguir tu propio sendero, siempre hacia adelante.



Un camino en buenas condiciones, sin agujeros ni precipicios.



Un camino en el que hay que cruzar ríos.



Tres caminos sin salida. El camino necesario es zigzagueante, pero debe seguirse hasta el destino deseado. No hay atajos.



El camino no tiene agujeros, está en buenas condiciones.



Un sendero que debe cruzar un río.



Cruzar un camino que tiene fuentes a los lados.



Un río que termina en rápidos o en una cascada.

*Mbanza
Kongo Bisinsu*

*Significado
Alvaro Barbosa*



Dos caminos rectos sin curvas y sin salida.
El camino principal no tiene atajos.



Señal de un agujero que tiene tres puntas.
Un camino impasable.



Un camino que siempre se eleva y cruza agua y ríos.
Un río que atraviesa el camino.



Camino cerrado. No entrar sin autorización.



Camino plano, sin ascensos ni descensos.
Camino directo.



Un camino corto que cruza montañas sin salida.



Una vereda corta que cruza el camino principal.



Camino cerrado.



La estrella.

*Mbanza
Kongo Bisinsu*

*Significado
Alvaro Barbosa*



La luna.



Todo el mundo, el mundo completo.



División de la tierra, separación.



Nzangama. La estrella significa que es un momento propicio para la caza, la agricultura y la pesca.



Una forma de llegar a la montaña, pero el camino debe ascender en zigzag.



La luna significa que no es posible cazar.

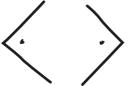
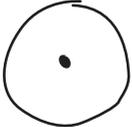


Seguir el sendero de la estrella para encontrar tu camino.
Guía para la gente.

TABLA 7. Dibujo en los muros interiores de la Casa Botánica del Espíritu Santo, Mbanza Kongo, Angola. Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.

#	<i>Bidimbu</i>	<i>K. K. Bunseki Fu-Kiau (1962-2003)</i> <i>Bidimbu ye Nsonokono za Kongo</i> <i>(Símbolos y pictografía antigua kongo)</i>
1		Cielo.
2		Un camino hacia, en camino a.
3		Un camino abajo.
4		Un camino de vuelta.
5		Subterráneo, hablar sobre la tierra o algo terrestre que concierne a los humanos.
6		Inicio del mundo.
7		La completud espiritual.
8		Dos plantas que se cruzan.

#	<i>Bidimbu</i>	<i>K. K. Bunseki Fu-Kiau (1962-2003)</i> <i>Bidimbu ye Nsonokono za Kongo</i> <i>(Símbolos y pictografía antigua kongo)</i>
9		Un nudo que marca la grandeza del espíritu.
10		Reunión, estoy hablando contigo. Estoy preguntando por ti.
11		Cruzar, pasar, ir, venir.
12		Movimiento, la dirección en la que te mueves.
13		Te mueves hacia la derecha.
14		Un resorte, registrarás todo en la vida. Tu energía o el camino de tu energía.
15		El huevo, la medicina que se hace para emplearse. Nzasi (aligerar) bomba espiritual.
16		Estamos hablando sobre verticalidad y poder cósmico. Cuando estamos soñando, algo sucede en la comunidad. Sueños del cosmos, sueños cósmicos.
17		Soñar con el presente, comunidad actual.

#	<i>Bidimbu</i>	<i>K. K. Bunseki Fu-Kiau (1962-2003)</i> <i>Bidimbu ye Nsonokono za Kongo</i> <i>(Símbolos y pictografía antigua kongo)</i>
18		Hablar sobre la tierra, medicina atada. El poder de tener acceso a los alimentos del planeta (fuente de energía). Las plantas son tuberías a través de las cuales se obtiene poder de la tierra.
19		El líder de la familia en la comunidad, el signo de la vida. Simbi que contiene poder. El bosque se mantiene unido por el poder del Simbi (el Simbi sostiene la unión).
20		La V abierta a la izquierda es el poder femenino y la V abierta a la derecha es el poder masculino.
21		El símbolo del Big Bang, el cuerpo físico y espiritual. Cuerpos unidos.
22		Marca de tu grandeza espiritual. Marca espiritual que se hace para agradecer al árbol frutal cuando se toman sus frutos. Pensar en la naturaleza.
23		La presión del mundo externo sobre el individuo. El punto es un símbolo de autocontrol, y el círculo es un símbolo del control del poder interno. Equilibrio dialéctico de lo interior y el exterior para mantener la armonía. La digestión de energía negativa rompe este poder.

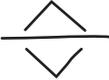
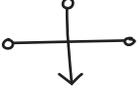
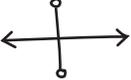
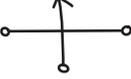
#	<i>Bidimbu</i>	<i>K. K. Bunseki Fu-Kiau (1962-2003)</i> <i>Bidimbu ye Nsonokono za Kongo</i> <i>(Símbolos y pictografía antigua kongo)</i>
24		Estás vivo y corres de manera vertical para adquirir sabiduría, para crecer espiritualmente.
25		Ir al pasado, regresar. Pensamos en el pasado, construyendo el futuro mientras pensamos en el pasado.
26		Dos mundos.
27		Signo de completud, fusión. <i>Dikenga.</i>
28		Nuestros problemas en la vida (todo lo que sucede en el mundo superior). La flecha que apunta hacia abajo marca el mundo de los ancestros. “Tus problemas no tienen que ver con este mundo”.
29		Tu situación no se relaciona con el ancestro ni con el universo. Relación en la sociedad, colegas y amigos.
30		Tu problema es espiritual, está en tu mente.
31		Debemos ser rápidos en nuestra unión, nuestra vida y problemas. Deshacer nuestro resorte para llamar al presente, para borrar nuestros problemas y disculparnos con las personas por errores pasados responder es una forma de proteger y aprender y estabilidad.

TABLA 8. Ilustra las fuertes similitudes que hay entre estos sistemas diferentes, pero relacionados, y enfatiza su origen común.

Bidimbu Mbanza Kongo	Sona-Chokwe Mario Fontinha Jose Redinha	Lembeta Clementine Faik-Nzuji	Bidimbu R. F. Thompson Bunseki Fu-Kiau
			
			
			
			
			
			
			
			

Bidimbu Mbanza Kongo	Sona-Chokwe Mario Fontinha Jose Redinha	Lembeta Clementine Faik-Nzuji	Bidimbu R. F. Thompson Bunseki Fu-Kiau
			
			
			
			
			
			
			
			
			

Bidimbu Mbanza Kongo	Sona-Chokwe Mario Fontinha Jose Redinha	Lembeta Clementine Faik-Nzuji	Bidimbu R. F. Thompson Bunseki Fu-Kiau
			
			
			
			
			
			
			
			
			

Bidimbu Mbanza Kongo	Sona-Chokwe Mario Fontinha Jose Redinha	Lembeta Clementine Faik-Nzuji	Bidimbu R. F. Thompson Bunseki Fu-Kiau
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			

Bidimbu Mbanza Kongo	Sona-Chokwe Mario Fontinha Jose Redinha	Lembeta Clementine Faik-Nzuji	Bidimbu R. F. Thompson Bunseki Fu-Kiau
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			

Bidimbu Mbanza Kongo	Sona-Chokwe Mario Fontinha Jose Redinha	Lembeta Clementine Faik-Nzuji	Bidimbu R. F. Thompson Bunseki Fu-Kiau
			
			
			
			
			
			
			
			
			

TABLA 9. Referencia histórica comparativa de sellos de Lydia Cabrera, Osvaldo Fresneda Bachiller y Felipe García Villamil.

<i>Osvaldo Fresneda Bachiller</i>	<i>Felipe García Villamil</i>	<i>Lydia Cabrera</i>	<i>Significado</i>
			El signo de la creación de los humanos por Dios, el origen del pueblo. Esta marca se utiliza para activar el lugar donde se va a activar la firma. Esta marca suele emplearse para indicar dónde va a activarse la firma con pólvora o azufre.
			<i>Finda</i> , el bosque.
			Ruta del espíritu en esta tierra.
			Justicia y demanda legal.
			Lucero o estrella brillante. Representa la fuerza de un torbellino que succiona todo durante la apertura de una ceremonia para purificar la casa o el templo. Se usa para abrir y cerrar el camino.

<i>Osvaldo Fresneda Bachiller</i>	<i>Felipe García Villamil</i>	<i>Lydia Cabrera</i>	<i>Significado</i>
			Ruta en esta tierra.
			Planta de coco para adivinación y para uso como moneda.
			El símbolo de la flor. La energía de la fauna y una de las marcas de la iniciación en la religión.
			Representa la fuerza de la fauna a través de los kongo muertos que hablan a través de este sello.
			Amuleto Sarabanda, dios del trabajo y la tecnología.
			Protección, la radiación o energía de la Prenda / Nganga Nkisi hacia los ahijados.
			Buena voluntad.
			Accidente, tragedia, enfermedad y desorden.
			Hechicero del espíritu.

<i>Oswaldo Fresneda Bachiller</i>	<i>Felipe García Villamil</i>	<i>Lydia Cabrera</i>	<i>Significado</i>
			Poderosa fuerza de la naturaleza.
			Luz, iluminación de Dios.
			Posición segura para la entrada de los ancestros.
			Posición de confirmación, inteligencia.
			Fuerza y poder de Nzambi Mpungu o Dios.
			Dirección, curso y flujo.
			La marca que indica que el signo o símbolo está activo. Simboliza una puerta abierta para la entrada de las vibraciones espirituales o físicas (poder, energía, vibración, electricidad).
			Amuleto Sarabanda.
			Lucero en posición 'lista'.

<i>Oswaldo Fresneda Bachiller</i>	<i>Felipe García Villamil</i>	<i>Lydia Cabrera</i>	<i>Significado</i>
			Marca la dirección de la energía en el momento del ritual. La dirección de izquierda a derecha es un viaje que sólo pueden hacer los espíritus poderosos y los expertos. Además, este signo se refiere a hipocresía, mentiras y distorsión.
			Garabato o buena fortuna.
			Fuerza para el trabajo, el espíritu de Mambe, fundamental en la religión Palo Monte.
			Ayudante.
			El viento o la fuerza llamada “los cuatro vientos” o Baluande (espíritu del océano y del mar). Significa el punto medio o equilibrio.
			Los cuatro momentos del sol, un signo de reencarnación y el viaje circular de los humanos, los espíritus y los ancestros. El círculo de la vida nueva. Lucero es una estrella que actúa como guía para los <i>minkisi</i> y <i>mpúngu</i> .
			Un ancestro. También puede representar a Dios si el triángulo funge como la base de la firma principal, el último signo que se lee o se activa.

<i>Oswaldo Fresneda Bachiller</i>	<i>Felipe García Villamil</i>	<i>Lydia Cabrera</i>	<i>Significado</i>
			<i>Malongo, naturaleza.</i>
			Amor o vida. El espíritu que viene está vivo y reparte buenos sentimientos y la bendición de las personas. También es signo del movimiento de energía de la naturaleza al cosmos.
			Fuerza interna del océano.
			Sacrificio, renuncia y sentimiento puro o incorrupto.
			La vida anterior del espíritu. Marca la dirección de la fuerza.
			<i>Nzambi Mpungo, Dios.</i>
			Formación, creación.
			División.
			La casa, compromiso.
			El signo de Dios, protección. El signo de fuego. El espacio vacío que queda tras la pérdida de una persona.

<i>Oswaldo Fresneda Bachiller</i>	<i>Felipe García Villamil</i>	<i>Lydia Cabrera</i>	<i>Significado</i>
			Generosidad.
			Plenitud.
			La realidad, el mundo conocido y pureza.
			Seguridad.
			Reunión.
			Buena guía.
			El sendero o camino.
			Nacer, plenitud.
			Estrella.
			La luna, tema serio, iniciación.
			El sol.
			Compromiso espiritual.

FIGURAS

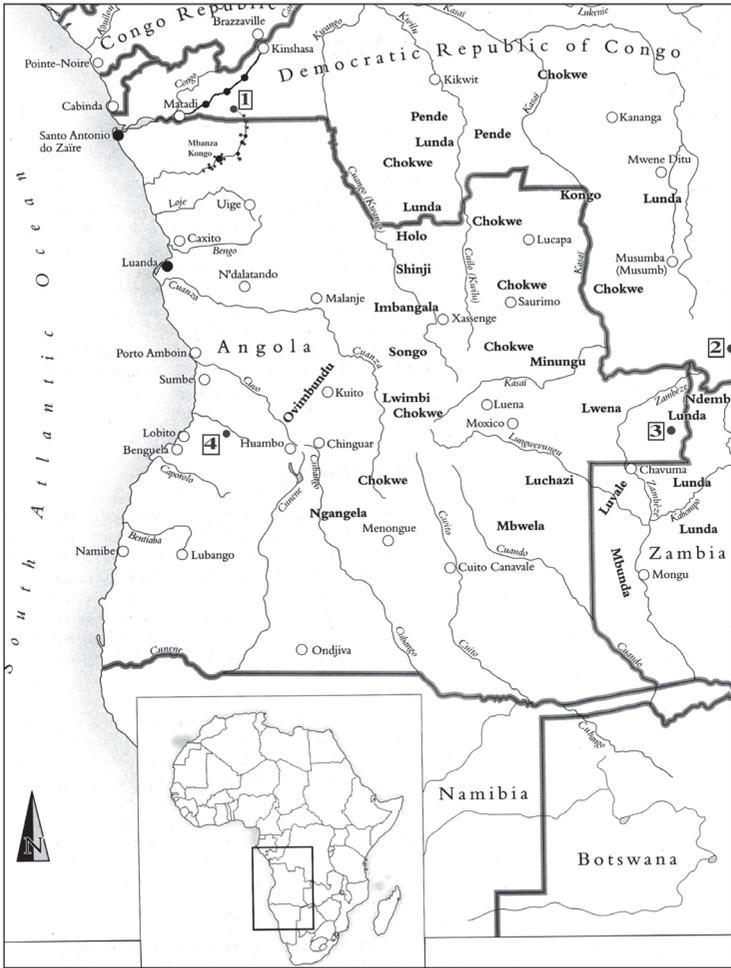


Fig. 1. Mapa de sitios de arte rupestre en Angola y la República Democrática del Congo. Adaptado de Manuel Jordan, 1998.

1. Lovo 2. Kiantapo 3. Caninguirí 4. Tchitundo-hulo

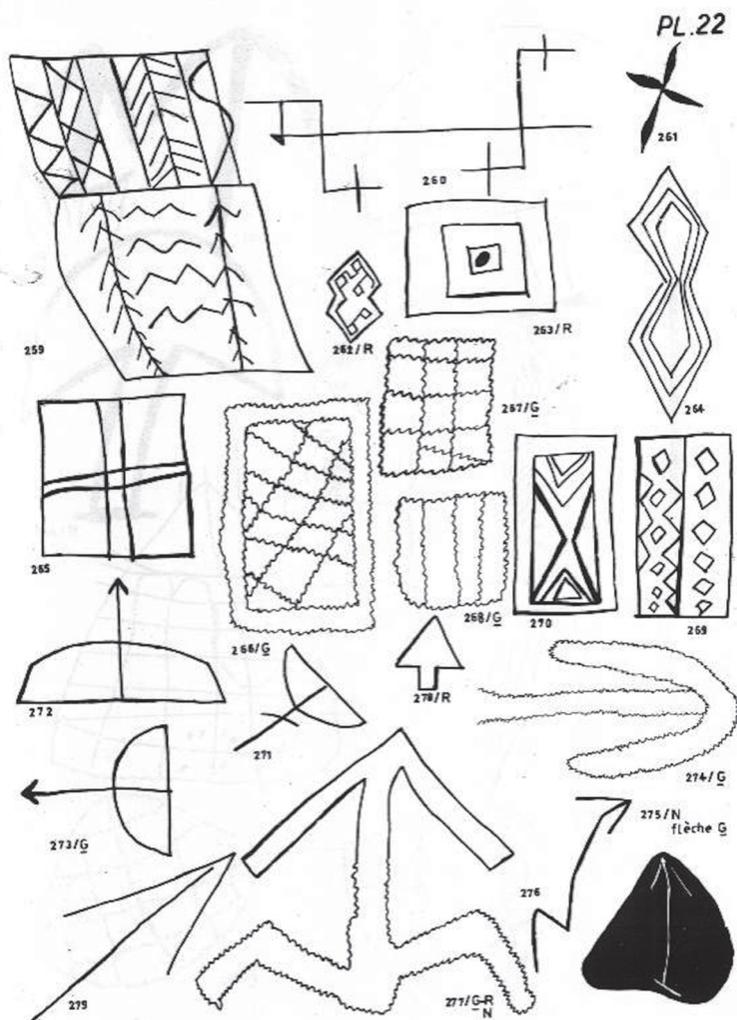


FIG. 2. Pintura rupestre de Lovo. Adaptada de Paul Raymaekers y Hendrik van Moorsel, 1962.

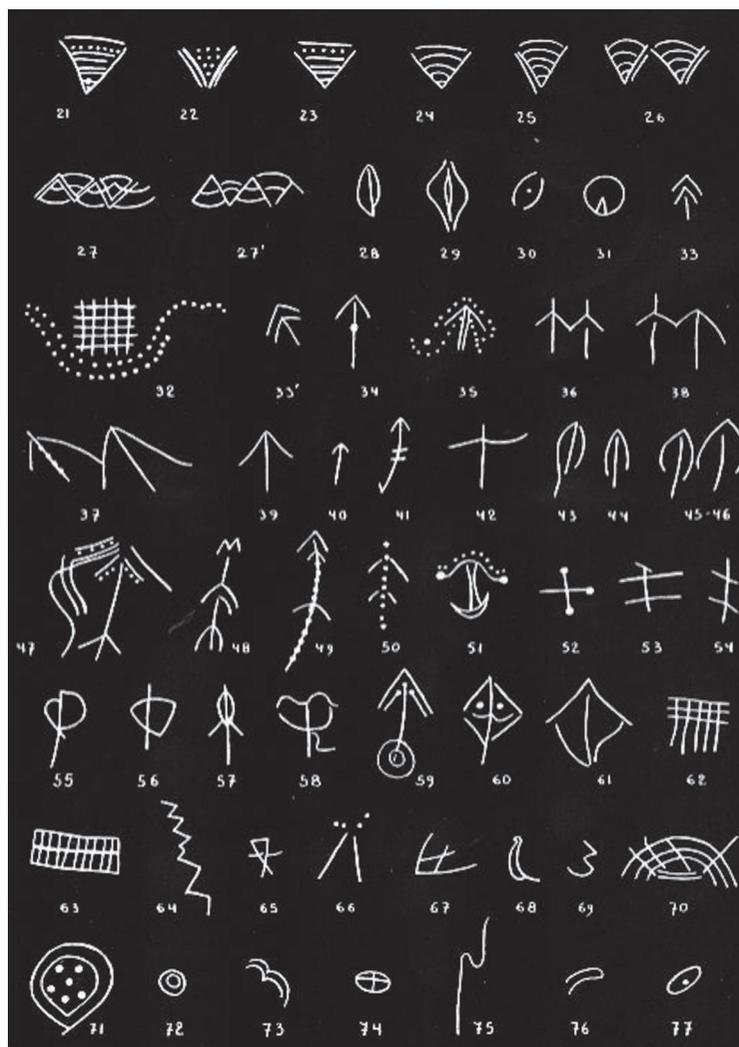


FIG. 3. Pintura rupestre del sitio de Kiantapo, República Democrática del Congo. Adaptada de Henri Breuil, 1952.



FIG. 4. Tadi dia Mfuakumbi, Angola, 2004.
Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz.



FIG. 5. Nelson en la entrada de la cueva Nemongo realizando una libación necesaria para autorizar la investigación propuesta. Tadi dia Nemongo, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.



FIG. 6. Luvunisa (contradecir). Emblema de la sociedad secreta Lemba. Sitio Mfinda a Ntuta, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2005.

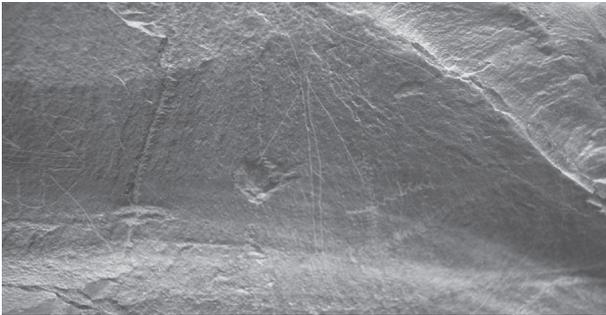


FIG. 7. “Tuna mvovela lendo lua Nzambi.” Proverbio que significa ‘Estamos hablando del poder de Dios.’ La flecha doble indica masculinidad, fecundidad, relámpago y poder. La dirección noreste de la flecha simboliza el ascenso al mundo ancestral y comunicación con aquéllos responsables de traer fertilidad y lluvia sanadora. La flecha doble significa la trascendencia de un estado terrenal durante el rito de iniciación. Sitio Tadi dia Nemongo, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.

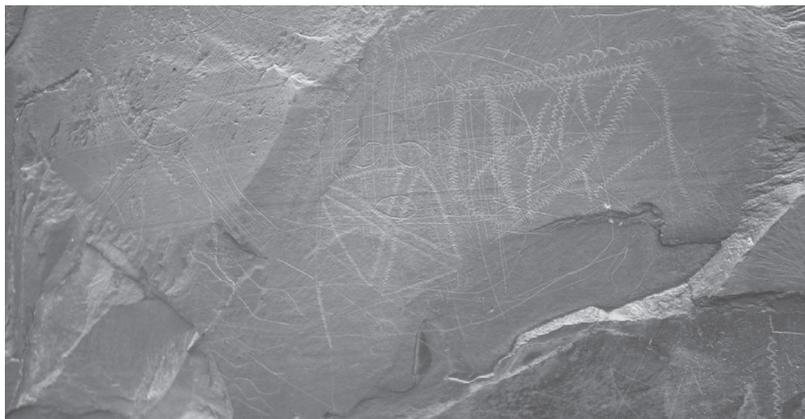


FIG. 8. “Vena owu kevakadi owu ko.” Proverbio que significa ‘Donde está cerrado, no puede abrirse’. La cruz representa el orden de las cosas en el cosmos y el mundo humano y simboliza al alma. Sitio Tadi dia Mfuakumbi, Angola. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.



FIG. 9. Motivo zoomorfo “O nsusu vokelaya nga makiko ngola negola.” Proverbio que significa ‘La gallina que no caliente sus huevos, perderá a sus pollos’. Sitio Tadi dia Mfuakumbi, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.

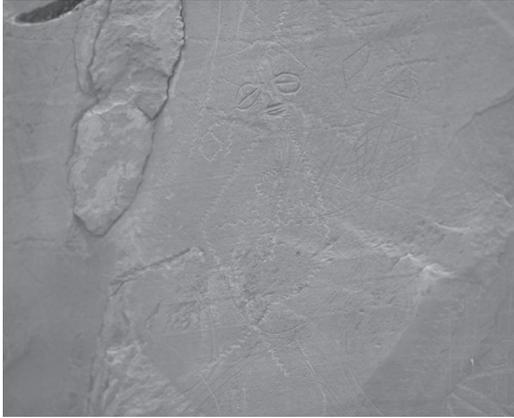


FIG. 10. Motivo antropomorfo “Disu muna disu, mena muna meno.” Ley tradicional (*nsiku*) y sistema de justicia (*ndembo*). Sitio Tadi dia Mfuakumbi, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.



FIG. 11. “Mvu ke mvu mia nkundalala.” Proverbio que significa ‘Los años de gloria han pasado para siempre’.



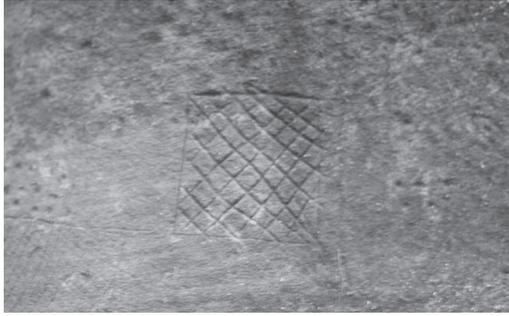
FIG. 12. “*Wanda wa lufua.*”
Proverbio que significa ‘Todos
enfrentamos la muerte’. Sitio
Mfinda a Ntuta, Angola. Fotografías
de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2005



FIG. 13. *Wanda*, el cosmos,
universo y mundo.



FIG. 14. “*Vena o mbuta vena mpe a nlenke vena mpe diadi o yalanga.*” Pro-
verbio que significa ‘Donde hay adultos,
hay niños’. Sitio Mfinda a Ntuta,
Angola. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2005.



FIGS. 15, 16 y 17. Izquierda: Nduakilu za mbote: bienvenida y hospitalidad; centro: el universo es uno solo, todo está conectado, y derecha: Futumuka: resurrección. Sitio Mfinda a Ntuta, Angola.

Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2005.

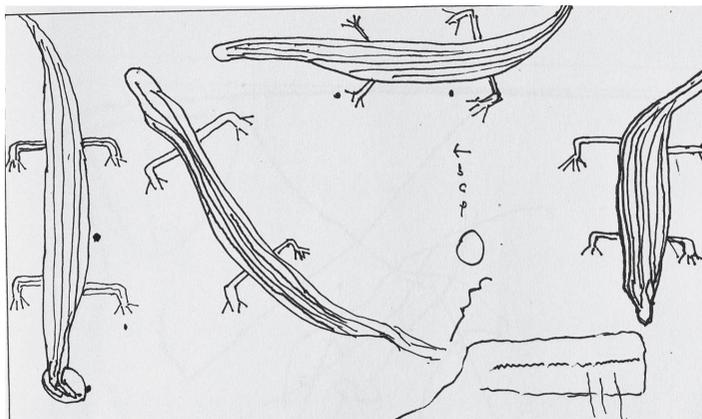


FIG. 18. Un motivo icónico “Ndiata a lunwenya.” Proverbio que significa ‘Señal de advertencia; sabiduría.’, sitio Tadi dia Mvulayidi. Dibujo de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2006

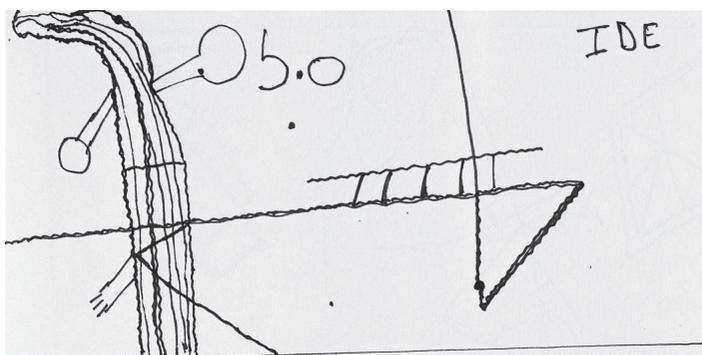


FIG. 19. El triángulo contiguo al extremo derecho de la escalera representa al ancestro en relación con la familia. La escalera representa a la familia o la historia de una familia, representa a la gente. Dibujo de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2006

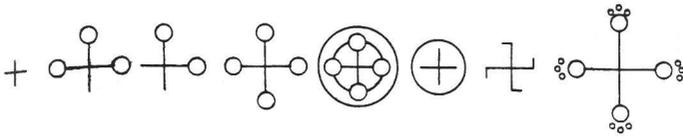


FIG. 20. Serie de signos de Bunseki Fu-Kiau.
Adaptada del mismo, 1969.

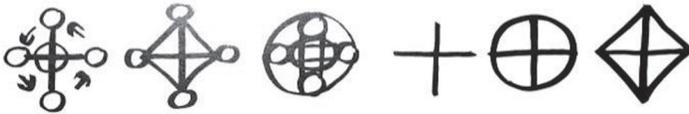
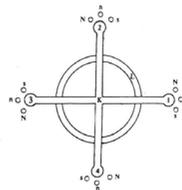
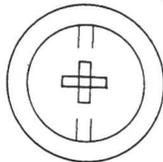
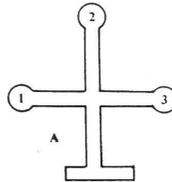
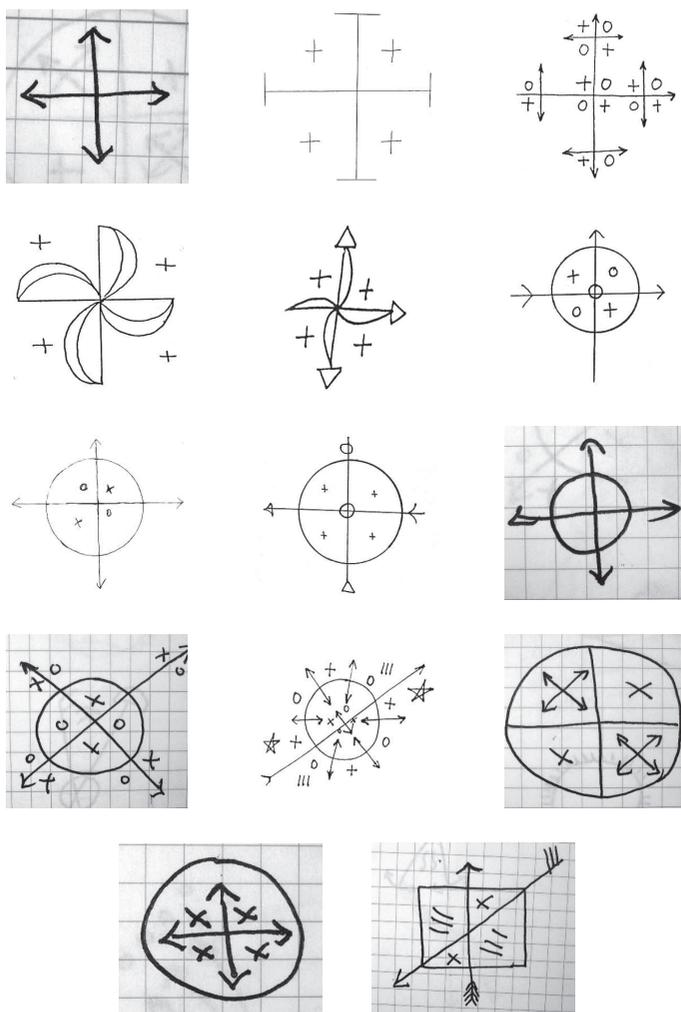


FIG. 21. Serie de signos de Robert Farris Thompson.
Adaptada del mismo, 1981.



FIGS. 22, 23, 24 y 25. Izquierda a derecha: Cruces dikenga y
Yowa. Adaptado de K. K. Bunseki Fu-Kiau, 1969.



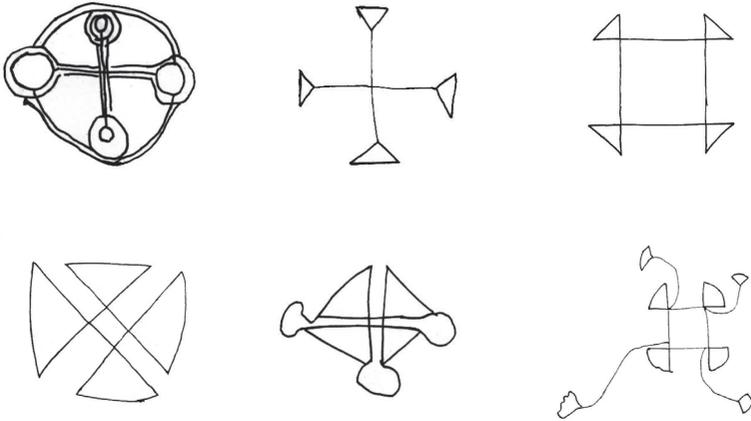
Figs. 26-39. Signos del Círculo de vida nueva en la religión Palo Monte en Cuba. De Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 1988.



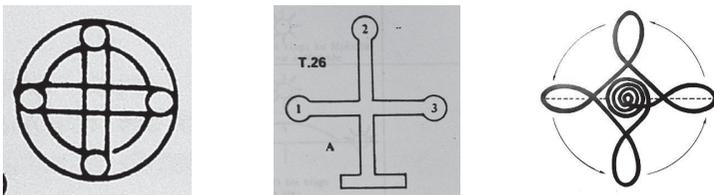
FIG. 40. Ejemplo de Lucero de Osvaldo Fresneda Bachiller.
Fotografía de Lisa Maya Knauer, 2000.



FIG. 41. Ejemplo de Lucero de Felipe García Villamil.
Fotografía de Bárbaro
Martínez-Ruiz, 2000.



FIGS. 44, 45, 46, 47, 48 y 49. Ejemplos de signos de Lovo, pintura rupestre de Lovo. Adaptados de Paul Raymaekers y Hendrik van Moorsel, 1962.



FIGS. 50, 51 y 52. Tres ejemplos, el de la izquierda proveniente de Lovo, y los otros dos de Bunseki Fu-Kiau, adaptados de pinturas rupestres de Lovo. Adaptados de Paul Raymaekers y Hendrik van Moorsel, 1962, y K. K. Bunseki Fu-Kiau, 1969.

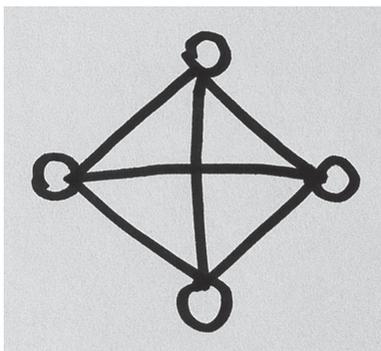


FIG. 53. Signo dikenga documentado por Robert Farris Tompson.
Adaptado del mismo, 1981.

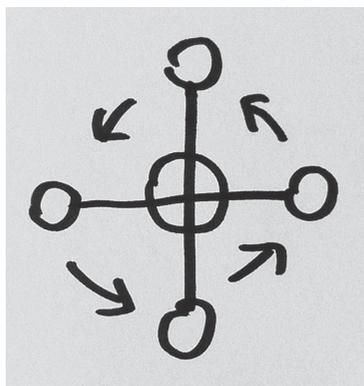
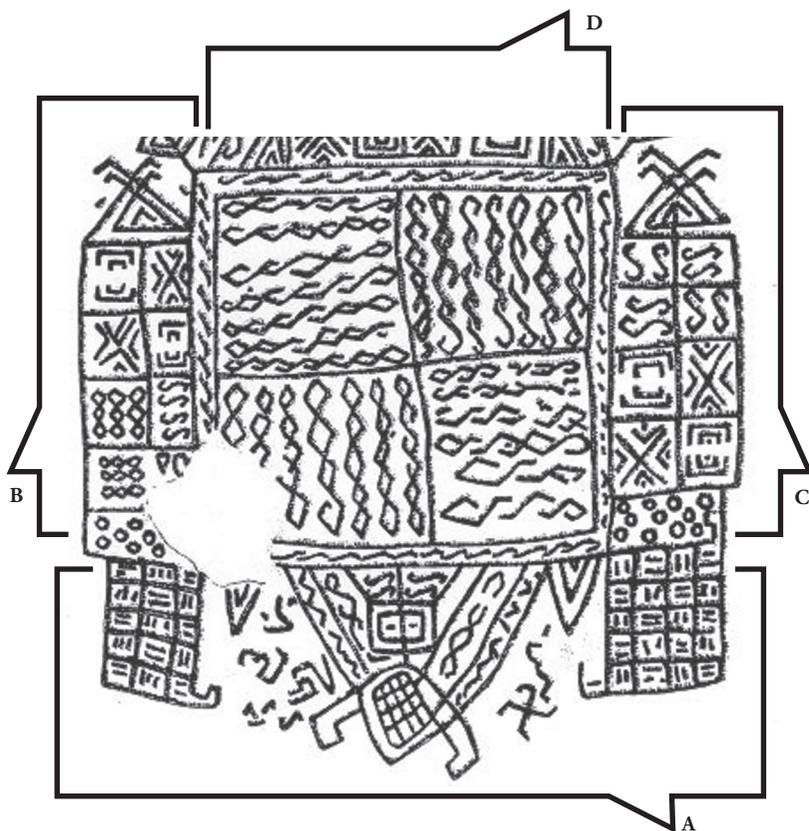


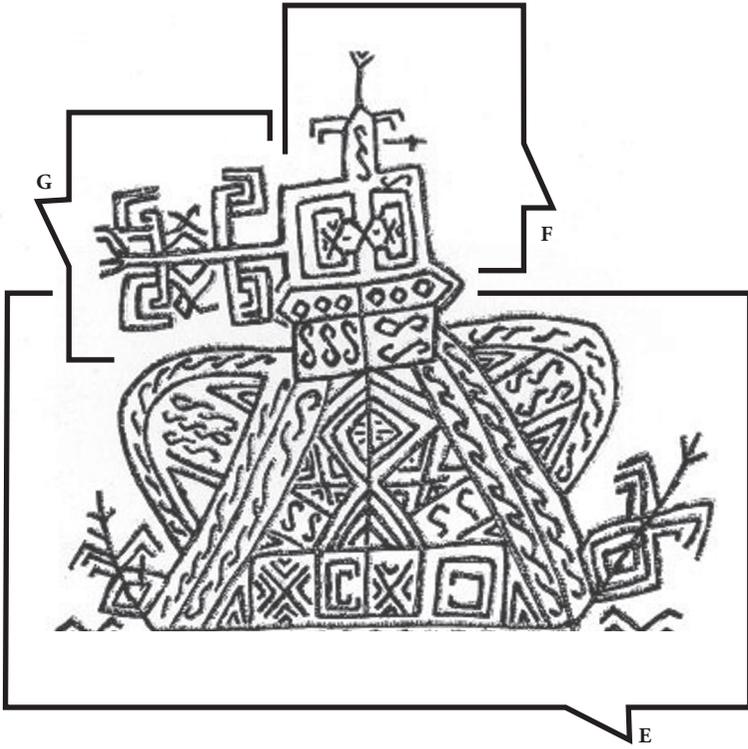
FIG. 54. Robert Farris Thompson.
Adaptado del mismo, 1981



FIG. 55. Arte lítico de Tadi dia Simbi.
Robert Farris Thompson, 2002.



DETALLE A-D.



DETALLE E-G.

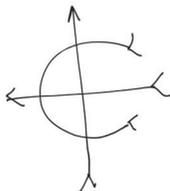


FIG. 56. De Bárbaro Martínez-Ruiz,
colección personal, 1986.



FIGS. 57-58. Alvaro Barbosa dibujando en el suelo en Mbanza Kongo,
Angola. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.



FIGS. 59-63. Alvaro Barbosa dibujando en el suelo en Mbanza Kongo, Angola. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.





Figs. 64 y 65. Alvaro Barbosa demostrando la escritura gráfica, Mbanza Kongo, Angola. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.



FIG. 66. Dibujo en la puerta principal de la iglesia Mpeve ya Nlongo, Mbanza Kongo, Angola.
Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.

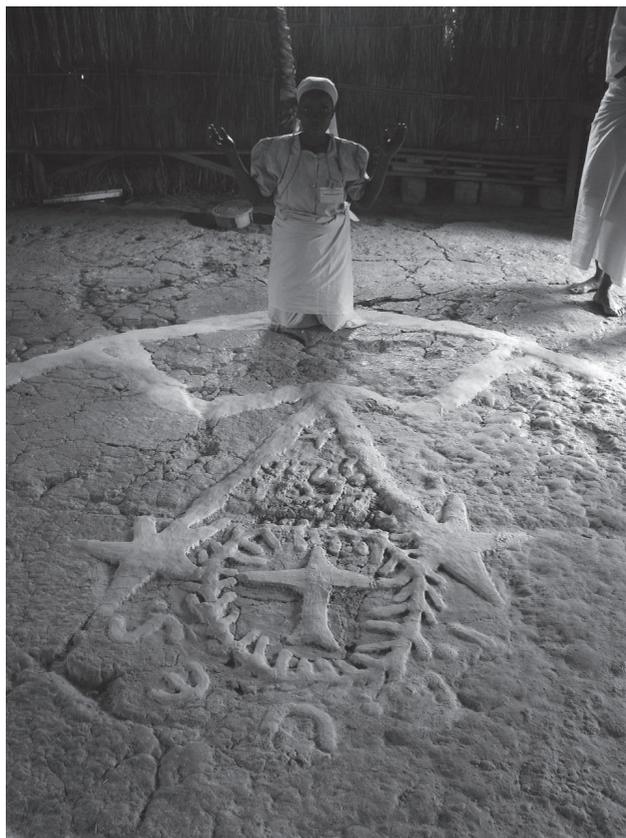


FIG. 67. Dibujo al interior de la iglesia Mpeve a Nlongo, Mbanza Kongo, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.



FIG. 68. Diseño en tela dentro de la Casa Botánica del Espíritu Santo, Mbanza Kongo, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.



FIG. 69. Dibujo en los muros interiores de la Casa Botánica del Espíritu Santo, Mbanza Kongo, Angola. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.



FIG. 70. Signo divino en el muro frontal de la Casa Botánica del Espíritu Santo, Mbanza Kongo. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.



FIG. 71. Signo divino de la Iglesia de Negros en África, Mbanza Kongo. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.



FIG. 72. Tallas en la corteza del árbol Imbondeiro cerca de la comunidad de Nkwanza, Mbanza Kongo. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2003.

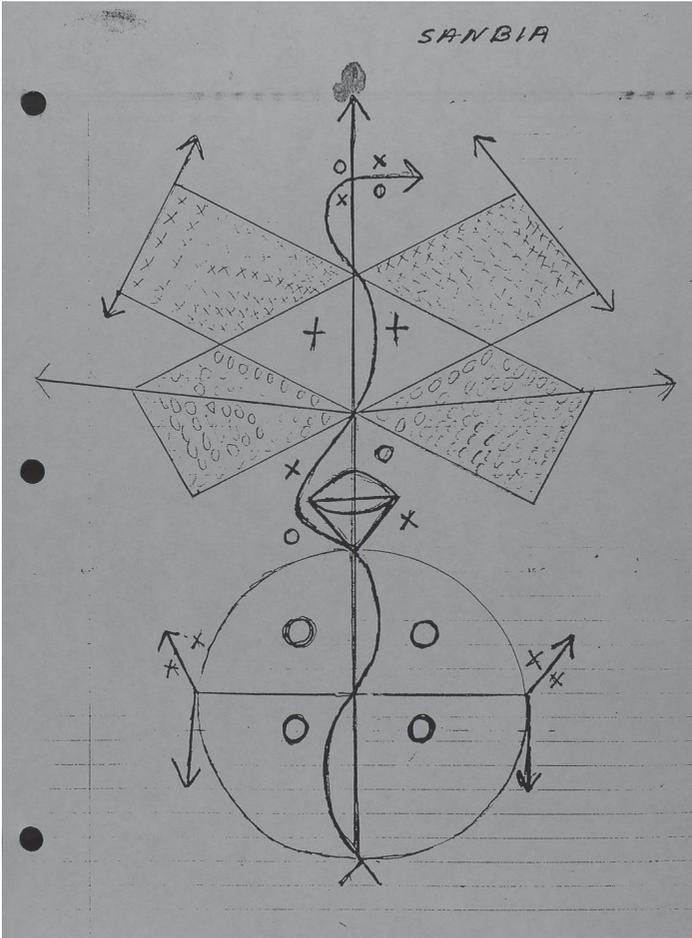


FIG. 73. Firma que representa a *Nzambi a Mpungu*, de Felipe García Villamil. De Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 2000.

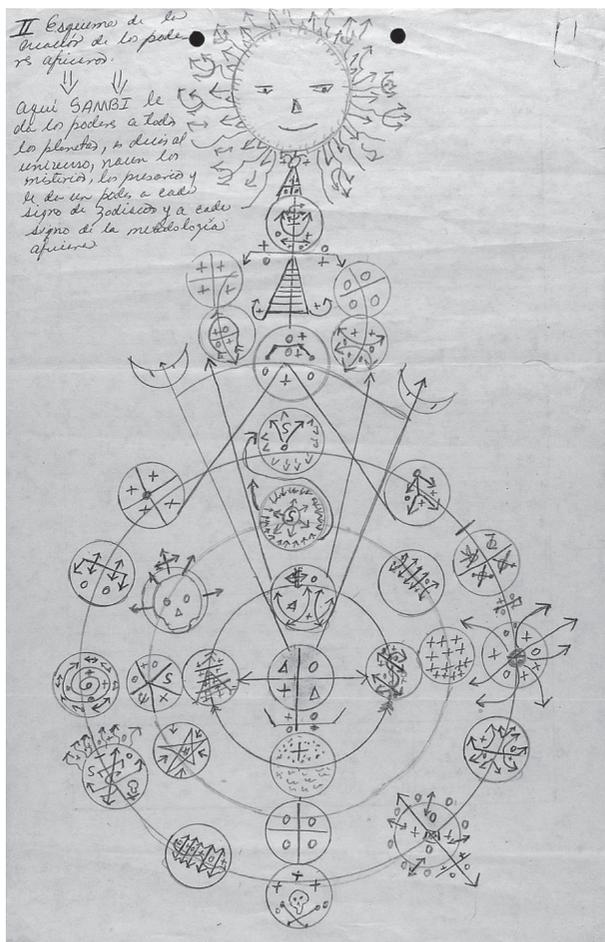
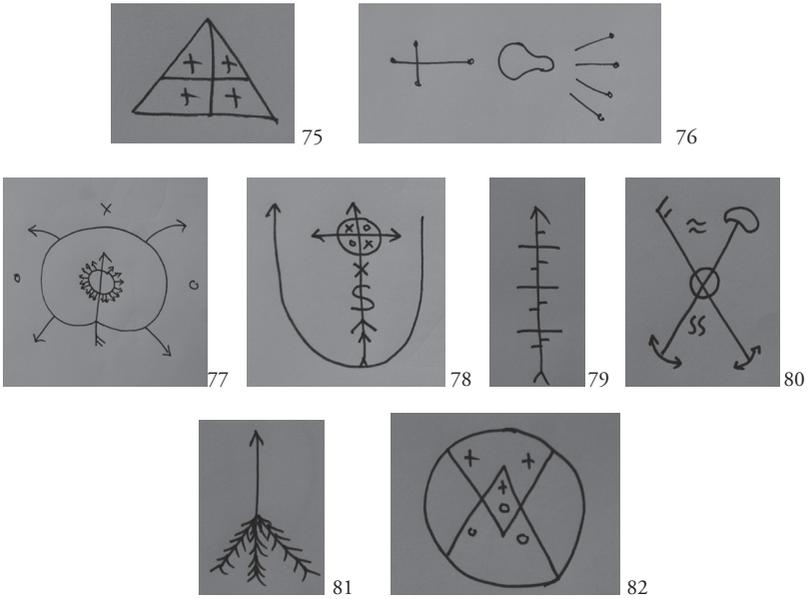


FIG. 74. Firma que representa a Nzambi a Mpungu, de Osvaldo Fresneda Bachiller. De Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 2000.



FIGS. 75-82. En orden, representan a un ancestro, la vida, el corazón, la luna, una estrella, agua, Dios y fuego.

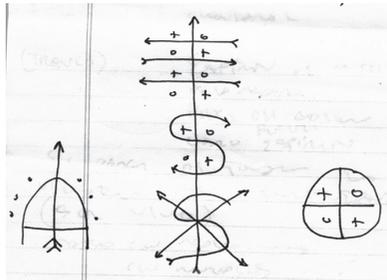
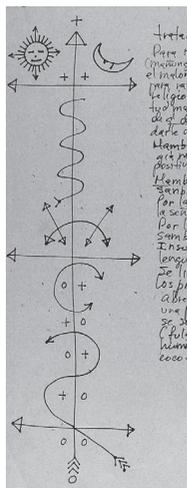
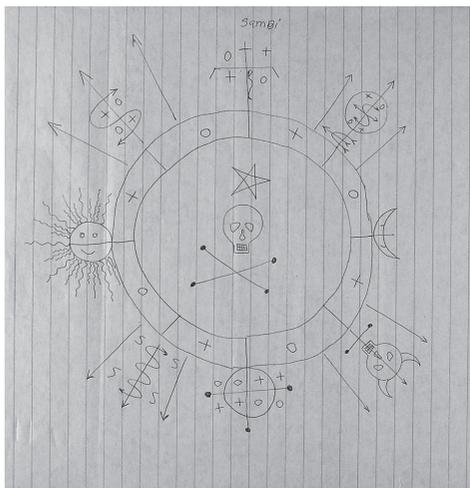


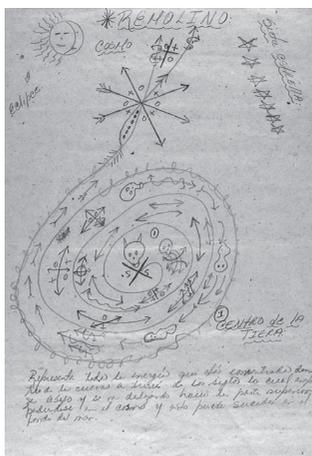
FIG. 83. Firma de Osvaldo Fresneda Bachiller, documentos personales, La Habana, Cuba. Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 1989.



84

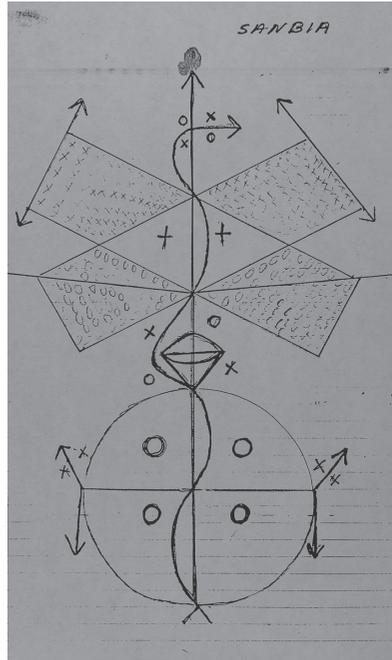
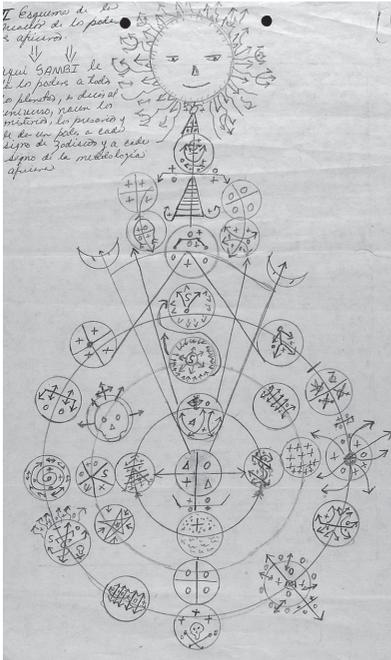


85



86

FIGS. 84-86. Tres ejemplos de firmas de izquierda a derecha: firmas llamadas Siete Rayos, Simbi y Remolino. Osvaldo Fresneda Bachiller, documentos personales, La Habana, Cuba. Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 1989.



FIGS. 87 y 88. Dos firmas que representan a *Nzambi a Mpungu*, izquierda, de Osvaldo Fresneda Bachiller, y derecha, de Felipe García Villamil. De Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 2000.

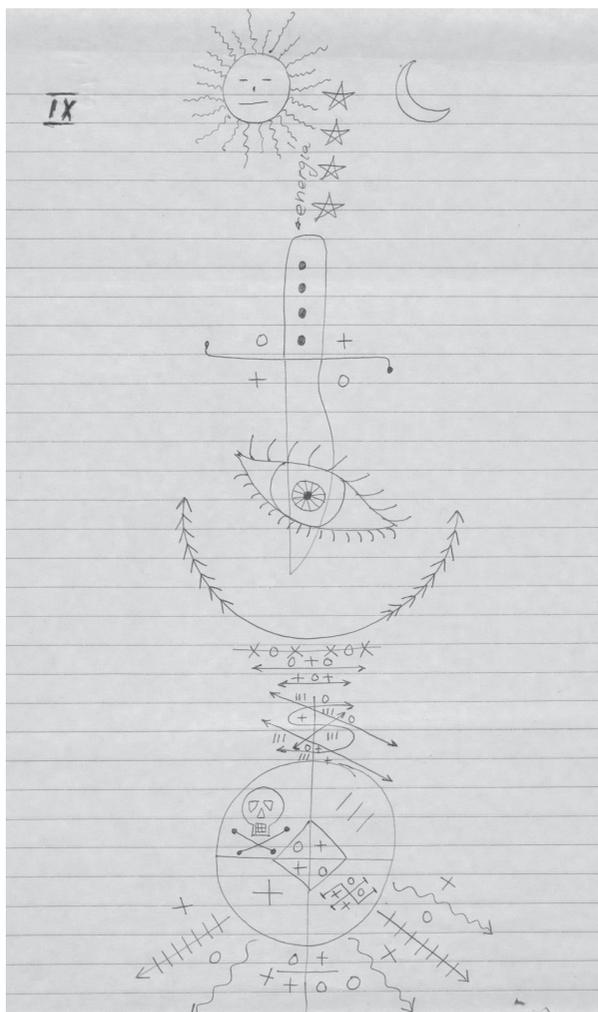
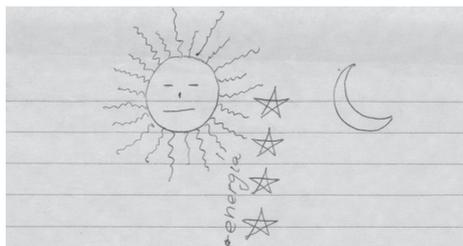
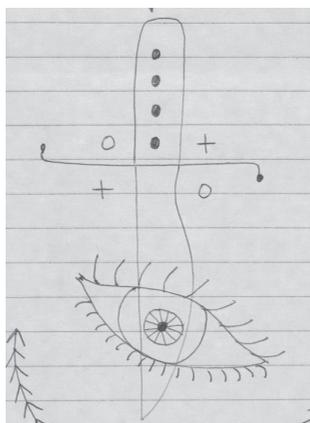


FIG. 89. Firma de Insancio (Siete Rayos). Osvaldo Fresneda Bachiller, Documentos personales. La Habana, Cuba. Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 1989.

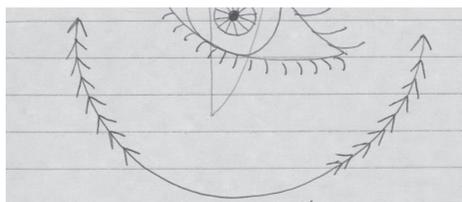
DETALLES



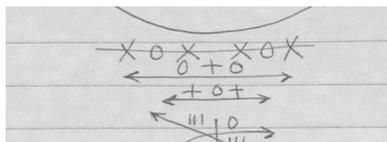
1



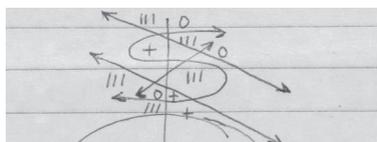
2



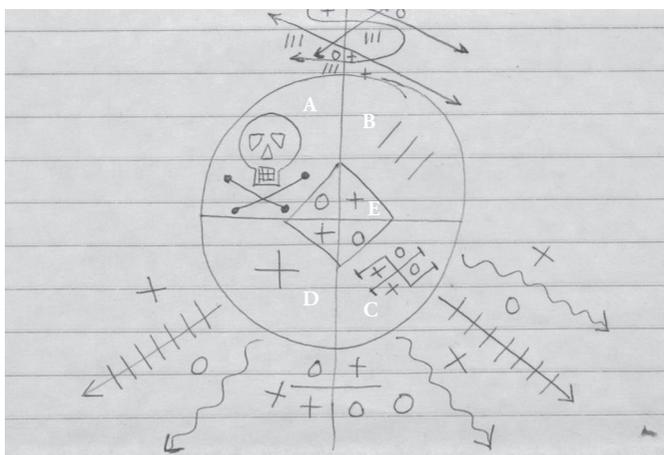
3



4



5



6

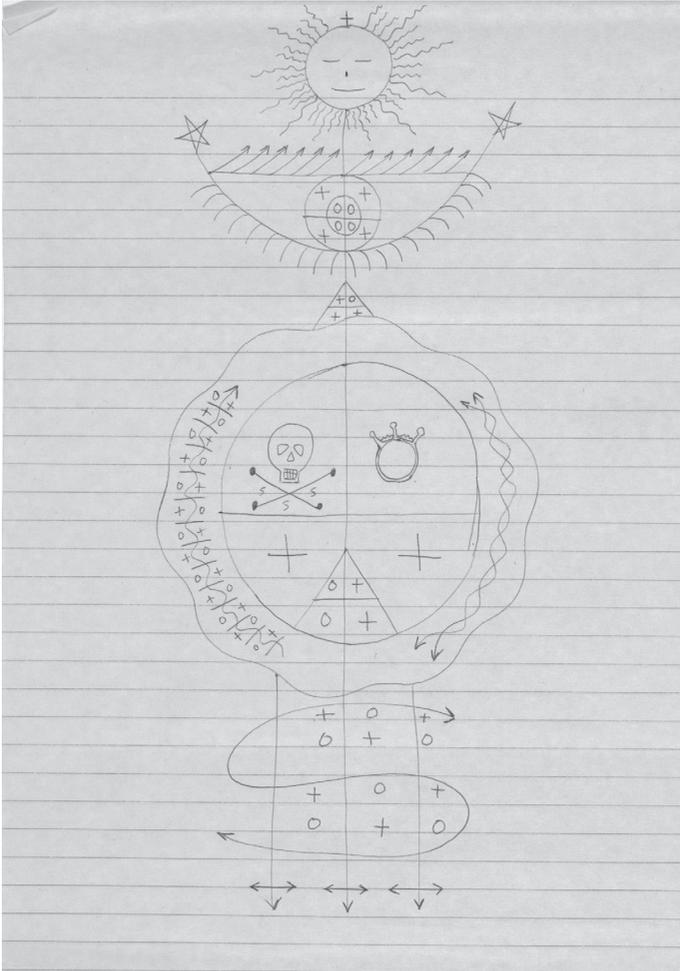
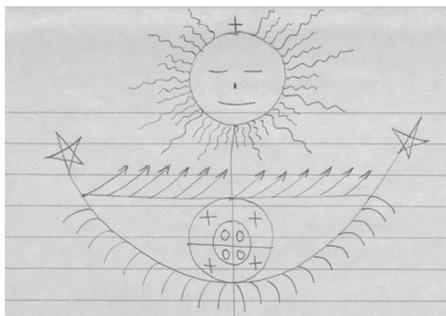
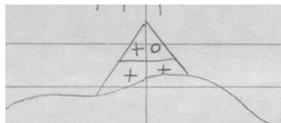


FIG. 90. Firma del contrato de la caverna secreta. Osvaldo Fresneda Bachiller, documentos personales, La Habana, Cuba. Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 1989.

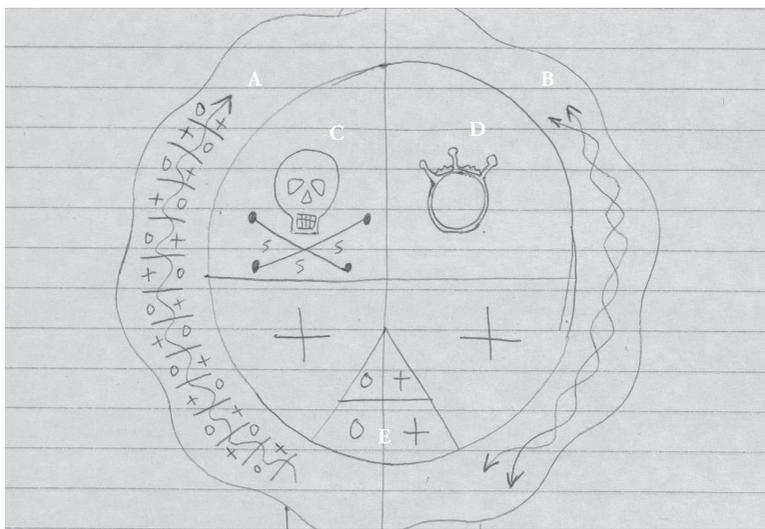


1

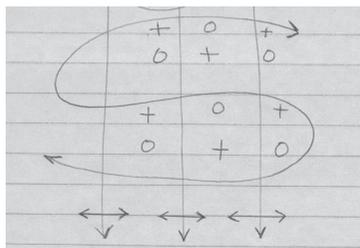
DETALLES



2



3



4

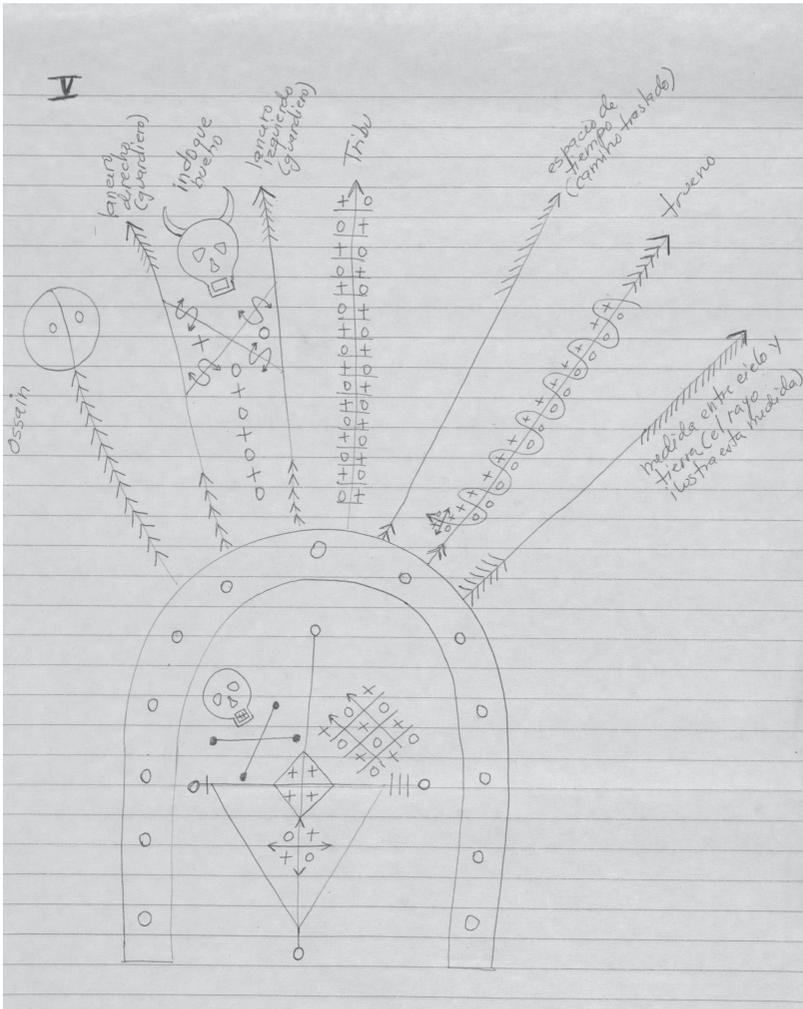
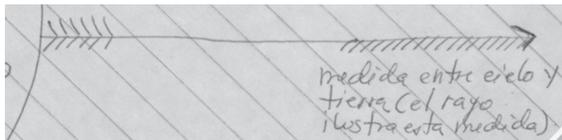
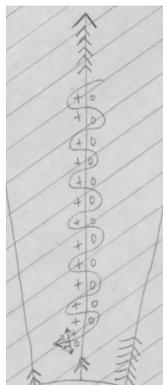


FIG. 91. Firma de Saca Empeño. Osvaldo Fresneda Bachiller, documentos personales, La Habana, Cuba. Bárbaro Martínez-Ruiz, colección personal, 1989.

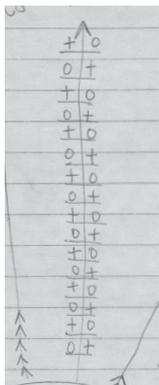
DETALLES



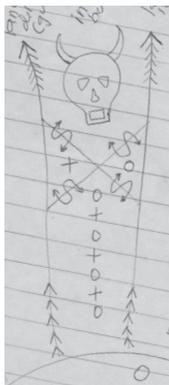
1



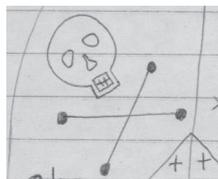
2 y 3



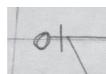
4



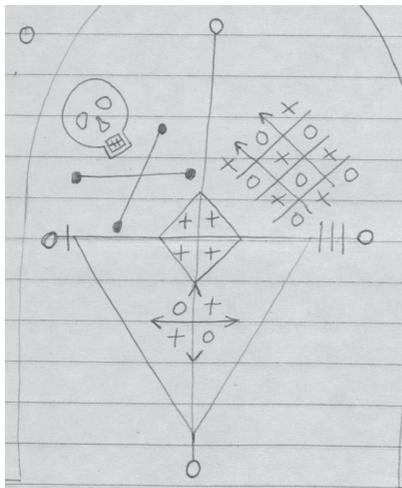
5



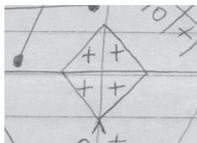
6



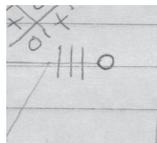
7



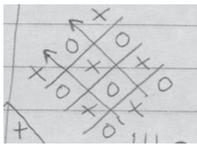
8



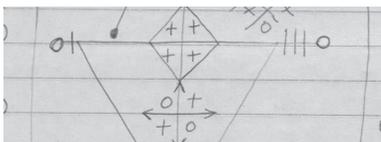
9



10



11



12

IV. MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA. FORMAS FÍSICAS DE LA ESCRITURA GRÁFICA

Aunque tradicionalmente los académicos han conceptualizado la escritura gráfica sólo en dos dimensiones, la comunicación gráfica kongo se entiende mejor si se considera que implica un rango más extenso de formas, algunas de dos dimensiones, y otras con muchas más o con ninguna. Estos tipos variados de medios de comunicación se vinculan de manera estructurada y consistente en la cultura bakongo y dan lugar a lo que puede denominarse sistemas de escritura gráfica.

En fronteras identificables, pero flexibles, los sistemas de escritura gráfica unen elementos tan diversos como esculturas, ritmos, canciones, gestos y herramientas de adivinación; los identificadores numéricos, de color o de alimentos pueden integrarse, entenderse y transmitirse sistemáticamente a través de muchas generaciones. Este capítulo se centra en diversos tipos de comunicación ‘gráfica’ que trabajan en conjunto con los *bidimbu*, los *bisinsú* y las firmas, comenzando con un análisis de los objetos religiosos kongo, a saber, los *minkisi* en África central y las prendas en Cuba, y una exploración del modo en que se emplean esos objetos en relación con los componentes bidimensionales de los sistemas. Después se procederá a estudiar las letras de algunos *mambos* y la forma en que esta tradición oral única se utiliza junto con otros elementos visuales y comunicativos.

MINKISI Y PRENDAS: OBJETOS ESCRITOS

Una categoría importante de la escritura gráfica física se compone de objetos tridimensionales que, según se cree, encarnan fuerzas espirituales y se utilizan ampliamente en la práctica religiosa kongo en An-

gola, donde se llaman *minkisi* (plural), y en Cuba, donde se conocen como prendas. Un *nkisi* (singular) es un poderoso elemento religioso activado por un espíritu que, cuando se manifiesta en un objeto tridimensional, puede emplearse para curación u otros propósitos medicinales. Como se anotó en un capítulo anterior, los bakongo creen que la Tierra es un paquete autosuficiente en el que coexisten la vida humana, la naturaleza y las entidades espirituales. La encarnación física de un espíritu en la forma de un *nkisi* es un componente central de este sistema de creencias y existe una extensa mitología sobre el origen y el desarrollo de los diversos tipos de *minkisi*. El término *nkisi* proviene del verbo raíz *kinsa*, que significa “cuidar, o lo que cuida a la vida”¹. En *Dancing Between Two Worlds*, Thompson anota que todos los *minkisi* se originaron del primer *nkisi*, que se conoce como *Funza* y surgió de Dios, quien “para ayudar a la gente [...] llegó con un gran número de *minkisi* que distribuyó en todo el país, cada uno con sus respectivos poderes y dominando su propio ámbito”².

Como Thompson, los primeros académicos que observaron el uso de una variedad de *minkisi* reconocieron la importancia crítica de estos objetos en los sistemas de creencias kongo y documentaron sus formas. Al hacerlo, ofrecieron diferentes definiciones o explicaciones del concepto mismo. Por ejemplo, J. Van Wing escribe que “el *nkisi* [...] es un objeto artificial en el que se piensa que un espíritu habita o influye. En cualquier caso, el espíritu lo dota de un poder sobrehumano, y a su vez, el espíritu se encuentra bajo el dominio de un hombre”³. Karl Laman estuvo en contacto continuo con el uso de los *minkisi* en África central durante su estadía como misionero a principios del siglo XIX, en la actual República Democrática del Congo, gracias a lo cual logró entender el concepto de manera más compleja y matizada. Para Laman, los *minkisi* son manifestaciones del poder de Dios. Los *minkisi*, creados por Dios, se convierten en seres vivos cuya energía sirve como medicina social y física (*bilongo*). Los espíritus

¹ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, p. 113.

² Thompson, *op. cit.*, p. 1.

³ Andersson, *op. cit.*, p. 20. Véase Joseph Van Wing, *op. cit.*, p. 161.

existen como seres vivos con aliento (*mwela*), ojos y orejas, una vida para intercambiar por otra y el poder tanto de curar como de castigar⁴. Laman también describe a los *minkisi* como imágenes ancestrales:

Así, *nkisi* se refiere al espíritu del fallecido que desea aparecer en una u otra forma para que se le adore y se le invoque. Por tanto, los primeros grandes héroes, los fundadores de las poderosas tribus de los kongo, nsundi y mbenza, etcétera, aún son objetos de adoración y prácticas de culto a través de *minkisi* con esos nombres [...]. Un *nkisi* es un espíritu ancestral que ha tomado forma en una escultura o en algún otro objeto, con o sin una bolsa de medicinas, para que a través de su presencia y su poder ayude al propietario, si ha aprendido a usar el *nkisi*, se ha dedicado a él y observa los ritos que prescribe su *Nganga*⁵.

Más allá de su función como imágenes ancestrales, Laman describe que los *minkisi* son de origen humano y habla del primer *nkisi*, Mukuku, el antepasado que bajó del cielo y se forjó un camino en la tierra. Citando esta manifestación original de la existencia de Dios en la tierra, Laman escribe:

Desde entonces, los *minkisi* han provenido del espíritu del hombre, pues de acuerdo con las teorías nativas sobre el alma, los fallecidos han vivido para pasar sobre *nkita* y los espíritus *simbi*. Éstos han dejado el mundo de los muertos para morar aquí y allá y en la tierra, por ejemplo, bajo las piedras, en cuencas de agua, en bosques, en las planicies, etcétera⁶.

Aunque el recuento de Laman difiere en muchos sentidos de la historia sobre el origen del *nkisi* que cuenta Thompson, ambas versiones transmiten el mismo mensaje principal, que los *minkisi* están en todas partes.

Además de existir puramente en forma espiritual, un *nkisi* puede habitar un objeto físico y, como tal, puede emplearse como medicina

⁴ Laman, *op. cit.*, vol. III, p. 68.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*

o *bilongo*. Un *nkisi* adquiere forma física en una ceremonia religiosa, en la que el experto oficiante puede celebrar un tratado o contrato con el espíritu usando una combinación de escritura gráfica visual y palabras habladas o canciones. El acuerdo resultante entre humanos, espíritus y fuerzas naturales y cósmicas permite al experto manipular o controlar la energía del espíritu. Una vez que la controla, esa energía espiritual se materializa y se aloja en ciertos objetos.

Los *miniksi* y las prendas reflejan la idea central de la práctica religiosa establecida, en la que una miniaturización del mundo es un componente esencial de ciertos tipos de objetos religiosos. En sentido figurado, el *nkisi* representa todo el poder de la tierra en una miniatura⁷. Lydia Cabrera expande esta idea de la siguiente manera:

La prenda es como el mundo entero en miniatura, una forma de dominación. El experto ritual coloca en el caldero toda clase de fuerzas espiritualizantes, ahí mantiene el cementerio y el bosque, ahí mantiene el río y el mar, el relámpago, el torbellino, el sol, la luna, las estrellas, fuerzas en concentración⁸.

Thompson ha observado que miniaturizar el mundo es un medio para simplificar y condensar a la Tierra sin cambiar su valor. Él describe al *nkisi* o prenda como una olla de hierro que en la forma de energía o fuerza vital, contiene a todas las cosas de la Tierra⁹. Además, señala que la representación de la Tierra en miniatura tiene por objeto alcanzar la armonía y un mayor entendimiento y a la vez controlar los sentimientos y las emociones necesarias para la protección. Asimismo, Laman describe la derivación de medicina de la Tierra, anotando que se obtiene de todos los ámbitos del planeta: la tierra, el

⁷ Thompson, *op. cit.*, 1984, p. 121.

⁸ Lydia Cabrera, *El Monte*, La Habana, Ediciones C.R., 1954, p. 131. Véase Roy Sieber, *African Art*, Gainesville, StorterChilds, 1997, p. 4. La acumulación de elementos humanos, animales y de otro tipo incorpora y simboliza la energía colectiva de todos los miembros de la asociación en el universo.

⁹ Thompson, conversación personal, verano de 2000.

agua y el cielo¹⁰. Fu-Kiau también hace eco de la idea de recrear el mundo en miniatura al explicar el concepto de un *nkisi* y la medicina que contiene en relación con la noción de *futu*, un paquete o mochila. En un sentido extenso, la Tierra se considera el primer *nkisi*, un paquete que contenía poder (*lèndo*), energía (*ngolo*), alimentos (*ma-dia*), radiación (*minienie*), medicina (*bilongo*), agua (*maza*), aceite (*mafuta*), olas (*minika*), sal (*miûngwa*), veneno (*yimbwa*) y bebida (*ndwîndu*)¹¹. Los *minkisi*, que llevan este “poder oculto de la vida en el *futu*”¹², tienen la forma de un paquete o contenedor y se cree que todos contienen todo lo necesario para proteger y sostener la vida. Además de los elementos físicos, los contenidos de un *nkisi* incluyen la información o el conocimiento pertenecientes a la comunidad¹³. Fu-Kiau explica que en la religión tradicional, los paquetes o contenedores se fabrican con piezas de tela, corteza, hojas o piel de animal, o se crean en espacios en la cintura, los brazos o el cuello de una figura tridimensional.

Como se pone de manifiesto en las explicaciones anteriores, el concepto de *nkisi* tiene muchas facetas. Un factor que complica más las cosas es el hecho de que, si bien el término se refiere al espíritu que se encarna en un objeto, popularmente se utiliza para señalar al recipiente mismo. Este colapso de términos sucede tanto entre los académicos como entre los bakongo mismos.

La forma física del *nkisi* más estudiado por los antropólogos y académicos especializados en el arte africano es la figura tridimensional tradicional recubierta con clavos, que se encuentra en toda la región central de África y se muestra en las figuras 1 y 2. Esta forma antropomorfa también les permitió usar un cuerpo de lenguaje codificado.

En el corazón del concepto de *nkisi* se encuentran la mutabilidad y la flexibilidad, características que permean todo, desde las historias sobre su origen hasta su forma y sus múltiples propósitos, que

¹⁰ Laman, *op. cit.*, vol. III, p. 86.

¹¹ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, p. 116.

¹² *Ibidem*, p. 113.

¹³ *Ibid.*, pp. 112-13.

dependen del contexto. Mientras que las imágenes anteriores ejemplifican el tipo de *nkisi* físico más estudiado, los *minkisi* se encarnan en una amplia variedad de objetos físicos que trascienden las icónicas figuras cubiertas con clavos. Éstos pueden ser bolsas, calderos, botellas, calabazas, canastas, conchas y cuernos, así como esculturas antropomorfas y zoomorfas. Las características exteriores de cada *nkisi*, como los pigmentos, los accesorios y los ornamentos, proveen información detallada sobre la medicina que contiene en su interior y los usos religiosos que se le pretende dar, como se analizará a lo largo de este capítulo. Las figuras 3 y 4, de inicios del siglo xx, ilustran diversos *minkisi* de la cultura kongo en el norte de Angola.

Estos ejemplos, hechos con diferentes materiales, se encuentran entre los *nkisi* antropomorfos más realistas. La postal de la figura 97 muestra a un experto tradicional en Angola que sostiene un *nkisi* en forma de bolsa, que se conoce como *nkisi Nkita Mutadi*, y se encuentra de pie junto a diversos otros *minkisi*. En la extrema izquierda se observa un ejemplo del *Nkisi Lemba*, que se asemeja a un caldero. Las otras figuras antropomorfas se denominan *Nkisi Nkondi ya Ntilumuka*.

A diferencia de las formas humanas anteriores, las figuras 5 y 6 muestran colecciones de *minkisi* en botellas de vidrio. MacGaffey citó el uso de frascos y botellas de vidrio en su discusión sobre las múltiples formas de *nkisi*¹⁴. Asimismo, durante su trabajo de campo en la región del bajo Zaire de la República Democrática del Congo, entre 1945 y 1949, Andersson anotó que en un altar se exhibían botellas llenas de agua y otros ingredientes que se utilizan como medicina y para la meditación¹⁵. La figura 5 es un ejemplo que proporcionó Andersson del tipo de botella que se utiliza en una ceremonia llamada *Bascule* (balanza).

Los bakongo contemporáneos y sus descendientes siguen usando botellas y frascos similares a los que Andersson mostró y MacGaffey¹⁶ describió. La figura 6 es un ejemplo de un *nkisi* en

¹⁴ MacGaffey, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵ Andersson, *op. cit.*, pp. 170-71.

¹⁶ MacGaffey, *op. cit.*, pp. 236-241.

forma de botella, en un altar en la Casa botánica del Espíritu Santo, en la actual Mbanza Kongo.

Las botellas para *minkisi*, que en kikongo se llaman *ntutu a nlongo*, también se emplean en la práctica religiosa Palo Monte en Cuba, donde se conocen como “chamba”. La palabra chamba tiene la misma raíz etimológica que el espíritu *simbi*: *simba* o *samba*, que significa elementos¹⁷. Otro vocablo que se relaciona lingüísticamente con éstos es *Nzamba*, que se utiliza actualmente en Mbanza Kongo para describir una bebida religiosa o secreta que suele usarse para temas relacionados con la familia o para honrar a un huésped importante, humano o espiritual. A su vez, esto se relaciona con un significado secundario de la palabra chamba en Cuba, una bebida medicinal preparada con ron que se emplea comúnmente para despertar a los ancestros en ceremonias Palo Monte.

Más allá del uso específico de botellas, en Cuba la tradición de los *minkisi* se ha adoptado en dos sentidos amplios: como una bolsa o amuleto portátiles y como una vasija sólida estacionaria. Ambos tipos descienden claramente de las prácticas de los bakongo en África central, linaje que se demuestra por sus nombres, sus diseños y sus funciones.

La figura 7 ilustra un tipo de *nkisi* portátil que se emplea en Cuba. Se trata de una bomba, una antigua bolsa medicinal colgante. La forma e historia de la bomba tienen su origen directo en una tradición similar en África central. El nombre mismo apunta al fuerte vínculo entre las tradiciones regionales, puesto que proviene de la palabra *bumba* en Kikongo, que significa saco o paquete. Las similitudes estéticas enlazan las tradiciones en Cuba y en África central, como se ve en los ejemplos de la figura 3. Tradicionalmente, las bombas se cuelgan del techo de los recintos religiosos porque es importante que desciendan cuando se les utiliza. Cuando cuelga a cierta altura sobre el suelo, se cree que el paquete está más cerca de Dios y representa el vuelo de los ancestros. Su descenso simboliza el poder de Dios y de los ancestros que vienen a este mundo. El descenso se acompaña

¹⁷ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1983, p. 103.

con cantos líricos y su contacto inicial con el suelo activa y libera la vitalidad del objeto. Los académicos que han documentado el uso de este tipo de bolsa en diferentes periodos históricos en África central, han notado una variedad de nombres y de usos específicos para los espíritus y las medicinas que el paquete contiene¹⁸. Se ha realizado poco trabajo sobre las formas y los usos de estas bombas colgantes más grandes en Cuba. Aunque aún pueden encontrarse algunos ejemplos, pocos practicantes en Cuba siguen empleando activamente esta forma y su uso generalmente se considera anticuado (véanse figuras 8 y 9).

Una versión más pequeña y de uso más común que una *nkisi* bomba es el *makuto*, un amuleto de bolsillo que protege a quien lo porta (figuras 10-11). Un *makuto* es más pequeño, pero de todos modos se considera un vínculo directo entre el practicante y la prenda o *nkisi* principal. El *makuto*, que suele llenarse con los mismos elementos que la prenda principal, se lleva para proteger al practicante cuando realiza viajes lejos de donde ésta se encuentra. Cuando no se utiliza, la versión miniatura se cuelga en la prenda principal para “recargarla”. La palabra *makuto* también significa “el corazón de un *nkisi*.” En este contexto, se forma con plantas medicinales que se instalan ritualmente en la dirección de los cuatro puntos cardinales para atraer energía.

Una característica única e importante de un *makuto* cubano es el diseño de su contenedor. Lo más común es fabricarlos con cuentas. Además, su patrón y su colorido brindan información codificada crucial sobre el tipo de *makuto* del que se trata y sobre las fuerzas espirituales que aloja. Por ejemplo, las secuencias repetidas de cinco cuentas color café rojizo en el cuerpo del amuleto representan la dotación de poder, mientras que las cuentas doradas traslúcidas alternadas indican agua y aluden a Chola, el espíritu del agua, y a su poder. La

¹⁸ Laman describió que este tipo de *nkisi* se utiliza para curación (figura 9). Posteriormente, Wyatt MacGaffey la llamó *Nkisi Mayiza*. Robert Farris Thompson presenta un *nkisi* similar con el nombre *Suku Nkisi Mbuki* y documenta su uso reciente en prácticas religiosas en Kinshasa, en la década de 1970 (figura 8) y de 1980.

repetición de estos colores y los múltiples conjuntos de cinco cuentas en el lazo fortalecen el simbolismo del agua, mientras que los otros colores representan el espectro del ámbito natural que el amuleto encarna. La elección de los colores y la colocación de las cuentas suele tener influencia del lucumí, religión de base Yoruba en Cuba.

Un *mpaka*¹⁹ es un importante tipo de *makuto* presente tanto en África central como en Cuba. La figura 12 muestra dos *mpakas* de Cuba. A diferencia de otros *makutos* cubanos, los *mpakas* se hacen con un cuerno de toro y su función es asegurar la protección de la *mpúngu* (energía) y la medicina que contiene (fig. 13). Para proteger esta energía y a la persona que lo porta, el *mpaka* tiene el poder de controlar a los 21 espíritus que habitan la prenda con la cual está enlazado. Nótese los complejos patrones de las cuentas en ambos.

En el siguiente fragmento, Felipe Villamil describe el proceso de creación de un *mpaka*, en Cuba.

Reunir los ingredientes, encender una vela, trazar en el suelo una firma de la prenda o la firma de la fuerza a la que está dedicado el *mpaka*. Poner los ingredientes sobre la firma, invocar y pedir la bendición de todos los espíritus, los ancestros y los expertos y expertas vivos. Agregar un gallo a los ingredientes, mezclar y hacer una pasta con ellos. La mezcla debe tener una consistencia densa, de manera que si se arrojara una bola a la pared, se quedara pegada. Después, limpiar el cuerno con agua bendita, llenarlo casi por completo con los ingredientes, cubrir y sellarlos con cera, cubrir y sellar con cemento y decorar y/o colocar cuentas en el *mpaka*²⁰.

Cavazzi también documenta una ceremonia relacionada con la preparación y el uso de un *mpaka* en el siglo xvii (véase la figura 14), anotando que la figura principal a la derecha es un *Nganga* llamado *Nganga-ia-mbunbi-ia nvula*, al momento de la realización del ritual²¹.

¹⁹ Laman, *op. cit.*, 1936, p. 573. *Mpàka*: cuerno.

²⁰ Documentos personales, verano de 1999 en Nueva York, de Felipe García Villamil y Valeria García.

²¹ Cavazzi da Montecuccolo, *op. cit.*, p. 198.

Algunos detalles que se aprecian en la imagen confirman la descripción de Cavazzi. Por ejemplo, el hombre forma un emblema de Dios y un signo de respeto con los dedos de la mano derecha. Además, tiene un cordel atado a la cintura dos veces, que significa protección y que lo que se está realizando es estable o irreversible. Algunos elementos de la figura que se encuentra a la izquierda indican que también es un *Nganga*, como el faldellín de piel de gato que ambos visten, que simboliza a un *Nganga*, las dos plumas que llevan en la cabeza, el banderín que sostienen en la mano izquierda para repeler fuerzas malignas y un tipo de *sansi* (sonaja) que se utiliza para mantener el ritmo durante la ceremonia religiosa. Cuando el experto que asiste en la ceremonia hace un movimiento circular, se emplea para marcar intervalos perfectos que corresponden con la parte verbal de la ceremonia. Las tres plumas que coronan la *sansi* y el cuenco son un emblema de los tres niveles de la existencia para los bakongo: espiritual, física y emocional²².

En Cuba, un *vititi messo*, que literalmente se traduce como ‘ojos de las hojas’, es un tipo de prenda portátil muy similar a un *mpaka*. En la figura 15 se muestra un ejemplo al que se añadió un espejo en la parte superior. Como un *mpaka*, un *vititi messo* es capaz de controlar a los 21 espíritus que residen en la prenda con la cual está enlazado. Sin embargo, también tiene la capacidad de emplearse para la adivinación, por lo que se le conoce como “ojo mágico”²³. Aunque están diseñados para ser portátiles, muchos *mpakas* y *vititi messo* pasan la mayor parte del tiempo sobre la prenda que controlan y fungen como su cabeza y, en el caso del *vititi messo*, como sus ojos.

²² Fu-Kiau, *op. cit.*, 1980, pp. 6-7. “Makuku Matatu, símbolo del mundo superior. Este mundo tiene tres fuerzas básicas cuyo liderazgo es el equilibrio entre ellas. Este mundo superior se conoce ampliamente en el sistema simbólico tradicional kongo como “Makuku Matatu” [...] tres piedras de fuego que sostienen al motor de la estructura social kongo, *kinzu*. Tres fuerzas básicas moldean y establecen patrones en la organización estructural de la sociedad kongo: 1) Todas las fuerzas sociales crecientes entre los *zingunga* (jóvenes heroicos, futuros miembros de la comunidad) [...] 2) Toda la capacidad positiva de los líderes presentes y su liderazgo... 3) La experiencia del especialista y sus especialidades.”

²³ De acuerdo con expertos religiosos del Palo Monte en Cuba.

El segundo tipo de *nkisi* que se encuentra en Cuba asume la forma de una vasija o un caldero y se conoce como prenda o *nganga* (véase la figura 16).

Se cree que energía y fuerzas espirituales habitan estas vasijas o contenedores, generalmente hechos de hierro o de cerámica. Como se describe con mayor detalle más adelante, cada vasija contiene 21 espíritus, pero se entiende que uno de ellos es el espíritu dominante del objeto, siempre un ancestro humano. Éste es el espíritu que responde a las solicitudes del practicante y al cual se dirigen las ceremonias de activación y de mantenimiento. En *Flash of the Spirit*, Thompson describe así a los *minkisi* cubanos:

Los recipientes y atados *nkisi* de inspiración kongo fueron muy abundantes en el oeste de Cuba en el siglo XIX. Actualmente, muchos *minkisi* creados en Cuba y en barrios afrocubanos de Estados Unidos, especialmente en Miami y en Nueva York, están contenidos en grandes ollas de acero con tres patas. Los afrocubanos llaman ‘prendas’ a esos recipientes de *nkisi*, lo que refleja la obligación ritual que comparten el dueño del amuleto y el espíritu que está dentro del mismo²⁴.

La gran mayoría de las prendas tienen esta forma. En Cuba, la palabra prenda se utiliza fuera del contexto religioso para hacer referencia a ropa, joyería u otros adornos de belleza, y los primeros *minkisi* en ese país recibieron este nombre para simbolizar su valor. Aunque los primeros practicantes religiosos en Cuba no contaban con las riquezas y el oro de sus amos coloniales, sí tuvieron acceso al poder y a la riqueza del mundo espiritual encarnado en la prenda. *Nganga* o *ganga* es un término que en Cuba representa a las fuerzas de la naturaleza y el cosmos, y se emplea de manera intercambiable con el término prenda para describir al caldero espiritual. Asimismo, *Nganga* se refiere a un experto en Palo Monte. *Ganga* se relaciona etimológicamente con *Kimbundo Nganga*, que en kikongo designa a los expertos kongo de África central. Se desconoce cuándo, cómo

²⁴ Thompson, *op. cit.*, 1984, p. 121.

o por qué cambió el significado en Cuba para incorporar al objeto religioso y al experto.

La prenda en forma de caldero tiene su origen en África central, al igual que la bomba. La documentación más temprana de este tipo de *nkisi* se encuentra en la obra de Cavazzi, de 1645 a 1670. De acuerdo con Cavazzi, la placa de la figura 17 muestra a dos expertos llamados *Nganga-ai-Nvula* (sacerdote de la lluvia) trabajando con un *nkisi*, que el príncipe del centro de la placa utiliza durante el ritual para llamar a la lluvia²⁵.

En su explicación de este ritual, Cavazzi nota la forma en que se emplea el *nkisi* en la invocación del espíritu de una persona muerta durante la ceremonia religiosa. Para invocar al espíritu, se dan alimentos y bebidas al *nkisi*²⁶. Cavazzi describe que el príncipe ordena al espíritu del *nkisi* que produzca lluvia y lleva el contenedor al cementerio, pero informa a su espíritu que no está ahí para pedir ni suplicar un favor, sino que exige que se cumpla su mandato en el tiempo que su cuchillo tarde en tocar el suelo²⁷. Además de las similitudes, en cuanto a forma entre el *nkisi* que describe Cavazzi y las prendas modernas, su uso para pedir lluvia, los alimentos y las bebidas que requiere, así como la descripción del autor sobre el comportamiento agresivo del príncipe en su comunicación con el espíritu son congruentes con la forma en que actualmente se emplean las prendas en la práctica del Palo Monte en Cuba.

Los detalles de las figuras 16 y 17 muestran otros dos ejemplos de *minkisi* en forma de caldero de África central, que ilustran que la idea de encarnar espíritus en un contenedor o un caldero durante mucho tiempo ha sido parte de la tradición y la experiencia religiosa de esta región del continente, y no es meramente una modificación hecha por los paleros cubanos. El primero es un fragmento de una

²⁵ Cavazzi da Montecuccolo, *op. cit.*, p. 196.

²⁶ *Ibidem*, pp. 196-97.

²⁷ *Ibid.*, p. 197. *Ha lugares em que os components amarram epretadinho o principe e trazem-no como que por forca perante as campas, onde ele, em vez de exaltar o difunto, chora e suspira, suplicando-lhe que faca cair a desejada chuva, para ele poder ir solto e livre.*

postal de inicios del siglo xx de Cabinda, mientras que el segundo muestra un *nkisi* llamado *Lukobe Iwa Lêmba* que se emplea para iniciación en la sociedad Lemba²⁸.

Cabrera y Thompson han mencionado figuras antropomorfas, más cercanas a los tradicionales *nkisi nkondi* de África central y que también se ven en el Palo Monte cubano. El periódico ibérico *La Ilustración Española* publicó, en 1875, un ejemplo temprano de este tipo de *nkisi* cubano, junto con la imagen de un *mpaka*²⁹ (véase la figura 18). Cabrera hizo referencia a la descripción de este periódico y documentó su propia observación de “figurillas mágicas con forma de muñecos, de unos 50 centímetros de alto, talladas en madera [...] con sustancias mágicas dentro de una pequeña cavidad”³⁰. Cabrera llama al muñeco *Matiabo*, que Thompson relaciona con soldados bakongo originarios del Congo, que en el siglo xix se unieron a la guerra de independencia contra España³¹. De acuerdo con Felipe García Villamil, el nombre genérico de un *nkisi* en forma de muñeco es *Yaya Bilongo*, medicina que funciona cuando se vincula con el espíritu principal Rompe Monte³². Un ejemplo del palero Osvaldo Fresneda Bachiller ilustra el tipo de figura que comenta Cabrera (véase la figura 19).

Tal como hay diversidad en la forma externa, también existen diferentes medicinas que componen internamente a los *minkisi* y a las prendas. Para que el espíritu que el objeto contiene tenga poder, debe complementarse con elementos medicinales específicos. Éstos, así como la forma en que se construye el objeto, varían según el espíritu

²⁸ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1984, pp. 255-16.

²⁹ Véase Thompson, *op. cit.*, 1984, p. 124, así como *La Ilustración Española*, año xix, núm. xxx (15 de agosto de 1875), p. 1.

³⁰ Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, La Verónica, 1940, pp. 248-49.

³¹ Thompson, *op. cit.*, 1984, p. 124.

³² Entrevista personal con Felipe García Villamil, diciembre de 2003. “Durante toda su vida, Felipe ha estado involucrado en la tradición de Rompe Monte. Esta tradición comienza con su abuelo Francisco Villamil a finales del siglo xix y desde 1919 continúa a través de su madre Francisca Villamil hasta el presente, en que Osvaldo García la cuida en Matanzas y Felipe García Villamil, en Los Ángeles, California.”

dominante que habitará la prenda y el propósito con el cual se empleará el objeto. Thompson describe que los elementos de la *bilongo* se dividen en dos categorías:

Estas medicinas [*bilongo*] son de dos tipos: (1) Tierras que alojan espíritus (tierra de cementerio, caolín y demás), que se cree que son una con el espíritu, sobre todo la tierra que se toma de la tumba de una persona que fue muy fuerte y viril en vida, e (2) ideogramas materiales que instruyen a los espíritus [...]. Signos que dicen al espíritu contenido lo que debe hacer³³.

Más adelante, en este capítulo se encuentra una discusión detallada de lo último, los signos escritos que se usan para comunicarse con el espíritu, pero, primero me centraré en los elementos medicinales físicos que se utilizan para dar poder y activar al espíritu dominante de un *nkisi*.

A lo largo de su trabajo, a finales del siglo XIX y principios del XX, Laman documentó el uso de una amplia variedad de objetos que, según se cree, tienen poderes medicinales. La figura 20 es una ilustración de los hallazgos de Laman sobre los elementos que pueden colocarse dentro de un *nkisi Mbensa*³⁴. La figura 21 ilustra un rango similar de elementos que se emplean actualmente para la construcción y el uso ritual de *minkisi*, en el mercado de Mbanza Kongo.

Para fabricar prendas en Cuba se emplea una variedad de materiales igualmente amplia y similar en muchos sentidos a los que se usan en África central. En su libro *El monte: Igbo Fina Ewe Orisha*, Lydia Cabrera estudió con detalle el uso de objetos religiosos en el Palo Monte³⁵. Su trabajo presenta el proceso de fabricación de una prenda y describe el procedimiento, los materiales y las canciones que forman parte del desarrollo de estos objetos. En Cuba, una variedad de

³³ Thompson, *Dancing Between Two Worlds*, Nueva York, Caribbean Cultural Center, 1992, p. 1.

³⁴ Laman, *op. cit.*, vol. III, 1953, p. 145.

³⁵ El título del libro puede traducirse como *La selva, el bosque o los árboles*.

elementos medicinales, como los utilizados en el pasado y el presente en África central, puede encontrarse en las casas de los yerberos (curanderos verbales tradicionales) o en las botánicas, tiendas dedicadas al comercio de mercancía religiosa y medicina tradicional³⁶.

Un aspecto crítico para el funcionamiento de un *nkisi* es el *Nganga* o experto, que tiene la tarea de preparar los materiales, insertar la *bilongo* (medicina) en su contenedor y activar el poder del objeto³⁷. MacGaffey nota la función del *Nganga* en la creación del vínculo entre un *nkisi* y sus propiedades medicinales, describiendo un proceso de manipulación e intervención por parte de un sacerdote o especialista³⁸. Una vez que el *Nganga* ha activado un *nkisi*, el objeto contendrá para siempre su energía. Sin embargo, se debe revigorizar continuamente para mantener su potencia con uno de varios métodos. Como se discutirá con mayor detalle más adelante, en este capítulo, esos métodos incluyen el uso de música, canciones, gestos y *bidimbu*.

Una vez que están completos y activos, los *minkisi* varían mucho en cuanto a su poder espiritual y el propósito para el que se emplean. En sus intentos para comprender mejor los usos y las ideas de los bakongo sobre los *minkisi*, los académicos han intentado crear sistemas para clasificar los objetos espirituales, mismos que no necesariamente reflejan la cosmovisión de los kongo. Laman clasificó los *minkisi* de acuerdo con fenómenos naturales, cada uno de los cuales se relaciona con el poder de los ancestros. Su agrupación distingue, en términos generales, las fuerzas de la tierra, el aire y el agua³⁹, pero Laman no proporciona detalles sobre las características o los propósitos específicos que se consideran en tal clasificación. Además de ordenar los *minkisi* de acuerdo con el tipo de espíritu, Laman distingue nueve tipos de *minkisi* según su intención. Estos tipos, que

³⁶ Botánica es el nombre de las tiendas de artículos religiosos en Puerto Rico y en barrios latinoamericanos de Estados Unidos. En Cuba, donde el comercio privado está prohibido, se vende mercancía similar de manera informal en casas particulares y mercados de hierbas.

³⁷ Thompson, *op. cit.*, 1992, p. 1.

³⁸ MacGaffey, *op. cit.*, pp. 37-38.

³⁹ Laman, *op. cit.*, vol. III, 1953, pp. 75-81. Véase Andersson, *op. cit.*, p. 21.

revelan la inclusión integral de los *minkisi* en todos los aspectos de la vida diaria, la sociedad y los ámbitos político, legal y religioso, son:

- *Nkisi* pimienta (bolsa con pimienta y otras medicinas fuertes) para tomar medicina, para diagnosticar enfermedades y descubrir delincuentes.
- *Nkisi* protector, para amparo en la guerra y contra ciertas enfermedades y espíritus malignos.
- *Nkisi* restaurador, para guiar al alma de vuelta al cuerpo enfermo.
- *Nkisi* succionador. para succionar piedras y granizo.
- *Nkisi* reanimador, para la fertilidad y la productividad.
- *Nkisi nkondi*, para realizar juramentos, concluir tratados, pronunciar bendiciones o maldiciones.
- *Nkisi* de despertar, para el amor.
- *Nkisi nkula*, para subyugar espíritus.
- *Nkisi* de coronación, para la caza.

Como Laman, Georges Balandier estableció grupos de *minkisi* con base en el uso que pretendía dárseles. Los grupos de Balandier incluyen a *nkosi* (el león), que inspira terror y protege del robo de propiedades o almas, protege la salud, garantiza el éxito, mantiene la fecundidad de las mujeres y la fertilidad de la tierra, y defiende contra el mal. *Ntadi* es una pequeña figura con rostro humano y una pluma en la cabeza que representa a un mensajero o guardián y advierte sobre el peligro en los sueños. *Kunya*, *Mpindi*, *Nkondi* y *Mavena* son otros tipos de *nkisi* que cita Balandier⁴⁰.

Si bien estas clasificaciones pueden ser útiles para demostrar la diversidad de propósitos por los que se crean los *minkisi*, no representan el sistema de clasificación bakongo, sino que imponen categorías artificiales y arbitrarias. En la práctica, un *nkisi* contiene todos los espíritus a la vez. Como en África central, en Cuba toda prenda con-

⁴⁰ George Balandier, *Daily Life in the Kingdom of the Kongo*, Nueva York, Pantheon, 1968.

tiene 21 espíritus, aunque sólo uno de ellos es la fuerza predominante, denominada *nfumbe*. Este nombre proviene del vocablo kikongo *mfumbi* o *fumbi*, que significa muerte o asesinato⁴¹. Empleado en relación con una prenda, el término *nfumbe* alude al alma de una persona fallecida, un ancestro. Siempre un espíritu humano, el espíritu de un ancestro, *nfumbe* organiza a los otros espíritus y permite al experto que utiliza la prenda que acceda a su energía. Resulta evidente qué espíritu es dominante en una determinada prenda o *nkisi* por la forma del objeto. El mantenimiento ritual del *nkisi* se dirige a ese espíritu en particular. Aunque sólo un espíritu controla el *nkisi*, si es necesario, se puede invocar a los demás, entre los cuales se encuentran espíritus ancestrales y espíritus de los reinos vegetal, animal y mineral.

Para demostrar las formas, los significados y los usos de los *min-kisi*, he seleccionado varios ejemplos diversos para analizarlos en detalle. Además de mostrar la complejidad de cada *nkisi*, los siguientes ejemplos ilustran un sentido en el que los *minkisi* son una forma de escritura gráfica. Cada objeto se compone de materiales, símbolos, formas y poses que, en conjunto, forman una narrativa que moldea su identidad y su rango de poderes.

Además de su papel social y religioso, los *minkisi* en África central y en Cuba conforman un sistema que ha adquirido otras características propias de un medio de comunicación. El diseño de los *minkisi* kongo, que exhibe fuertes paralelismos con la construcción y el uso de las firmas en Cuba, evidencia una composición clara en la que son reconocibles caracteres únicos, cada uno con significados individuales. Además, el uso interdependiente de los *minkisi* y las prendas, en relación con los *bidimbu* o las firmas bidimensionales, demuestra un significado subyacente compartido y resulta sustancial para entender por completo las prácticas religiosas a ambos lados del Atlántico. Aunque los símbolos escritos forman una composición en una superficie externa, los materiales físicos que el *nkisi* o pren-

⁴¹ Van Wing, *Le plus ancien dictionnaire bantu* [El más antiguo diccionario bantú], Lovaina, J. Kuyt-Otto, 1928, p. 192. Véase Bentley, *op. cit.*, p. 348. “*Mfumbi* significa ladrón o asesino de los caminos, bandolero”.

da contienen comunican instrucciones para el espíritu dominante y transmiten conocimiento religioso preciso y empírico. Un experto religioso entrenado en la práctica debe reunir, ensamblar y activar de manera rigurosa estos materiales.

La figura 22 es un *nkisi nkondi* antropomorfo de la cultura vili. Nótese que la figura forma un círculo con sus piernas, que representa a *fûnda nkata*, la pose que se realiza para adquirir energía y representar a un jefe o a un ancestro noble fallecido⁴². Asimismo, el círculo de sus pies sugiere el círculo de protección de la vida.

Este objeto representa a una figura política o a un jefe ancestral dispuesto a salvaguardar la vida y el bienestar de sus descendientes. Esta función se ilustra con la posición de la mano izquierda de la figura sobre su rodilla, representación de un personaje de alto rango que sigue protegiendo a sus descendientes, como lo hizo entre los vivos. Además, la mano derecha elevada hasta la barbilla significa la custodia de los ancestros y meditación. Por último, la boca abierta representa el poder del habla, la sabiduría de los ancestros (detalle de la figura 22).

Este *nkisi* contiene “medicina” física y espiritual que se encuentra en el abdomen, en una caja circular, y en la cabeza. La cabeza de la figura actúa como una antena espiritual que recibe las vibraciones generadas por la *mpungo* (energía) y la *bilongo* (medicina). Los ojos de espejo representan al espíritu Kalunga⁴³ que habla a través de ellos. Son ojos de clarividencia, posesión espiritual y justicia política. Además, estos ojos representan a una figura política o a un jefe que tiene el poder de acceder al mundo de los muertos para buscar la justicia y la verdad. Por último, las piezas de metal incrustadas en la cavidad abdominal representan la llave que guarda la medicina y la encierra en el espacio hueco. Los tuestos individuales simbolizan padecimientos llamados *mambu*, que se deben a enfermedades sociales o a la energía negativa de otras personas.

⁴² Thompson, *op. cit.*, 1981, p. 126.

⁴³ Kalunga es la línea espiritual horizontal que divide al cielo del mar, al mundo de los vivos del de los muertos. Para mayor información, véanse los primeros dos capítulos del libro.

La figura 23 muestra un *nkisi nkondi* de la República Democrática del Congo. Su cabeza está coronada por un círculo de plumas (*mpu a nsala*) que representa un tipo de contrato con fuerzas espirituales que se recibe y se manifiesta físicamente en la cabeza. Las plumas significan que se trata de un *nkisi* guardián y mensajero y, de acuerdo con MacGaffey, simbolizan poder desde arriba, tormenta y éxtasis. Se colocan de la cabeza hacia el suelo, lo que representa el movimiento de las vibraciones del cosmos hacia la naturaleza. Los ojos de cristal, conocidos como “ojos que cortan,” también son notables, pues su transparencia total (*muilva messo*) alude a la claridad del agua y sirve como una metáfora de los espíritus *bisimbi*. Se cree que un *nkisi* con este tipo de ojos y las personas que trabajan con él tienen el poder del mundo y de la visión en sus manos. Otro elemento simbólico de la figura es el contrato (*nkandu*) que se encuentra en la caja en el centro de la figura, que por su coloración lechosa alude a otro tipo de contrato y forma de medicina, el espíritu Kalunga y su representación de la unión perfecta del cielo y el mar. Por último, la forma en la que los brazos de la figura acunan el abdomen desde abajo, forma un importante gesto bakongo que significa “Yo soy la medicina” y representa protección.

La figura 24 muestra otro ejemplo de *nkisi nkondi* que, de acuerdo con Laman, se denomina el demoledor o el león⁴⁴.

Laman nota que *nkisi nkondi* es “el nombre común de un tipo de *minkisi* con una gran escultura, en la que suelen martillarse piezas de metal para hacer juramentos y concluir alianzas”⁴⁵. Laman afirma que el nombre *nkisi nkondi* viene del vocablo kikongo *konda*, que significa cazar. Él anota que un *nkisi* de este tipo “acecha para interceptar, espera emboscado para atrapar a sus presas y que el subconjunto de la categoría de *nkisi nkondi*, *Nkisi Nkondi ya Ntilumuka*, que Laman clasifica como un *nkisi* de “aire”, “vuela, atrapa en los bosques, en los árboles”⁴⁶.

⁴⁴ Laman, *op. cit.*, vol. III, 1953, p. 86.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibid.*

Buena parte del *nkisi* se construye de acuerdo con la metodología clásica kongo, según la cual cada parte de la figura responde a un proceso o un tipo de acción específicos que se solicitan al espíritu⁴⁷ y cada característica o detalle transmite significado. Por ejemplo, la parte superior del *nkisi* indica un tipo de contrato con el espíritu habitante que convierte la cabeza en una antena para recibir vibraciones, que tienen el poder de crear la *mpungo* y la *bilongo*. También es significativo que la cabeza del *nkisi* esté inclinada hacia atrás, viendo hacia el cielo. Entre los bakongo, esta posición indica claramente reverencia y respeto por los ancianos y los ancestros. La boca entreabierta (*bamuna* o el inicio de la vida) representa la circulación de las vibraciones, una metáfora del aliento de la *mpungo* (el *nkisi* está listo para hablar) y de una ventana abierta al sol. Los grandes ojos lechosos muestran que el espíritu de *kalunga* está presente o que *kalunga* habla a través de los ojos. Las pupilas de gran tamaño indican la función comunicativa de los ojos (*messo kiswezwe*) y los convierten en un argumento (*mambo*) que puede interrogarte⁴⁸. Las orejas con forma de conchas de caracol representan la forma básica del espíritu *simbi*, morador de las profundidades del mar.

En la figura 24 se observa otro contrato en el cordel doble que rodea el cuello. Unido a la parte trasera de la cuerda hay una pieza textil y un colmillo de león, que cubren el cuerpo y protegen a los *nkisi* de las acciones de espíritus malignos (*bandoki*). En el vientre se encuentra el que quizás es el contrato más importante en este *nkisi*: la *mpungo* y la *bilongo*. Sobre el abdomen se observa un rectángulo de cristal tan transparente como el agua, que representa el espíritu de *kalunga*, con una línea horizontal que lo divide en dos partes iguales, tal como *kalunga* divide los dos mundos (la tierra de los ancestros y la tierra de los vivos).

Juntas, la línea vertical en el centro del rectángulo y la línea vertical imaginaria que va de la cabeza a los pies simbolizan el cosmogra-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸ Robert Farris Thompson, "Communication from Afro-Atlantic", cátedra de Historia del Arte, Yale University, 23 de septiembre de 1999.

ma *yowa* o *dikenga* en África central, o los “cuatro vientos” en Cuba. Como se discute en detalle en el capítulo cuatro, este cosmograma representa el poder de la reencarnación y el poder de la muerte, del cambio, de la mediación de las fuerzas y del equilibrio. Por último, los clavos que recubren la figura representan los acuerdos o los compromisos que el *nkisi* entabla. Cada clavo representa un problema distinto (*mambo*) y en conjunto abordan aspectos sumamente diversos de la vida diaria. Los clavos se agregan al *nkisi* como parte de una ceremonia que realiza un *Nganga* en respuesta a la solicitud de un practicante que acude a él buscando la solución a algún problema. La traducción de ‘clavo’ en kikongo, *nkonso*, también denota una emoción fuerte o pensamientos y sentimientos profundos, de manera que el clavo se convierte en la manifestación física de esos procesos psicológicos.

El ensayo de Robert Farris Thompson, *The Grand Detroit N’Kondi*, en el que cita en repetidas ocasiones a K. K. Bunseki Fu-Kiau, proporciona la explicación más clara sobre la mecánica involucrada en la dotación religiosa de poder de los *minkisi*, como la llevan a cabo los bakongo y otros pueblos relacionados. Thompson describe varias técnicas de perforación que se emplean en el proceso de registrar en un *nkisi* actividades religiosas, como los deseos, los anhelos, las acciones protectoras, las técnicas de defensa y el empoderamiento. El autor enumera nueve formas iconográficas básicas y describe su función:

1. *Nsonso* (clavo). “Un clavo de hierro largo y macizo[...]. Los de cabeza circular o de costados cuadrados se utilizaban cuando una persona “amarraba *mambu*,” es decir, sellaba la discusión con un voto solemne”.
2. *Mbeezi* (cuchillas). “Las de forma más o menos rectangular se clavan en temas menos graves que el asesinato [...] cuando quieres unir a una persona con tu comunidad”.
3. *Bakku* (cuchilla especializada). “Con la cabeza ancha y el tallo estrecho. Se creía que cuando esta hoja se insertaba en *mindoki*, tenía la capacidad de matar por medios sobrenaturales”.

4. *Lu-sonso* (tornillo de hierro). “Con mimbre alrededor del tallo”.
5. *Binko* (cuchillas atadas, pernos, clavos). Se utiliza “cuando vas a hablar con un *nkisi n'kondi*, tienes que amarrar todo lo que dices al *nkisi*. Para lograrlo, se puede hacer un nudo (*kolo*) en una clavija (*kinko*) de hierro o de madera”.
6. *Mpusu* (cuña de hierro rectangular y vertical, cubierta con rafia). “Se usa para atar la pieza de hierro [...] cuando una persona debe ‘amarrar’ un tema fuertemente”.
7. *Futu* (*nkisi* sobrecito). “Básicamente una hoja atada con hilo, con un clavo de hierro que atraviesa su centro” [...], el clavo a través del *futu* simboliza la perforación de tu alma dentro del paquete”.
8. *Baaku* (cuchilla que se clava de cabeza). Se emplea “para que una persona que está trepando una palmera se suelte, caiga y muera”.
9. Clavo común cubierto con fibra de *ntupu*. Se utiliza para “amarrar muy fuertemente algo que se dijo con la imagen”⁴⁹.

Además de la gran variedad de técnicas de perforación que Thompson menciona en sus ejemplos, hay un proceso alternativo y paralelo con diferentes tipos de nudos para registrar y abordar problemas a través de un *nkisi* (*mpungu*). La figura 27 muestra, en un mismo *nkisi*, perforaciones en la parte superior del torso y nudos en la parte inferior. En los ejemplos y los usos que he documentado durante mis viajes de investigación al noroeste de Angola, de 1999 al presente, el uso de los nudos es más prevalente que las perforaciones en los objetos religiosos. Generalmente, las técnicas de anudado se denominan *mazita*, que en kikongo significa atar.

Cuando una comunidad crea y utiliza un *mpungu* para dispersar fuerzas vitales y los problemas se acumulan, la aparición física de la naturaleza del *mpungu* se conceptualiza como su envoltura. Esto se logra reuniendo entre uno y cien trozos de hoja de palmera y anudándolos hasta formar un gran fardo. Los nudos que lo conforman representan un intercambio permanente en el núcleo de una relación

⁴⁹ Robert Farris Thompson, “The Giant Detroit N’Kondi”, *The Art Quarterly*, Detroit Institute of Arts, vol. 56, núm. 4 (1978), pp. 206-217.

simbiótica entre el cliente que busca soluciones a sus problemas, por un lado, la manifestación de poder del *Nganga*, y la generación de esas respuestas o soluciones por parte del *mpungu*, por el otro. La solicitud de ayuda del cliente y la necesidad de que el *Nganga* resuelva los problemas a través de la capacidad agentiva del *mpungu* se conmemora en el acto de hacer un nudo, que debe repetirse en varias ocasiones hasta que los recuerdos de estas acciones se vuelvan objetos físicos en sí mismos, nudos, se realice una ceremonia y se hagan los pagos requeridos. Conforme el cuerpo físico del *mpungu* crece mediante la adición de nudos, el intercambio dialéctico entre el *Nganga* y sus clientes se manifiesta visiblemente. Como resultado del intercambio entre el *Nganga* y el cliente, las técnicas de anudado, amarre y atado que se emplean en la creación de un *mpungu* no son simplemente expresiones estéticas, sino que sirven como un vehículo para transmitir significados contextuales específicos. Ésas registran una narrativa cultural y un intercambio espiritual, y su materialidad representa y logra soluciones para un grupo individual de problemas.

Las técnicas de anudado comprenden diez formas básicas:

1. *Nkeka Kanga*: un solo nudo para cerrar y sellar un tema.
2. *Mazita a Tatu*: más de un nudo que se ata en fila en un solo cordel, empleado para lidiar con temas difíciles.
3. *Zita seka kia Kubula*: un montón de hierba unido con dos nudos que puede usarse como una escoba tradicional y sugiere el acto metafórico de realizar una limpieza espiritual.
4. *Zita Lubamba*: un montón de hierba atado en forma circular. Los nudos que unen la hierba significa la separación entre el *mpungu* y el suelo. Además, representa la sede del *mpungu* y provee la protección que otorga el círculo, una forma geométrica perfecta que significa finalización.
5. *Seve kia Lukamba*: cuerda hecha de fibra que se utiliza para subir por las palmeras y extraer el jugo para la producción de vino, con dos nudos que forman un 8. Se utiliza para amarrar y desamarrar problemas relacionados con parientes que han

- fallecido y es un mecanismo para canalizar su buena voluntad de vuelta al presente.
6. *Zita dia Vakika*: tipo de nudo nombrado por el nudo de rizo, que sirve para asegurar dos cuerdas diferentes y se utiliza para amarrar varios temas.
 7. *Zita dia Kanga*: similar al “nudo de lazo,” un nudo estático en cualquier lugar de la cuerda que se emplea para silenciar a un enemigo o resolver situaciones de antagonismo.
 8. *Simi dia Ndala*: pieza de hierba para cubrir botellas de vino, se emplea para sellar problemas de manera temporal.
 9. *Zita a Nkita*: nudo que se ata de manera que se asemeje al puño de un mono, se emplea para ubicar la dirección de la que proviene la vitalidad del *mpungu*. Representa el extremo de la cuerda que se anuda para bloquear y asegurar el poder vital del *mpungu*. Un único nudo de este tipo representa la cura de padecimientos como malformaciones de la columna, el reumatismo y la artritis o para pacientes que tienen discapacidad física, mental o albinismo.
 10. *Nsoko wa Diya*: nudo que representa las fibras verticales que forman la parte superior de una palmera, que se conoce como “tela trenzada”, o se hace con hierba tejida a manera de hélice. Cada componente tejido representa un solo problema que se registra durante la vida del *mpungu* en cada una de sus tres partes esenciales: 1) La cabeza, que representa problemas del ámbito emocional, la conciencia, la ley y la ética; 2) El torso superior, que representa problemas físicos, y 3) La parte inferior del cuerpo, que representa problemas relacionados con los ancestros.

El *mpungu* de las figuras 25 y 26 ilustra claramente el uso de las *mazita* como significantes de poder. El *Mpungu a Nkisi* (que en la literatura existente se refiere más comúnmente como *Nkisi Nkondi*), muestra cinco formas básicas de anudado en la tradición kongo. El nudo grande, la base del *mpungu*, se conoce como *zita a nkita*, representa el proceso dialéctico de codificar y registrar procesos me-

diante nudos y se convierte en la firma única que identifica a este *mpungu*. El segundo nudo se encuentra en el lado izquierdo de las piernas cruzadas, se conoce como *nkeka kanga* y representa casos únicos o a toda una familia en su conjunto. El tercer tipo se observa en el grupo de varios nudos a la altura del ombligo, conocido como *mazita a tatu*, que representa problemas complicados y también aparece en otras partes del cuerpo del *mpungu*. La última forma se aprecia más claramente en la espalda del *mpungu*, los nudos trenzados conocidos como *nsoko wa dya*, que representan problemas relacionados con las emociones, la conciencia, la ley y la ética.

Los ejemplos que se ven en las figuras 27 y 28, por su parte, representan dos paradigmas de la producción de *mpungu* que perviven en la práctica religiosa kongo del presente. Las similitudes y diferencias en sus respectivas características son notables.

El primer *mpungu* (conocido como *Nkisi Nkondi*) refleja la utilización de los dos mecanismos mencionados, que se emplean para insertar el contenido espiritual. La parte superior del torso del *mpungu* está perforada con varios clavos, cuchillas y agujas que registran el significado y la diversidad de las técnicas de perforación descritas por Robert Farris Thompson, como se mencionó anteriormente, en particular *Nsonzo* y *Mbeez*. En contraste, la parte inferior del *nkisi* está envuelta con una fibra anudada, construida de manera similar a la del segundo *mpungu*, que se conoce como *Nkama a Mbenza*, la contraparte masculina de un *nkisi* femenino que Laman documentó y llamó *Nkento a Mbenza* (la esposa de Mbenza). Entre los nudos de la parte inferior se encuentran el *Zita a Nkita* o “nudo de puño de mono,” que, como ya se describió, identifica la fuente del poder del *mpungu* y en lo individual representa curas para padecimientos específicos, y el *Zita dia Kanga*, el “nudo de lazo”, que se emplea para silenciar a los enemigos y resolver conflictos.

El *mpungu a Nkama a Mbenza* es interesante porque combina una figura antropomorfa, que probablemente representa a un ancestro local, con un paquete atado y anudado que la figura sostiene en sus hombros y descansa en su regazo. Estos dos tipos de tradición visual, que principalmente se han estudiado como formas expresivas sepa-

radas, se unen en este *mpungu*. El paquete mismo también incorpora técnicas tradicionales *mazita* que se utilizan para representar el intercambio religioso entre el cliente humano, el objeto y el mundo espiritual, por lo que refuerza los elementos figurativos y abstractos unificados del diseño. Los múltiples nudos sugieren que se le ha dado un uso prolongado al objeto y durante este periodo se formó cada nudo para abordar o responder a un nuevo tema, problema o cliente. Además, se aprecia claramente el uso de dos diferentes tipos de nudo, *Nkeka Kanga* para sellar y cerrar problemas individuales y *Mazita a Tatu* para lidiar con problemas complicados.

Las posturas corporales y los gestos de estos dos *mpungu* transmiten una segunda capa de significado expresado en su construcción. Por ejemplo, el *Nkisi Nkondi* está haciendo un gesto que se conoce como *Ndingama* y que, según explican Ntino Nsaku Ne Vunda y Mayifwila Rafael Rivals, significa detener o suspender una ceremonia o abrir algo espiritualmente. La *Nkama a Mbenza* hace un gesto con la mano izquierda contra su mejilla y la derecha sobre la cadera; Ntino Nsaku Ne Vunda interpreta lo anterior como una señal de que se está buscando una solución o una respuesta a un problema⁵⁰. Thompson describe que esta posición denota pensamiento y detención del mal⁵¹.

El *mpungu* más significativo del pueblo basansala (musikongo), alrededor de la zona de Mbanza Kongo, se conoce con el nombre genérico de *kiniumba*. El *mpungu* de la figura 29, más específicamente llamado *Kiniumba kia Mbumba*, representa el acto de reunir muchas cosas para un solo objetivo. La función principal del *mpungu* es ofrecer protección a las personas y al entorno en el que viven, y la secundaria es proteger del insomnio y las pesadillas. Algunas veces se le llama “salvador de muertos” porque se cree que puede rescatar a una persona que está inconsciente o en estado onírico justo antes de hacer la transición al mundo de los ancestros, característica a la que alude el cráneo de babuino que representa la aptitud física del

⁵⁰ Entrevista personal con Ntino Nsaku Ne Vunda, Mbanza Kongo, Angola, 2002.

⁵¹ Thompson, *op. cit.*, 1981, p. 129.

animal y su habilidad para brincar y trasladarse por el aire sobre las copas de los árboles.

Una *Kinuimba kia Mbumba* puede asumir muchas formas, cada una de las cuales favorece su propósito de proteger al usuario. El *mpungu Kiniumba kia Mbumba* se emplea en alguna de las siguientes cuatro maneras:

1. *Kangidi dia Nitu*: Una forma de escarificación que se cree que protege el cuerpo humano por medio de cortes en la piel, en los que se introducen medicinas que prepara el *Nganga Mawuku*. Este procedimiento convierte al cuerpo de la persona a la que se practica en un *mpungu* vivo. El acto de sacar sangre en la ofrenda se considera un medio de comunicación de los lazos entre un humano y un espíritu *simbi*, específicamente *Simbi kia Maza*, que representa agua de río o agua dulce en general. En las creencias kongo, la sangre y el agua simbolizan el principio de la vida de humanos y espíritus, y aluden a las complejas fuerzas de la naturaleza.
2. *Nsidikwa*: Una manera alternativa de proteger el cuerpo entero que se logra portando un cinturón en forma de fardo; éste se forma envolviendo artículos miniatura del bosque en una pieza de tela (generalmente un saco o una prenda de vestir vieja), y simboliza a todo lo saludable de la naturaleza. El fardo suele adornarse con ciertos colores y otros artículos como rafia, partes de animal o piezas orgánicas, y el cinturón no estorba, por lo que el dueño puede llevarlo diariamente, o bien en sus viajes para protección.
3. *Kangidi a Nzo*: Método para proteger la casa entera enterrando el *mpungu* frente a la puerta principal. El acto de enterrar el *mpungu* simboliza el abasto inagotable de poderes medicinales de la naturaleza, capaces de realizar funciones de protección y vigilancia. El *mpungu* fungirá como mediador entre la casa y cualquier visita.
4. *Kangidi dia Lupangu / Lumbu*: Método para proteger todo el jardín o el terreno circundante escondiendo cuatro ejemplares

del *mpungu* en forma de contenedor, en los cuatro puntos cardinales de la propiedad⁵².

Un aspecto relacionado con la forma que toma un *mpungu Kiniumba a Mbumba* y la forma en que se utiliza son las diversas maneras en que se guarda en su cuerpo la medicina tradicional que le da poderes, que van desde insertar líquido en cortes que se hacen al cuerpo humano durante una ceremonia de escarificación, hasta reunir todos los ingredientes (como plantas, minerales, piel, huesos u otras partes del cuerpo de un animal) en un hatillo que se entierra, se lleva como amuleto o se pone en una vasija de terracota para enterrarlo. Los ingredientes que se utilizan para ensamblar una *Kiniumba a Mbumba* se eligen de acuerdo con sus propiedades curativas y protectoras.

Entre los ingredientes se encuentran:

- *Ntu a nkewa*: un grano de babuino que funciona como el radar del *mpungu* y protege contra el mal.
- *Basi kia lemba nzau*: hojas del árbol Lemba Nzau que dotan de poder al *mpungu* y a su cliente.
- *Ndungu za so*: hojas del árbol Ndungu que forman la base del *mpungu* y tienen la función de transmitir su poder.
- *Mungua kisi nsi*: una sal tradicional de la zona de Mbanza Kongo, que se emplea en el contexto religioso para limpiar y desterrar la brujería.
- *Mpungu kulukumosi*: rama del árbol Kulukumosi que se cree que ayuda al usuario a alcanzar la victoria y el logro.
- *Muense*: un tipo de hierba corto y veloso que se emplea para sellar los problemas y amarrarlos.
- *Kiese kiese*: una pequeña flor amarilla que crece en los bancos de arena en medio del río durante el invierno y se utiliza para atraer buena fortuna y controlar cualquier situación.
- *Kabangu*: hojas del árbol Kabangu que empoderan al *mpungu* y a su cliente.

⁵² Entrevista con Pedro Lopes, verano de 2007.

- *Tiya tua mputu*: pólvora que se emplea en una mecha para energizar al *mpungu* y entregar su poder a través del fuego y el ruido.

La mayoría de las *minkisi* que sobreviven (*kimpungu*) tienen diversas funciones muy especializadas, muchas de las cuales se mencionaron anteriormente. En contraste, un *Mpungu a Nkama* o “*mpungu* de cien poderes”⁵³, como el que se muestra en la figura 30, aunque generalmente permanece estático con otros *kimpungu*, en un espacio religioso especial (*kinlongo*), tiene grandes poderes y no tiene que funcionar en conjunto con el resto de los *kimpungu*. Se cree que tiene la capacidad de transmitir una gran cantidad de poder, por lo que es incomparable. La diferencia entre el *Mpungu a Nkama* y los otros *kimpungu* descritos es que sus múltiples fuerzas vitales residen y operan juntas, mientras que, tradicionalmente, cada una de las fuerzas vitales que contienen otros *kimpungu* desempeñan una tarea única y realizan funciones complementarias, pero diferentes.

Debido a su amplia variedad de poderes y a su singular capacidad de acción, el *Mpungu a Nkama* se invoca para ayudar a los practicantes religiosos a lidiar con múltiples preocupaciones y desafíos. Sin embargo, a últimas fechas, lo más común es que el *mpungu* se asocie con la realización de tareas para aumentar la fertilidad o la potencia sexual, las ganancias financieras y el éxito social. Este enfoque moderno contrasta con su papel histórico de lidiar con preocupaciones relacionadas con la agricultura y la caza, el reconocimiento de las habilidades de liderazgo y la celebración de héroes culturales locales. Esta modificación en sus funciones refleja cambios en las prioridades de la sociedad kongo y ha evolucionado ante la influencia y el control europeos, una agresiva política portuguesa de ‘desculturización’ defendida por el aparato colonial, la Iglesia católica y, después de la independencia, una política abierta de ateísmo que implementó el régimen pseudocomunista. Los usos modernos de los *kimpungu*

⁵³ Conversación con el Nganga Mawuku Pedro Lopes, Luanda, Angola, verano de 2007.

también se relacionan con la crisis de identidad que resulta de los problemas regionales de refugiados, una migración que se acelera, la repoblación y la xenofobia informal contra los desterrados que regresan, conocida localmente como “*langalanga*”⁵⁴. Los programas de repatriación implementados tras el fin de la guerra civil en 2003, han facilitado el reasentamiento de refugiados en Angola.

La figura 30 muestra un ejemplo contemporáneo de la versión femenina de *Mpungu a Nkama*. La distinción entre las formas masculinas y femeninas de un *mpungu*, en particular, refleja la mitología kongo sobre la creación inicial de la humanidad y la distinción asociada entre los dos géneros y sus propias fortalezas y características. Se cree que las versiones femeninas de los *kimpungu* son más poderosas, pero no existe una distinción material en la manera en que los sacerdotes y los practicantes interactúan con las versiones femeninas y las masculinas. Cuando un *mpungu* se construye con características antropomorfas, es posible identificar si es masculino o femenino, pero los tipos más abstractos de *kimpungu* no exhiben distinciones visuales.

La fabricación y el uso del *mpungu a Nkama* ilustran el proceso cognitivo que se desarrolla para permitir la interacción entre los practicantes religiosos y el objeto material. La materialidad del *mpungu* está diseñada para capturar una realidad conceptual, implicando la selección y la inserción de elementos orgánicos que se consideran medicinales (*bilongo*) y que después se activan mediante una libación alcohólica. La medicina que está dentro del contenedor también se expresa visualmente a través del diseño exterior del mismo. Esto y la correlación entre las propiedades internas y externas del objeto hablan de la demostración gráfica de su empoderamiento y su potencia resultante.

⁵⁴ *Langalanga* es un vocablo que emplean los habitantes de Mbanza Kongo para designar a los individuos y las familias del lugar que huyeron a la República Democrática del Congo durante la guerra civil. La mayoría de las distinciones entre los locales y los expatriados se relacionan con la conducta moral y el comportamiento social, registrado claramente en anécdotas vernáculas que describían la tendencia de los refugiados a encontrar modos de supervivencia en actividades como el intercambio de productos de la República Democrática del Congo, o el intercambio de dinero, lo que contribuyó a que no se reintegraran del todo a la sociedad angoleña.

La potencia del *mpungu* se transmite a través de varios elementos visuales. En primer lugar, su tamaño y su forma demuestran claramente su propósito como contenedor que ejerce un poder físico debido a la medicina que aloja. En segundo lugar, la figura femenina embarazada, cuya fecundidad se exagera por el hecho de que todo el *mpungu* parece formar su vientre, representa la determinación, la maternidad, el poder creativo, la regeneración y la familia extensa, características enfatizadas por las propiedades *mfilu* (calmantes) de la madera con que está tallada. Además, la figura controla a este *mpungu*, por lo que se convierte en un tipo de *simbi* conocido como *Simbi kia Nkento*, que representa la condición de mujer. Esta función dual y la fusión de la figura con el resto del objeto es un ejemplo de la hibridación de dos estéticas separadas, la figura antropomorfa y el contenedor, y de la unificación de su poder y su capacidad agentiva. Por último, el *mpungu* se construyó con las ramas de ciertos árboles medicinales, por lo que está imbuido de sus respectivos poderes especializados y atributos vitales. En el sentido de las manecillas del reloj, desde la posición de las 12, detrás de la figura central, las propiedades espirituales de las cuatro ramas son las siguientes:

- *Lemba Nzau*: poder ilimitado e infinito.
- *Lama*: pegar o juntar algo.
- *Lemba Lemba*: poder estático que en última instancia habrá de recargarse.
- *Lumpilu Mpungu*: energizar y transmitir fuerzas espirituales.

Cada rama de árbol medicinal trabaja en combinación con otra, *Lumpilu Mpungu* con *Lemba Nzau* y *Lama* con *Lemba Lemba*, y cada par forma una cruz como la que se observa sobre el *mpungu* (*dikenga*) y regenera el poder de ésta. Este diseño basado en símbolos se origina de la creencia de la medicina tradicional antigua de que se puede generar poder con la unión de elementos orgánicos complementarios. Todos los materiales que se emplean para la creación de un *mpungu* y para dotarla de poder se seleccionan de manera que sean compatibles y complementarios entre sí. También es notable que una cruz in-

visible que se forma por las dos uniones esté coronada con la figura que representa al *simbi*, la fuerza central para cualquier interacción con este *mpungu*.

Los tres anillos de rafia o de hierba (*lukuba*) que adornan las ramas de la parte superior del *mpungu* forman un triángulo que apunta al muro del *kinlongo* y representan el poder activo del *mpungu*, la presencia invisible de la *Mpeve ya Nlongo*, que refuerza su papel como guardián y asegura las funciones de ese *simbi* personalizado. Hay un cuarto *lukuba* en la parte inferior del *Mpungu a Nkama*, que funge como su sede. Las propiedades puras de la hierba con la que está hecho sirven para mantener al *mpungu* alejado del suelo o flotando sobre él. Los candados de metal unidos a este cimientado de *lukuba* se utilizan para sellar los problemas y abrir un canal que permita al *Mpungu a Nkama* interactuar con ambos mundos y dirigir las fuerzas vitales encerradas en él. Los candados, que reflejan la formación de los tres *lukuba* más pequeños de arriba, crean un segundo triángulo oculto y junto con el de la parte superior, forman un diamante completo que representa el mundo de los ancestros en la base del *mpungu*, simbolizando protección y todas las cosas positivas sobre la tierra. El hecho de que los dos triángulos converjan para formar el diamante también representa el aspecto plural de las manifestaciones ancestrales en el *mpungu* y aunque está escondida, es una expresión del signo *dikenga* por antonomasia. Los candados también se utilizan para abrir y cerrar el diálogo del *mpungu* con los espíritus. Éstos se abren físicamente de arriba hacia abajo para iniciar la comunicación y se cierran de abajo hacia arriba para cerrar la ceremonia, proceso que culmina con tres aplausos finales como signo de respeto y de finalización.

La comunicación entre el *Nganga* y el *Mpungu a Nkama* se entabla de manera única. El *Nganga* se coloca frente al *mpungu*, sostiene el *lukuba* de la izquierda con su mano izquierda, toma con su mano derecha la concha unida a la rama de Lama y la azota contra el cuerpo del *mpungu* mientras le habla. En esta posición, los tres *lukubas* funcionan como un micrófono que resuena en estéreo. Su forma circular (*nkaka*) indica protección y transmite que la capacidad de escucha del *lukuba* está segura.

El *Mpungu a Nkama* pertenece a la misma tradición de arte kongo que los *minkisi* que mencionan los académicos y se exhiben en colecciones de museos. Muchas de las técnicas que se utilizan en su producción se relacionan directamente con precedentes documentados en descripciones tempranas del arte kongo y en tradiciones asociadas, tanto en la República Popular del Congo como en la República Democrática del Congo. Algunas de ellas son la identificación de la energía vital del *simbi* como elemento crítico para la transmisión del poder y la fuerza de los elementos naturales incorporados en miniatura, así como la manera de recargar la vitalidad y la potencia del *mpungu*, “vistiéndolo de nuevo” cada tres años.

Se piensa que la tela que cubre al *Mpungu a Nkama* significa su fuerza vital y representa y protege las sustancias medicinales (y sus respectivas propiedades curativas) que residen en el *mpungu*. Su color rojo, signo de madurez y protección, complementa a los demás indicadores externos de poder y fuerza. Se cree que este vestido de tela se debe cambiar como las serpientes mudan de piel, varias veces durante la vida funcional del *mpungu*, pues el acto de despojarse de la “piel” vieja y vestir una nueva una vez cada tres años permite al *mpungu* archivar los recuerdos de su uso pasado y regenerar su fuerza, lo que le da la capacidad de cambiar y moldear el curso de los sucesos en el presente y en el futuro. La guirnalda de piel de leopardo y de hiena que rodea al *mpungu* representa durabilidad y fortaleza mental. En el siguiente cambio de ropa, puede sustituirse o limpiarse y volverse a colocar.

La idea de vestir y volver a vestir al *mpungu* para recargar su poder es congruente con las descripciones de objetos religiosos tempranos que proporcionaron Cavazzi y Dapper. Los elementos visuales de cambiar la vestidura del *mpungu* y la asociación de esto con la recarga de su poder vital permite a los clientes entender que ha iniciado una nueva fase del ámbito conceptual del objeto. La nueva superficie, la nueva apariencia y el olor fresco del *mpungu* ayudan a esos practicantes a internalizar su empoderamiento en evolución y su potencia renovada y aumentada.

La figura 31 muestra un ejemplar de un cayado de jefe llamado *Mvuala a Mpungu*, que utiliza el Nfumu a Makanda Felipe Antonio

Dilu, quien nació en 1930 en Ntadi dia Muingu (Pedra do Feitico). Este es un ejemplo de un *mpungu* que asume la forma de un objeto de uso diario y deja claro que en esencia un *mpungu* es el confinamiento de la vitalidad de un espíritu, una contención que puede tener cualquier forma estética, desde la bolsa o la figura clavada documentadas más comúnmente, hasta el cayado *mvuala* o la forma humana que se describe a continuación. La vitalidad visual del *mvuala* se expresa en una iconografía bien definida. El emblema del espíritu *simbi* se representa con una serpiente que rodea cinco veces la base del bastón vertical, lo que sugiere la multiplicidad de *bisimbi* y que éstos y los ancestros rodean a los seres humanos. El segundo elemento notable en el diseño del *mvuala* es el rostro humano doble, que representa a todos los humanos en el reino de los vivos, seguido de un diamante que simboliza la idea del poder vital de los ancestros manifiesto en este cayado. El doble diamante hace eco de la idea de multiplicidad y sugiere la presencia plural de los ancestros en el bastón, así como los conceptos de protección y finalización. La imagen clara de tres anillos enfatiza la fuerza que otorgan otros elementos del bastón y representa a los tres ámbitos de los que el *mvuala* deriva su poder: el social, el físico y el de los ancestros. Por último, la imagen de un puño (*moko*), conocido como *tuka kuma vata*, es el máximo signo de protección, con los dedos cerrados alrededor de un espacio que se forma entre los dedos y la palma de la mano, simbolizando un centro desde el principio hasta el fin.

Por su parte, las figuras 32 y 33 (A y B) muestran un ejemplo de la manifestación humana de un *mpungu*, en este caso Nganga a Nkisi Masampu Antonio. El *nganga a nkisi* ha convertido al cuerpo humano en un objeto de veneración (un *Mpungu a Ntu* o *mpungu* humano), en lugar de la figura o los objetos que se usan más comúnmente para este propósito, y viste ropa, colores selectos y adornos como campanas (*dibingila*) y guirnaldas de materiales naturales y artificiales. Si bien este cuerpo humano se convierte en un *mpungu* gracias a accesorios y adornos con objetos y materiales elegidos específicamente, este proceso es similar a la conversión del cuerpo en una *Kiniumba kia Mbumba*, cuando se corta la piel y se le inserta *bilongo*, como se describió anteriormente.

Al interpretar los diversos elementos del *Mpungu a Ntu*, nótese primero los dos puntos pintados en su pie, que simbolizan a *Simbi Kumbu Nganga*, por la brillantez del *luvemba* (caolín), y aluden a los dos mundos, el de los vivos y el de los ancestros. El segundo elemento importante del adorno de esta figura es la campana que sostiene en la mano izquierda, empleada para invocar al espíritu *simbi*, en este caso, el *simbi* del río Zaire. La escoba (*sansa luvemba*) que lleva en la mano derecha indica limpieza espiritual. Los anillos o las guirnaldas de tela que rodean su cuello y se cruzan en el frente y la espalda se denominan *nkangazi*, son una afirmación de los ancestros y, puesto que forman el cosmograma de una encrucijada, hacen referencia al *simbi*. En el hombro izquierdo descansa una guirnalda de hojas de la planta *dibunzu*, aquella cruza el cuerpo por la derecha para llegar a la cadera y toma el nombre de *mobola*. Su función es avisar sobre la presencia de *ndoki* o brujería, contra la cual protege la pintura blanca en el rostro de la figura.

Como los *minkisi* de África central, las prendas de Cuba son ricas en detalles y relevancia gráfica. La figura 34, conocida como *Chola Nguengue*, es una prenda de uso común en el Palo Monte. También se denomina *Mama Chola* (amor de madre) o *Mama Mpungu* (espíritu de poder). La palabra *chola* en Cuba proviene del vocablo kikongo *zola*, que significa amor⁵⁵, o de *nzola*, que significa desear o anhelar⁵⁶. El uso del término se relaciona con la noción de generosidad de los kongo. La palabra *nguengue* también es de origen kikongo, posiblemente viene de *nwenga* o *nwengwa*, que significa estar obligado⁵⁷ o muy apretado⁵⁸, o bien de *wenga*, chillar⁵⁹. Estos significados se superponen, de modo que *Chola Nguengue* en conjunto significa buena voluntad y generosidad.

En el Palo Monte, *Chola Nguengue* encarna diversos espíritus o, como se les dice en la religión, “caminos”. Éstos son:

⁵⁵ Fu-Kiau, *op. cit.*, 1991, p. 29.

⁵⁶ Bentley, *op. cit.*, p. 902.

⁵⁷ Bentley, *ibidem*, p. 900.

⁵⁸ Van Wing, *op. cit.*, p. 403.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 461.

- *Lango Gongoro*: Agua donde hay tortugas, agua fresca de manantial, agua en general.
- *Lango Mpungo*: Agua del primer día de mayo, agua del cielo, agua pura que representa al poder celestial (Dios).
- *Lango Ndoki*: Agua mala que viene con lluvia, enfermedades, inundaciones y mal clima.
- *Lango Tango Lemba*: Lluvia del mediodía que representa buenas noticias y premoniciones.
- *Lango Kalunga Ndoki*: Tormenta⁶⁰.

Las funciones básicas de *Chola Nguengue* son curar problemas físicos, como jaquecas, migrañas, gripe, hepatitis y problemas intestinales. La prenda también se emplea para resolver problemas psicológicos y peleas domésticas, infertilidad, infidelidad y para aumentar el éxito de una familia. Como tal, se cree que *Chola* representa el poder de la familia o la ley doméstica⁶¹.

Como se aprecia en la figura 34, la *Chola Nguengue* se construyó a partir de una vasija de cerámica coloreada de naranja, amarillo o tonos ocre que simbolizan al espíritu del agua. Esta coloración representa a la chola sincretizada en Cuba. Por lo general, la vasija se decora con un signo gráfico que muestra las propiedades espirituales de la *chola*, el amor y la generosidad. El sello dibujado en la parte exterior del recipiente, un triángulo con una flecha que lo divide en dos partes, representa a *chola*. El triángulo está abierto en la base, lo que indica que los espíritus se alzan desde abajo del agua y se hacen reales en el mundo de los vivos, transformación representada en los puntos de la parte superior del triángulo. La flecha vertical marca el movimiento en ambas direcciones, que posiblemente se inicia bajo el agua. La flecha horizontal en el centro del triángulo se usa para marcar la frontera (*kalunga*), que en este caso es el río. Las dos flechas interceptan a la línea horizontal y forman otra cruz de cinco

⁶⁰ Entrevista con Osvaldo Fresneda, 2000.

⁶¹ Véase Lydia Cabrera, *op. cit.*, 1979, pp. 127-29.

equinas, signo de que la prenda está funcionando y puede llevar la energía a otro nivel.

Un segundo ejemplo de Cuba se muestra en la figura 35. Esta prenda se llama *Baluande*, pero también se conoce como *Mama Kalunga*, Madre Agua, *Kalunga*, Luna Nueva, Siete Sayas, *Mboma* (un tipo de serpiente) y *Mbumba Mamba* (agua secreta). Las propiedades curativas de *Baluande* son fortificar los pies y los huesos, tratar irritación y quemaduras en la piel, curar problemas digestivos e infecciones de la vejiga y controlar la menstruación y las hemorragias femeninas. Además, se emplea como medicina abortiva.

Como *Chola*, *Baluande* es un tipo de prenda que representa a un espíritu de agua. Su vínculo con el espíritu de agua es evidente por su nombre, puesto que *luande* proviene de *nlangu*, que significa agua, y el prefijo *ba-* indica pertenencia⁶². Los otros nombres de esta prenda enfatizan su relación con el agua. Más allá de la opción evidente, Madre Agua, *Mbumba Mamba* puede traducirse del kikon-go como agua secreta⁶³, *kalunga* significa océano y *Mama Kalunga*, “gran río” u “océano.”

Asimismo, sus atributos físicos evocan al agua, dado que *Baluande* debe hacerse en una vasija de cerámica y pintarse con cualquier tono de azul. La anterior imagen de *Baluande* muestra una serie de sellos en la superficie del contenedor que identifican gráficamente el nombre de la prenda. El signo principal de *Baluande* es el círculo inferior dividido por dos flechas, una vertical y una horizontal, que normalmente tienen un punto en cada segmento, y una flecha que apunta al Oeste. La flecha indica el movimiento del espíritu, que siempre fluye de Este a Oeste, similar a la trayectoria que el sol describe desde el amanecer al atardecer, consistente con la marea del océano. El espíritu se mueve dentro de la prenda, que contiene agua de mar y funciona como un océano en miniatura, con movimientos de marea coordinados con los del océano más cercano a la ubicación de la prenda. El cráneo de la parte superior de esta prenda,

⁶² Bentley, *op. cit.*, p. 234. Véase Antonio da Silva Maia, *op. cit.*, p. 22.

⁶³ Bentley, *op. cit.*, p. 336.

que también porta un sello que significa agua, es del espíritu dominante del objeto y controla su poder.

La escritura física: Integración de sonido y forma

Dada la complejidad de los sistemas de escritura gráfica y la variedad de sus componentes multifacéticos, me he dado a la tarea de analizar estos últimos. Al hacerlo, he buscado presentar con claridad la manera en que se crean estas formas bidimensionales y tridimensionales; examinar los sistemas de creencias subyacentes a su producción y su uso, y describir los significados que sus elementos individuales alojan y transmiten. No obstante, en la práctica, los componentes de los sistemas de escritura gráfica no pueden considerarse completamente distintos, pues en el núcleo de gran parte las prácticas y comunicaciones religiosas bakongo y de ascendencia bakongo se encuentra el hecho de que estos elementos se utilizan juntos y dependen unos de otros. No es posible describir ni entender completamente las funciones que cumplen los *minkisi* y las prendas en la cultura kongo en África y en Cuba, respectivamente, sin analizar cómo interactúan con sus contrapartes bidimensionales, los *bidimbu* y las firmas.

En África central, cuando el *Nganga* crea un *nkisi*, cada corte y cada marca que hace es un símbolo que amplía el mensaje que éste porta. Además de esta “escritura” que el experto traza cuando crea, activa y usa un *nkisi*, los símbolos y sus significados proveen el medio para ‘leer’ efectivamente un *nkisi*. Como ya se demostró, todas las formas y las marcas de un *nkisi* se relacionan con un signo escrito; la continuidad entre dichos significados y los usos religiosos y culturales del objeto resultan evidentes. El vínculo entre la expresión bidimensional de los conceptos religiosos y la manifestación de éstos en forma tridimensional es particularmente fuerte en Cuba, donde el uso de firmas se entrelaza íntimamente con la producción y el uso de las prendas. Mientras que las prendas alojan a los espíritus, la firma los identifica, convoca su energía y, una vez que están activas, permite toda comunicación entre el experto, el practicante y el espíritu.

Las formas bidimensionales y tridimensionales interactúan de manera más cercana en el espacio de la práctica religiosa. El ejemplo más sencillo del empleo de la escritura bidimensional en un espacio físico es su función de definir e identificar públicamente que un sitio específico se dedica a la actividad religiosa. La figura 36 es un ejemplo del uso de la escritura gráfica contemporánea, para identificar el nombre de una casa de Palo Monte en Cuba.

La casa de Palo Monte en Cuba se llama *munanso* y en kikongo, en África central, *nso nganga or nso a nkisi*⁶⁴. En ambos casos, una firma en la puerta no sólo indica que en el recinto se llevan a cabo actividades religiosas, también señala qué prenda se emplea ahí y documenta sucesos de la vida del experto y otros miembros de la casa. Los sellos trazados en el suelo frente a la puerta proveen información sobre cómo entrar y salir de la casa. El de la izquierda indica dónde está la entrada y el de la derecha que los practicantes pueden entrar y salir por la misma puerta.

El plano de la figura 37 muestra el interior de una *Nso Nganga*. Las letras (A, B, C y D) representan la posición de los guardias *nkarime*, sellos que salvaguardan las esquinas y marcan los límites de la sala. Las firmas también apuntan a la ubicación de cada prenda, pues cada una se orienta a partir del centro de la sala hacia la ubicación de la prenda. La orientación tradicional de las prendas en una casa es como sigue: *Nsasi* al noreste, *Sararbanda* al noroeste, *Kikoroto* al sureste y *Mama Chola* al suroeste. Aunque no se ilustran en este ejemplo, cada esquina puede alojar hasta siete prendas. La representación gráfica en los muros que están detrás de una prenda y cerca de ella también sirven para identificar qué prenda o qué grupo de prendas se encuentra en cada esquina.

Otro uso en el que se integran firmas y prendas se da cuando una firma sirve como guía para la ceremonia que se realiza. Literalmente, una firma es capaz de dictar instrucciones al experto y a sus asistentes durante la ceremonia, les informa en qué orden deben hacer las cosas, qué materiales y elementos medicinales usar y cómo combi-

⁶⁴ Casa o sala sagrada en la religión Palo Monte.

narlos. Asimismo, la firma contiene información sobre qué palabras deben acompañar a las acciones, en forma de discurso o de canción.

Además de proporcionar instrucciones independientes, el contenido estético y sustantivo de una firma se relaciona directamente con la prenda o las prendas que se usan en la ceremonia. Los sellos específicos de una prenda suelen corresponder con los elementos físicos que aloja y éstos suelen comunicarse con ellos. Esta comunicación permite a los pares de sellos y elementos reflejar su poder mutuamente y crea lo que puede describirse como un “campo magnético”⁶⁵. Una vez que se entabla la comunicación, se puede resolver los problemas, responder a las preguntas y da inicio la curación. De esta manera, la energía esencialmente se extiende más allá de la prenda para abarcar a quienes están en la sala. Debido a que una persona no puede ocupar el espacio físico interior de una prenda, el proceso de activación permite la unión del individuo y el poder de la prenda fuera del objeto. No debe subestimarse la importancia de una firma para establecer el contacto entre el poder de la prenda y el mundo exterior. Además de cumplir dicha función en el contexto de una ceremonia en una casa religiosa, algunas firmas se utilizan específicamente para entablar esa conexión en diferentes ubicaciones.

Un último ejemplo de la forma en que se relacionan las firmas y las prendas se observa en el contexto de una ceremonia de adivinación. Ésta es una actividad frecuente y relevante que realizan los paleros, basada en la energía y el poder que se crea a partir de la interacción entre la prenda y la firma. Durante una ceremonia de adivinación, el experto mira al noreste, hacia una prenda activada. Dependiendo del motivo de la adivinación, el sacerdote puede decidir dirigirse a una cierta prenda; sin embargo, sin importar la que elija, también deberá mostrar respeto a la prenda más antigua de la casa. Además, si una prenda más joven no puede responder o resolver algunas cosas, el experto siempre volverá a recurrir a la más antigua.

⁶⁵ Expresión de uso común de Osvaldo Fresneda Bachiller y Felipe García Villamil, entre 1988 y 2004 (La Habana, Cuba; Nueva York y Los Ángeles, Estados Unidos).

Cuando inicia la ceremonia se emplea una firma en el suelo como tabla de adivinación. Además de los significados numéricos y de posición, codificados en los objetos de adivinación mismos, el lugar de la firma en el que caen es fundamental para su significado y los resultados de la ceremonia. La fuerza controladora detrás de esos resultados y de las respuestas que proporcionen proviene directamente de la energía del espíritu o los espíritus contenidos en la prenda.

MAMBO: ESCRITURA EN VOZ ALTA

La música y los cánticos son parte integral de los sistemas de comunicación gráfica. Al igual que las firmas y las prendas, las canciones y/o los cánticos se utilizan en rituales en África central y en la práctica del Palo Monte en Cuba, para invocar a poderosas fuerzas espirituales, atraídas por sonidos codificados a través de sistemas verbales conocidos como *mambo*⁶⁶. Aunque se conocen comúnmente como una forma popular de música cubana, los *mambos*, descendientes de África central, en realidad son comunicaciones sagradas entre los seres humanos y las fuerzas naturales y cósmicas. Este sistema, que combina mensajes rítmicos y líricos, da lugar a documentos históricos vivos que transmiten información sobre las ceremonias religiosas, la filosofía y las historias del pueblo kongo. El término *mambo* tiene sus raíces etimológicas en la lengua kikongo, pues proviene de la palabra *màmbu*⁶⁷ (plural) o *diambu*⁶⁸ (singular), que se refiere a una preocupación, una inquietud o un problema, a una afirmación, una plática o a un discurso o tema importante.

Algunos *mambos* que se han cantado durante siglos, aún se escuchan hoy en comunidades bakongo en África central y en Cuba. Los *mambos* se aprenden mediante la práctica religiosa con una memoria

⁶⁶ John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 79-81.

⁶⁷ Bentley, *op. cit.*, pp. 336-337.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 260.

colectiva que llena las lagunas en el repertorio de una persona. Los *mambos* suelen interpretarse a modo de llamada y respuesta, con líneas que los expertos cantan y los practicantes religiosos repiten o responden. Diferentes *mambos* se asocian con diversos significados, necesidades y acciones. Por ejemplo, los *mambos* pueden servir para iniciar una ceremonia, despertar a un espíritu, para mejorar la comunicación espiritual, para la adivinación, la purificación o la iniciación, o bien para cerrar un ritual. Asimismo, cada uno se relaciona con espíritus particulares, vínculos que hay que considerar cuando se elige un *mambo*.

Para subrayar la profundidad y la riqueza de la tradición de los *mambos*, analizaré algunas de estas funciones con diversos ejemplos recopilados en la República Democrática del Congo y en Cuba. Aquí se incluyen ejemplos que demuestran el rango de funciones que desempeñan los *mambos* e ilustra la continuidad entre las tradiciones orales contemporáneas de los bakongo en los dos continentes.

Aunque yo propongo que los *mambos* son un componente vital de los sistemas de escritura gráfica, en términos más amplios, tradicionalmente se les ha considerado en la categoría de las tradiciones orales que resulta más limitada. En su libro *O Mare o Mato*, Martin Lienhard describe la tradición oral en África y en diversas sociedades coloniales con tradiciones afroreligiosas en la diáspora como un sistema de conocimiento. Lienhard sostiene que las tradiciones orales transforman el proceso de formación de identidad y preservan la memoria, así como la herencia de los pueblos africanos a través de la colonización, el desplazamiento y la continua criollización. Asimismo, en *Oral Tradition as History*, Jan Vansina reconoce el papel de la tradición oral en la autovalidación y los logros culturales. El autor describe el conocimiento oral como un tipo de registro histórico de la tradición. Cuando afirma que “a través de los recuerdos, la mente acarrea la cultura de generación en generación”⁶⁹, Vansina explica que la forma en que se transmiten las lecciones mediante los mensajes

⁶⁹ Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. xi.

orales, nos permite recordar fertilizando nuestra mente con recuerdos e instrucciones para la vida que arraigan nuestro sentido de continuidad y pertenencia a través del tiempo. Aunque no están escritos, estos mensajes orales se vuelven un registro de las sociedades tradicionales, “cuya preservación se confía a la memoria de generaciones sucesivas de pueblos”⁷⁰. Claramente, los *mambos* sirven a estos propósitos y su papel en la formación, la conservación y la transferencia de memorias y valores culturales sólo se ha fortalecido por su lugar en la estructura más amplia de los sistemas de escritura gráfica kongo.

Tras la importación de esclavos de origen bakongo al Caribe español durante la Colonia, una lengua criolla, que en Cuba se conoce como *bozal*, se desarrolló a partir de la fusión de palabras españolas y kikongo, con base en las estructuras de las lenguas bantúes⁷¹. Además de representar una síntesis o un puente entre diferentes tradiciones lingüísticas, como lengua, el bozal también es prueba de la articulación de diferencias culturales y la preservación de la identidad de un pueblo en un nuevo espacio, tiempo y memoria histórica. La tradición de los *mambos* también es un ejemplo de características culturales negociadas, puestas de manifiesto en un modo multívoco de enlazar las prácticas occidentales y las africanas. En *Writing Culture*, James Clifford se refiere a las tendencias lingüísticas de la literatura caribeña y utiliza al escritor Aimé Césaire como ejemplo de un complejo hibridista, un nuevo tipo literario que toma la noción de una escritura francesa clásica y construye una versión lejana a la original que resulta tanto relevante para el presente como expresiva desde dentro de una lengua colonial y contra ella. Puede decirse que con el desarrollo de las letras de los *mambos* en Cuba ocurrió un proceso similar a lo anterior. El estudio de dichas letras saca a la luz toda una gama de neologismos salpicados con los ritmos de las palabras y la especificidad lingüística africanas. Los *mambos* son la enciclopedia de la tradición.

⁷⁰ *Ibidem*, p. XII.

⁷¹ Lengua criolla que utilizaba la población esclava durante la Colonia y que comprendía aspectos del español, el kikongo, el yoruba y otras lenguas africanas. Véase Lydía Cabrera, *Vocabulario congo: El bantú que se habla en Cuba*, Miami, Chicherekú, 1984, p. 12.

La función principal de la letra de un *mambo* es hacer exégesis religiosa; su discurso religioso contiene fragmentos de la mitología, la filosofía moral y la narrativa histórica kongo. Sin embargo, las letras también sirven para documentar los cambios y las adaptaciones de la lengua que se utiliza para transmitir estas nociones. En esta función documental, las letras de los *mambos* en Cuba tienen cierta responsabilidad en la construcción y la identificación del origen de redes de influencia recíproca entre la cultura kongo, las tradiciones europeas y las de otros entornos culturales africanos en el Nuevo Mundo, como el yoruba. El trabajo de Armin Schwegler demuestra los múltiples vínculos lingüísticos entre la religión Palo Monte y el bozal criollo que se desarrolló de manera paralela al idioma español en la Cuba colonial. El siguiente *mambo* se menciona en “El vocabulario (ritual) bantú de Cuba” (2002):

Salá! mi nganga, salalo!;
Nsunga!-Da vuelta l' ingenio
Arriba munda tó moana.
*Nsunga!, vamo nsunga...!*⁷²

¡Trabaja! ¡Mi *nkisi*, trabaja!
 ¡*Nkisi*! Haz un círculo en el ingenio
 Arriba [está] el ancestro de todos [nuestros] hijos.
 ¡*Nkisi*! ¡Vamos, *nkisi*...!

En este *mambo* es notable la integración de palabras en español y en kikongo, al igual que la manera en la que las letras pueden vincularse a conceptos espirituales entre los bakongo. Por ejemplo, *sála* viene de *nsala*, que literalmente significa plumaje, plumas o plumón en kikongo, pero cuando se usa en el contexto religioso junto con los términos *nganga* o *nkisi* connota trabajo espiritual, protección y equilibrio⁷³.

⁷² Armin Schwegler, “El vocabulario (ritual) bantú de Cuba...”, *América negra*, 15 (1998), pp. 137-185, p. 2.

⁷³ Bentley, *op. cit.*, p. 390.

En la segunda línea, *nsúnga*⁷⁴ se refiere a un *nkisi* específico, pero puede traducirse literalmente como tabaco o rapé. En este contexto, *nsúnga* es una metáfora de comunicación, distancia y privacidad. El resto de la línea, *Da vuelta l'ingenio*, se refiere a la ubicación y a la acción de moverse en un círculo, aludiendo a un viaje espiritual completo que se hace en forma circular para invocar a los ancestros, absorber su poder místico y pedir su protección. Por último, la tercera línea *Arriba munda tó moana* combina la forma criolla de las palabras arriba y mundo (*munda*) con el vocablo kikongo para niño, vástago, hijo varón, descendiente o ser humano, *moana*, de la palabra *mwana*⁷⁵. En conjunto, la frase significa “arriba de este mundo humano”. La última oración, *¡Nsunga!, ¡Vamos nsunga...!*, se traduce como “¡Vamos, *nkisi!*” y enfatiza el movimiento (en este caso, el cruce de la frontera entre los dos mundos), volver después de la muerte o la existencia de una relación específica entre los practicantes, los ancianos, las fuerzas espirituales y los ancestros.

Las lenguas y las formas de comunicación sobrepuestas del *mambo* incorporan sonidos que conectan al cuerpo vivo con fuerzas ancestrales y diversas manifestaciones de vibraciones cósmicas. Sus ritmos representan frases simbólicas que expresan la fuerza de la energía a través de historias que se cuentan en español y en kikongo. Igual que es necesario activar los *minkisi* y las firmas, el *mambo* se genera por la combinación rítmica de palabras y sonidos como frases de energía. Thompson describe de la mejor manera lo que sucede cuando se establece este diálogo percusivo: “Al experimentar el *mambo*, las personas adquieren el control de entrar al cuerpo y la entrada al universo. Si se tiene el control del cuerpo y la mente, es posible controlar al mundo”⁷⁶. Cuando estas frases se activan junto con expresiones gráficas escritas, se produce un diálogo entre el universo y el practicante que incorpora a los ancestros y a la naturaleza en una única discusión.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 394.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁷⁶ Thompson, “New York Mambo: Microcosm of Black Creativity”, cátedra de Historia del Arte, Yale University, Otoño de 1999.

Como en el anterior ejemplo de Cuba, las letras de los *mambos* con frecuencia solicitan o exigen que cierto espíritu aparezca en una ceremonia y realice movimientos o acciones específicas necesarias para alcanzar una meta en particular. Otro ejemplo que demuestra este uso es el siguiente *mambu*, que Joseph van Wing grabó en la República Democrática del Congo e incluyó en su ensayo *Bakongo Magic*. Éste se emplea para invocar al espíritu *Nkosi* (el león) desde su sitio en el mundo de los ancestros.

E Nkosi

Kimenga kiaku unuene kio!

A nsidi sa,

Zibula makutu,

Nge nkodi mbungu zi menga,

Nge muntu ye zina,

Mpati aku mono

Nganga'ku mono.

Utuka ku mani?

Utuka ku na SambaNa Samba ukubakila ku ba mabata zandi,

Ba mbuta zandi bakutombula ku masa⁷⁷.

Eh, *Nkosi*,

vuestra sangre habéis visto y bebido.

Vos hablaré,

escuchadme.

Vos, *Nkosi*, que derramáis sangre,

vos, una persona con vuestro nombre,

vuestro amo soy yo.

Vuestro *Nganga* (experto) soy yo

pues, ¿de quién venís?

Venís del señor de Samba.

Al señor de Samba tuvisteis en vuestros ancestros,

vuestros ancestros os han hecho elevar desde el agua.

⁷⁷ Van Wing, "Bakongo Magic", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 71-1/2 (1984), p. 88.

Asimismo, el siguiente *màmbu* que documentó Efraim Andersson del pueblo sundi y el movimiento *Nguzism*⁷⁸, en Kongo Kinshasa, se utilizaba tradicionalmente para invocar a un espíritu que protegiera a los hombres durante la caza. Este cántico normalmente se utiliza en ceremonias *Bascule*, para bendecir el agua de las botellas que llevarán los cazadores, pero ahora lo cantan tres miembros del grupo religioso al principio de cada reunión⁷⁹.

E, balula balulanga ntima e.
E, sekula sekulanga ntima e.
E, Tata sekulanga ntima e.
E, Mama, sekulanga ntima e.
Ka lumweni ko, Mpeve a Nzambi
*Ni yayi kwiza*⁸⁰.

Oh, alcemos nuestros corazones.
 Oh, desbordemos nuestros corazones.
 Oh, Padre, purifica el corazón constantemente.
 Oh, Madre, purifica el corazón constantemente.
 ¿No ves que se trata
 del espíritu de Dios que viene?

Cabe señalar que si bien las firmas y los *mambos* pueden funcionar de manera independiente, su poder se ve comprometido o aminorado cuando se usan solos. Pero cuando se combinan, estas herramientas religiosas hacen eco mutuo de sus mensajes y, por tanto, pueden invocar a todo el poder de un espíritu. Un *mambo* tiene la capacidad de activar a la firma, de modo que sin sus letras sagradas, habladas o cantadas con un acompañamiento rítmico, la estructura de la firma está incompleta, lo mismo que su significado.

⁷⁸ Movimiento religioso que se atribuye a Simon Kimbangu, en el cual fusionó la religión cristiana con la religión tradicional kongo, alrededor de 1921-1924.

⁷⁹ Andersson, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 170.

Más allá del contexto religioso, los *mambos* transmiten conceptos filosóficos y morales específicos, muchos de los cuales exploran la relación entre los humanos y la naturaleza, a la vez que repiten las lecciones de las firmas que se trazan. El siguiente *mambú* es un proverbio de Cabinda, Angola, relacionado con un dibujo adivinatorio que permite al experto recibir lecciones sociales, educativas y literarias, así como mensajes metafísicos sobre el clima, las cosechas, la enfermedad, el nacimiento, la muerte y los sueños. La primera versión es el proverbio kikongo original y la segunda, un resumen de la lección que transmite.

Ngandu, mbambi i Kimbolo
fuzi ngangu lisakasa kimbolo
Abu ti mbele mbambi iende nsengele
Podi bekuama ko.

El caimán y el cocodrilo pueden confrontar a la fuerza,
 por eso se llevan bien.

El gran lagarto es muy similar al cocodrilo,
 pero mucho más pequeño que cualquiera de ellos.

Los grandes suelen abusar de su fuerza y desprecian al más pequeño⁸¹.

Felipe García Villamil proporcionó el siguiente ejemplo, un *mambo* del Palo Monte Mayombe de la tradición de Matanzas, Cuba. Este *mambo* se refiere al conocimiento filosófico que se utiliza durante la iniciación de nuevos practicantes en la religión. La canción da instrucciones a los participantes de la ceremonia y envía un reporte del suceso espiritual, transmitiendo noticias, órdenes y una narración. Como tal, este *mambo* ejerce una función educativa para los practicantes, resultado más rico en contenido técnico y religioso de lo que puede parecer en una traducción simple.

⁸¹ Jose Martins, *Sabedoria cabinda, simbolos e provérvios*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1968, p. 63.

Kuiniani yosi tata dian cunancheto
Tangume tata cuyere
Kuiniani yosi Cunancheto
Engando Batalla Congo
*Dian munanso cholo boroconteto batalla kuisiao*⁸².

¿Quién fue el primer sacerdote africano?
 Fue Tangume el rey
 ¿Cuál fue el primer *nkisi* africano?
 Fue una batalla kongo
 por la pelea entre caimanes que surgió en presencia de Tangume.

Las lecciones morales y filosóficas que transmiten los *mambos* se relacionan con nociones de pérdida y espiritualidad. En su obra *Poesía y canto de los negros afrocubanos*, Fernando Ortiz incluye el cántico de una mujer que responde a la muerte de su marido. Este *mambo* puede considerarse tanto una forma de lamentación como una celebración de la vida. El medio también puede verse como un instrumento para expresar un propósito religioso profundo y para comunicarse con los espíritus superiores. En última instancia, se considera un canal para revelaciones en la tradición religiosa.

E yaya nzonzi e,
unsila ntangu iko didingi e,
e yaya nzonzi
ubonga ubonga meso,
utula ku manima;
nki nzila uyokila, ya tadi;
e, nzonzi e,
nga bima usadindingi bukuka,
*a ya nzonzi*⁸³.

⁸² Felipe García Villamil, documentos personales, Nueva York, verano de 1998. “¿Quién fue el primer gangulero africano?/ Fue Tangume el rey/ ¿Cuál fue la primera casuela Africana?/ Fue batalla Kongo./ por la bronca entre caimanes surgida en presencia de Tangume”.

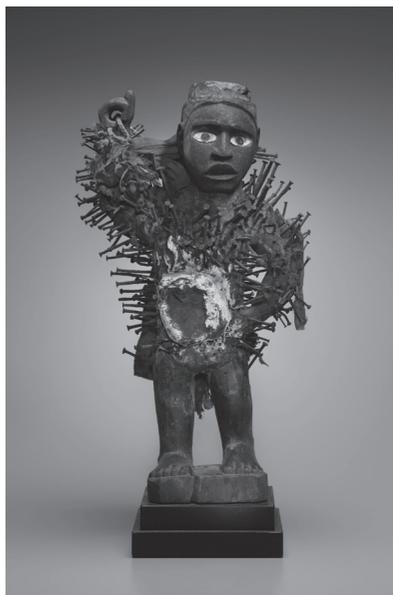
⁸³ Fernando Ortiz, *Poesía y canto de los negros afrocubanos*, La Habana, Publicigraf, p. 75.

Oh, anciano que partió, amo de las palabras,
te seguiré por siempre en el sendero del sol.
Gran amo de las palabras,
se apagó la luz de tus ojos, has muerto.
No puedes volver
¿Por dónde pasará el testigo?
Oh, orador,
Y, ¿con qué cosas y a dónde
irás, querido amo de las palabras?⁸⁴

Estos ejemplos representan sólo el inicio de un modelo comunicativo sumamente rico y complejo que utilizan los bakongo y sus descendientes a ambos lados del Atlántico. Unidos inexorablemente a la escritura bidimensional y a los objetos religiosos tridimensionales, igualmente complejos, los *mambos* son un componente crítico de los sistemas de escritura gráfica. Estos últimos, además de preservarlas, han dado forma a la cultura, la filosofía, las creencias religiosas y a la identidad kongo misma.

⁸⁴ *Mambo* traducido por Robert Farris Thompson, verano de 2002.

FIGURAS



FIGS. 1 y 2. Izquierda, *Congo Fétiche du Bas-Congo* [Fétiche congo del bajo Congo]. Fototipia pintada a mano. Fotógrafo desconocido, hacia 1900. Publicada por Nels, Bruselas, Bélgica, Serie 14, No. 88. En Postcard Collection Eliot Elisofon Photographic Archives, National Museum of African Art, Smithsonian Institution; derecha, figura *Nkisi Nkondi*, madera, clavos, espejo, tela. República Democrática del Congo. Fotografía de Carl Kaufman, galería de arte de la Universidad de Yale.



FIG. 3. Postal en la que se observa el detalle de un experto que sostiene una bolsa que se comparte con la familia del *Nkisi Nkita Mutadi* y una serie de diferentes tipos de *minkisi*. De izquierda a derecha se relacionan con la familia del *Nkisi Lemba*, y más a la derecha con la familia *Nkisi Nkondi ya Ntilumuka* de la postal “Feticos de Angola” (hombres con *minkisi*), fecha desconocida, African Postcard Collection, 1575 9 x 14 cm. Yale Sterling Memorial Library, Manuscripts & Archive (Angola). Fotografía de Alex Contreras y Susan Cole, galería de arte de la Universidad de Yale.



FIG. 4. Fetiches Feitiços. Esta postal muestra una variedad de *minkisi*. Fotógrafo desconocido, aprox. 1920. Publicada por Casa 32 de Janeiro, Luanda, Angola. Fototipia. En Postcard Collection, No. 1985-142108, Postcard Collection Eliot Elisofon Photographic Archives National Museum of African Art. Smithsonian Institution.



FIG. 5. *Minkisi* en forma de botellas para la ceremonia *Bascule* (pesa espiritual). Adaptado de Efraim Andersson, 1958.



FIG. 6. *Nkisi* en forma de botella, Casa botánica del Espíritu Santo, Mbanza Kongo, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.

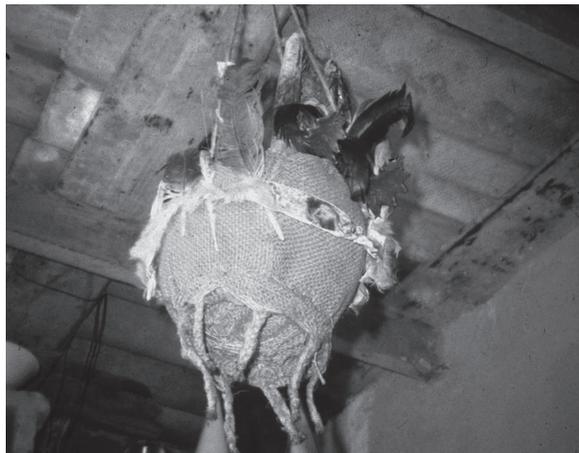


FIG. 7. Tipo de *nkisi* en forma de saco o bolsa (*bumba*), forma colgante antigua. Familia de Felipe García Villamil, colección familiar, Matanzas, Cuba, 2000. Fotografía de Lisa Maya Knauer.



FIGS. 8-9. Izquierda, *Nkisi Suku Mbuki*, Kinshasa, República Democrática del Congo, principios de la década de 1970, de Robert Farris Thompson, 1993. Derecha, *Nkisi Mayiza*, adaptado de Wyatt MacGaffey, 1991.



FIGS. 10-11. Izquierda a derecha: dos tipos de amuleto conocidos como *makuto*. Felipe García Villamil, colección personal, Los Ángeles, California. Fotografías de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2000 y 2004.

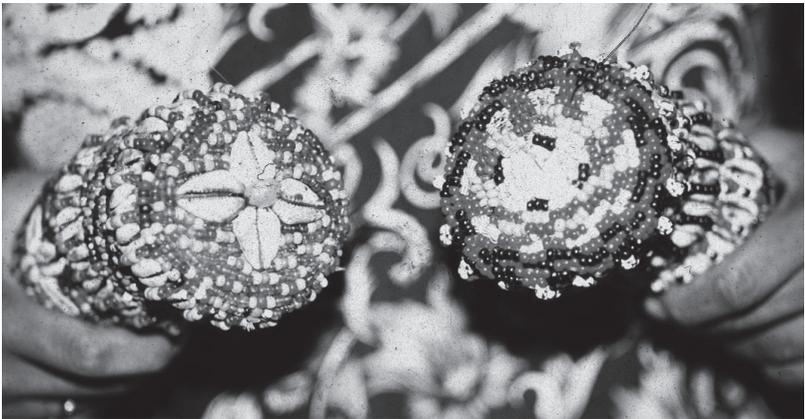


FIG. 12. Tipo de *minkisi* conocidos como *mpaka* (un cuerno sin cristal en la parte más ancha), Felipe García Villamil, colección personal, Los Ángeles, California. Fotografías de Daniel C. Dawson, 1995.

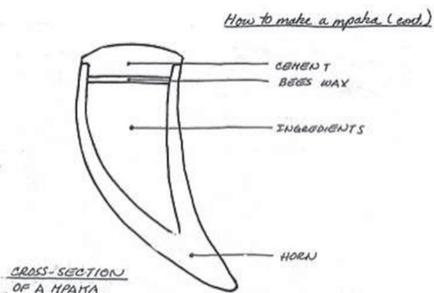


FIG. 13. Corte transversal de un *mpaka*, Felipe García Villamil, colección personal, Los Ángeles, California. Dibujo de Daniel C. Dawson, 1995.



FIG. 14. Ilustración que muestra una representación temprana de un *mpaka* de João António Cavazzi de Montecúcolo, *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, 1635.

Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.

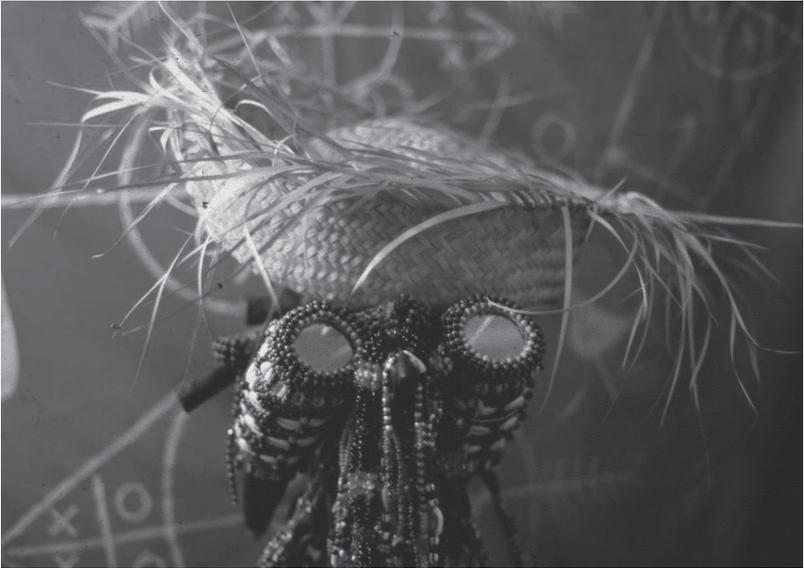


FIG. 15. Tipo de *minkisi* conocidos como *Vititi meeso* (un cuerno con un cristal en la parte más ancha). Felipe García Villamil, colección personal, Los Ángeles, California. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2000.



FIG. 16. Prenda (*nkisi* de cerámica) en la fila delantera en color azul, a la derecha de la vela llamada *gurufinda*. Osvaldo Fresneda Bachiller, La Habana. Fotografía de Lisa Maya Knauer, 2000.



FIG. 17. Ilustración que muestra una representación temprana de un *nkisi* de cerámica que se convirtió en una prenda en la religión Palo Monte en Cuba, de João Antônio Cavazzi de Montecúcolo, *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, 1687. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.



FIGS. 18-19. Izquierda: figura de *nkisi* que Lydia Cabrera llamó *matiabo*, documentada en 1875, La Habana, Cuba. De Robert Farris Thompson, 1981. Derecha: *Nkisi* en forma de una muñeca llamada *Yaya Bilongo*, La Habana, Cuba. Fotografía de Lisa Maya Knauer, 2000.

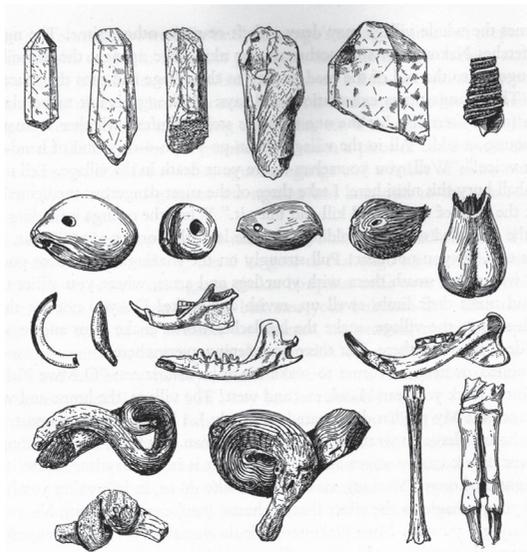


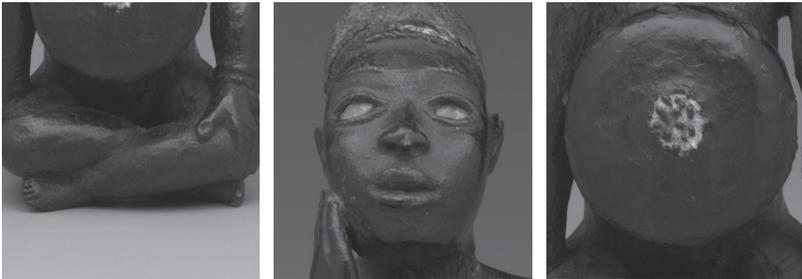
FIG. 20. Contenido de un amuleto *Kongo Nkisi Mbenza*, finales del S. XIX/principios del S. XX. Adaptado de Karl Laman, 1962, y Robert Farris Thompson, 1993.



FIG. 21. Contenido de *Kongo Nkisi*, Mbanza Kongo, Angola. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2004.



FIG. 22. Figura masculina sentada [1997. 58.1] figura *nkisi*. *Kongo Vili*, *Nkisi Nkondi*, figura masculina sentada. Madera, tiza blanca, pátina rojiza-marrón, vidrio, metal. Colección permanente de la galería de arte de la Universidad de Yale. Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.



DETALLES de *Nkisi nkondi*.

Colección permanente de la galería de arte de la Universidad de Yale.
Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.



FIG. 23. *Nkisi Nkondi*, República Democrática del Congo, Colección anónima. Fotografía de George Meister.



FIG. 24. *Nkisi nkondi*, figura kongo de pie en madera, siglo XIX, República Democrática del Congo. Colección permanente de la galería de arte de la Universidad de Yale. Fotografía de Carl Kaufman.



Figs. 25-26. *Nkisi Nkondi*, Angola, colección Arrocha-Miranda, Fotografía de Bárbaro Martínez-Ruiz, 2002.



Figs. 27-28. Izquierda. *Nkisi Nkondi*, República Democrática del Congo, colección de Richard Scheller. Derecha. *Mpungu Nkama a Mbenza*, Noki, Angola, colección Hooton.



FIG. 29. *Kiniumba kia Mbumba* conocido como *Kangidi a Nzo*.
Nganga Mawuku Pedro, Mbanza Kongo Angola, verano de 2007.



FIG. 30. Esta figura muestra un ejemplo de la versión femenina de *Mpungu a Nkama*, conocida como 'Los cien poderes.' Nganga Mawuku Pedro Lopes, Luanda-Mbanza Kongo Angola, verano de 2007.

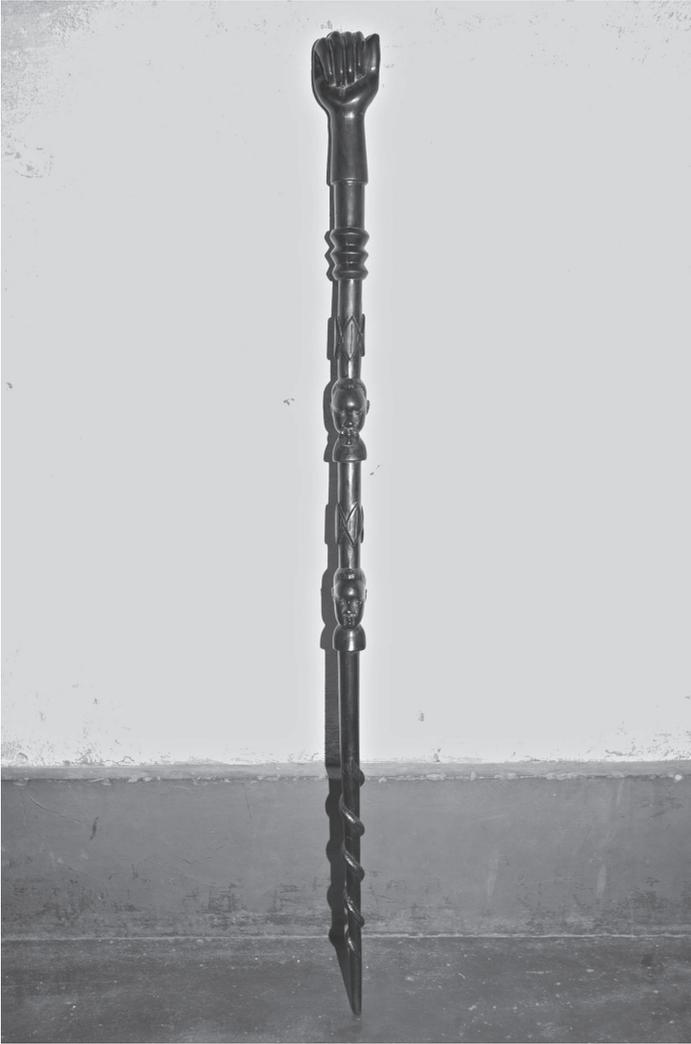
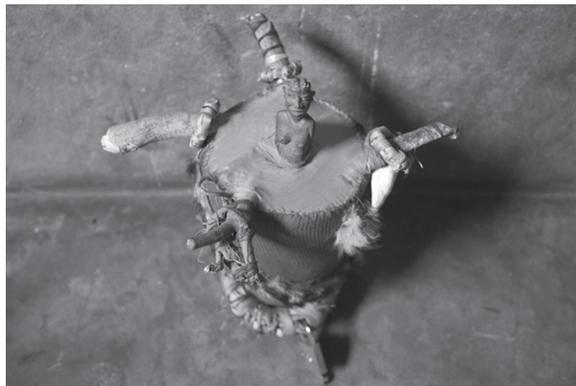


FIG. 31. *Mvuala* (Báculo de jefe) que actualmente utiliza el *Nfumu a Makanda* (jefe familiar) Felipe Antonio Dilu. Pedra do Feitiço, Angola.



FIGS. 32. Esta figura muestra un ejemplo de la versión femenina de *Mpungu a Nkama*, conocida como 'Los cien poderes.' Nganga Mawuku Pedro Lopes, Luanda-Mbanza Kongo Angola, verano de 2007.



FIGS. 33 A y B. Nganga a Nkisi Masampu Antonio, Pedra do Feitiço Angola, 2010.



FIG. 34. Prenda llamada *Chola Nguengue*. Osvaldo Fresneda Bachiller, La Habana. Fotografía de Lisa Maya Knauer, 2000.



FIG. 35. Prenda denominada *Baluande*. Osvaldo Fresneda Bachiller, La Habana. Fotografía de Lisa Maya Knauer, 2000.



FIG. 36. *Nso a Nkisi* puerta frontal según la práctica del Palo Monte en Matanzas, Cuba. De bosquejos de Felipe García Villamil, Los Ángeles, California, 2000. Dibujo de Michael Lee Poy. Colección privada. Fotografía de Susan Cole. Galería de arte de la Universidad de Yale.

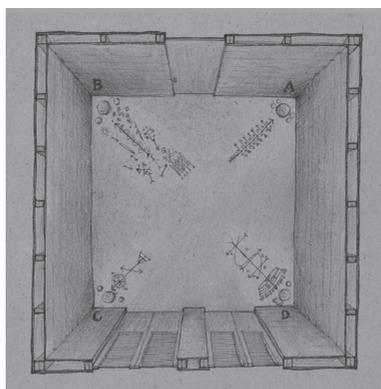


FIG. 37. Planta del interior de *Nso Nganga* según la práctica del Palo Monte en Matanzas, Cuba. De bosquejos de Felipe García Villamil, Los Ángeles, California, 2000. Dibujo de Michael Lee Poy. Colección privada. Fotografía de Susan Cole. Galería de arte de la Universidad de Yale.

CONCLUSIÓN

Con la intención de desarrollar mi trabajo sobre las prácticas visuales en África central y en la diáspora kongo en Cuba, *La escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo* ha explorado la amplia variedad de formas de comunicación visual documentadas en comunidades bakongo y de ascendencia bakongo en África central y en Cuba, y ha demostrado el uso sistemático de tales formas y los complejos significados que transmiten. Tras presentar el contexto histórico del que surgieron los kongo, así como las épocas de turbulencia extrema debida a la “civilización”, la colonización y la esclavización de los bakongo, este libro se ha centrado en la forma en que ellos contextualizan e interpretan el mundo que los rodea, desde la cosmología básica subyacente a la cultura kongo hasta los sistemas de comunicación visual mediante los cuales expresan, interpretan y transmiten sus creencias. Estas expresiones, que abarcan los mitos de origen kongo, los poderes y las características que los bakongo atribuyen a las fuerzas naturales y cósmicas, así como las interacciones coreografiadas entre Dios y los humanos en todas las etapas del ciclo de la vida, son a la vez complejas, poderosas y visualmente impresionantes. Al ilustrar la variedad y la profundidad de las prácticas visuales interrelacionadas, amén de los significados compartidos y estructurados que les subyacen, he argumentado que el uso de tales prácticas por los bakongo y sus descendientes es sistemático por naturaleza. Asimismo, dichas prácticas combinadas forman una rica tradición de comunicación igualmente válida como forma de escritura, al igual que cualquier tradición literaria o de otro tipo en Occidente. Además, al entretener las hebras de las prácticas pasadas y presentes en África central y en Cuba, analizando sus historias entrelazadas y su desarrollo paralelo, así como las similitudes en sus creencias, sus rituales y

sus formas gráficas, he demostrado una continuidad tanto en forma como en sustancia que habla de la fuerza de la cultura bakongo y su legado duradero en África central y en América.

He buscado ampliar los campos de la historia del arte africano, la antropología y la lingüística, buscando reconocimiento para una amplia variedad de expresiones gráficas y argumentando que los símbolos escritos, los objetos religiosos, las tradiciones orales líricas y los usos del cuerpo humano deben conceptualizarse como formas de arte. Lo que es más importante, he planteado que por sí mismas, estas expresiones han producido valor estético y han contenido y transferido milenios de cultura, memoria y fe kongo.

Creo que este libro, por su atención doble a minucias y a enormes conceptos culturales y espirituales, ha comprobado que de hecho existe una gran continuidad en la forma y la sustancia de las creencias religiosas, la filosofía moral y los modos de comunicación visual de los bakongo a través del tiempo y el espacio. También espero haber ilustrado en qué medida se emplean las diversas herramientas gráficas de manera coherente e integrada para comunicar, adorar, enseñar, aprender y forjar identidades. Por último, creo que el concepto de los sistemas de escritura gráfica, a la luz de la fuerza y la flexibilidad simultáneas que les ha permitido florecer a lo largo de los últimos miles de años, es un marco útil para pensar en las funciones del arte y la expresión en el fomento de la resistencia, el ingenio, la creatividad y la fe de una cultura frente a su desplazamiento, esclavitud y a los intentos por desculturizarla.

Además de las posibles extensiones de este trabajo, que resultan evidentes, como una exploración más detallada de sitios y símbolos rupestres en África central, queda mucho por hacer sobre los sistemas de escritura gráfica kongo en la diáspora. En particular, Haití, con su práctica activa de Vodoun y el uso de la escritura gráfica vevé; las religiones umbanda y candomblé, y el uso de signos *Ponto Riscado* en Brasil; los signos del movimiento de renovación en Jamaica y los dibujos fundacionales de Trinidad presentan un rico potencial de estudio posterior. Los lugares más distantes también ofrecen oportunidades, como la de documentar la comunicación

gráfica de la población africana de Belice o la escritura del pueblo djuka en Surinam y Guyana, que se han estudiado poco. Asimismo, hay grandes posibilidades para el estudio futuro del uso de sistemas de escritura gráfica entre otras culturas africanas y sus diásporas, como la escritura nsibidi del pueblo ejagham de Camerún, y las formas gráficas de los mende y los vai, en África occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Abranches, Henrique, *Reflexões sobre cultura nacional*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Adams, Sarah, Bárbaro Martínez-Ruiz y Lyneise Williams, *Call and Response: Journeys in African Art*, New Haven, Yale University Art Gallery, 2000.
- Adjaye, Joseph K. (ed), *Time in the Black Experience*, Westport, Greenwood Press, 1994.
- Aimes, Hubert H. S., *A History of Slavery in Cuba: 1511-1868*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1907.
- Ainsworth, Shaaron y Andrea Th Loizou, "The Effects of Self-Explaining when Learning with Text or Diagrams", *Cognitive Science*, 27/4 (2003), pp. 669-681.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1991.
- Andersson, Efraim, *Contribution à l'ethnographie des kuta I*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, 1953.
- _____, *Messianic Popular Movements in the Lower Congo*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, 1958.
- António, Diogo, *Proverbios em kikongo*, Calabria, Verona, 2000.
- Baba, K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994.
- Brásio, António, *Monumenta Missionaria Africana (África Ocidental)*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, serie 1, vols. I-X, 1952-65; serie 2, vols. I-III, 1958-64.
- Balandier, Georges, *Daily Life in the Kingdom of the Kongo*, Nueva York, Pantheon, 1968.
- Barthes, Roland, *Writing Degree Zero*, Nueva York, Hill and Wang, 1967.
- Bastin, Marie-Louise, *Art décoratif tshokwe*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1961.

- Battestini, Simon, *African Writing and Text*, Nueva York-Ottawa-Toronto, Legas, 2000.
- Baumann, Hermann, *Lunda: Bei Bauern and Jägern in Inner-Angola*, Berlín, Würfel Verlag, 1935.
- Biebuyck, Daniel, *The Art of Zaire*, vol. 1-2, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Bentley, W. Holman, *Dictionary and Grammar of the Kongo Language*, Londres, Trubner & Co., 1887.
- _____, *Appendix to the Dictionary and Grammar of the Kongo Language*, Londres, Trubner & Co., 1895.
- Breuil, Henri y G. Mortelmans, *Les figures incisées et ponctuées de la Grotte de Kiantapo*, Bruselas, Tervuren, 1952.
- Bockie, Simon, *Death and Invisible Power*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Bonvillain, Nancy, *Language, Culture, and Communication: The Meaning of messages*, Nueva Jersey, Simon & Schuster, 1997.
- Boone, Elizabeth H., *Stories in Red and Black*, Austin, University of Texas, 2000.
- Bozal, Valeriano, *Los orígenes de la estética moderna*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1996.
- Buytendijk, F. J. J., *Attitudes et mouvements: Étude fonctionnelle du mouvement humain*, Brujas, Desclée de Brouwer, 1957.
- Cabrera, Lydia, *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, La Verónica, 1940.
- _____, *El Monte: Igbo Fina Ewe Orisha, Vititinfinda*, La Habana, Ediciones C.R., 1954.
- _____, *Reglas de Congo Palo Monte Mayombe*, Miami, Peninsular, 1979.
- _____, *Vocabulario congo: El bantú que se habla en Cuba*, Miami, Chicherekú, 1984.
- Campbell, K. F., “Nsibidi Update: nsibidi actualize, A Recent Study on the Old Communication System of the Ejagham Peoples of the Cross River Region of Eastern Nigerian and Western Cameroon”, *Arts d’Afrique noire*, núm. 47 (1983), pp. 33-46.
- Carter, Hazel y João Makoondekwa, *Kongo Course: Malongi Makikoongo*, Londres, School of Oriental and African Studies, 1970.

- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana*, Miami, Ediciones Universal, 1988, 4 vols.
- Cavazzi, Giovanni Antonio da Montecuccolo, *Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba ed Angola*, Bolonia, Giacomo Monti, 1687, 2 vols.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000.
- Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Childers, Joseph y Gary Hentzi, *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.
- Clark, Desmond, *Subsidios para a historia, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1963.
- _____, *The Prehistory of Africa*, Nueva York-Washington, Praeger Publishers, 1970.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- Conley, Tom, *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1997.
- Coe, Michael D. y Justin Kerr, *The Art of the Maya Scribe*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998.
- Cuvelier, J., *L'ancien royaume du Congo*, Bruselas, Desclée de Brouwer, 1946.
- _____, "Note sur la documentation de l'histoire du Congo", *Bulletin des Séances de l'Institut Royal Colonial Belge*, xxiv, 2 (1953).
- Curtin, Philip, *The Atlantic Slave Trade: A Census*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969.
- Dapper, Olfert, *Description de l'Afrique, contenant les noms, situations et confins de toutes les parties*, Ámsterdam, s/i, 1685.
- Dawson, Daniel, *Family Medicine: The Art of Elizabeth Talford Scott*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997.

- Dalby, David, *Africa & the Written Word*, Paris, Editions Karthala, 1986.
- _____, *L'Afrique et la Lettre*, Lagos, Centre Culturel Français, Paris, Karthala, 1986.
- DeFrancis, J., *Visible Speech. The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989.
- Diop, Cheikh A., *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1959.
- Eglish, Ron, *African Fractal: Modern Computing and Indigenous Design*, Nueva Jersey-Londres, Rutgers University Press, 1999.
- Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane*, Nueva York, Harcourt Brace, 1957.
- Ekholm, Kajsa, *Catastrophe and Creation: The Transformation of an African Culture*, Filadelfia, Harwood Academic Publishers, 1991.
- Evans-Pritchard, E., *Nuer Religion*, Nueva York, Oxford University Press, 1977 [1956].
- Eltis, David, "The Export of Slave from Africa, 1821-1843", *Journal of Economic History*, 37 (1977), pp. 409-433.
- Ervedosa, Carlos, *Arqueologia angolana*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Faïk-Nzuji, Clementine M., *Tracing Memory*, Quebec, Canadian Museum of Civilization, 1996.
- _____, *Art Africain: Signes et symboles*, Paris, DeBoeck Université, 2000.
- Fédry, J., "L'Afrique entre l'écriture et l'oralité", *Études*, 34 (1977), pp.581-600.
- Fernandez, James, *Meditating on Animals, Figuring Out Humans! In Animals in African Art: From the Familiar to the Marvelous*, Munich, Prestel for the Museum for African Art of Nueva York, 1995.
- Fonthina, Mario y Acacio Videira, *Calabaças gravadas da Lunda*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1963.
- Fortier, Joseph, *Le mythe et les contes de Sou en pays Mbai-Moissala*, Paris, Juillard, 1967.
- Fontinha, Mario, *Desenhos na Areia dos Quiocos do nordeste de Angola*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.

- Franco, José Luciano, “Esquema histórico sobre la trata negrera y la esclavitud”, en *La esclavitud en Cuba*, La Habana, Editorial Académica, 1986.
- Fu-Kiau, K. K. Bunseki, *Cosmogonie Congo*, Kinshasa, Office National de la Recherche et du Développement, 1969.
- _____, *The African Book without Title*, Cambridge, s/i, 1980.
- _____, *Mbôngi: An African Traditional Political Institution*, Omenana, Nyangwe-Roxbury, 1985.
- _____, *Makuku Matatu*, Uppsala, Uppsala University Press, 1983 [tesis, Cincinnati, Ohio, UGS, 1986].
- _____, *Self-Healing Power and Therapy: Old Teachings from Africa*, Nueva York, Vantage, 1991.
- _____, *Ntangu-Tangu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time, in Time in the Black Experience*, Westport, Greenwood Press, 1994.
- Griaule, Marcel, *Conversations with Ogotemmelé*, Nueva York, Oxford University Press, 1970.
- _____, “Blasons totémique des dogon”, *Journal des Africanistes*, 7,1(1937).
- Griaule, Marcel & G. Dieterlen, *Signes graphiques soudanais*, París, Hermann, 1951.
- _____, *Le renard pâle*, París, Institut D’Ethnologie, 1965.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1968.
- Gomez, Michael A., *Exchanging our Country Marks: The Transformation of Africa Identities in the Colonial and Antebellum South*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 1998.
- González Moreno, Mirtha, “Breve estudio de una fuente documental”, en *La esclavitud en Cuba*, La Habana, Editorial Académica, 1986.
- Greenberg, Joseph H., *The Language of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.

- Hamilton, Russell G., *Voices From an Empire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, Los Ángeles, University of California Press, 1977.
- Hawking, S., *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, Toronto-Nueva York, Bantam Books, 1988.
- Heusch, Luc de, *Le roi de Kongo et les monstres sacrés*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- _____, *Objects: Sign of Africa*, Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 1995.
- Heywood, Linda M. (ed.), *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Hilton, Anne, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Hochegger, Hermann, *Le langage des gestes rituels*, Bandundu, CEEBA Publications, 1981, 3 vols.
- Humboldt, Alexander von, *The Island of Cuba*, Nueva York, Derby and Jackson, 1956.
- Innis, Robert E., *Semiotics: An Introductory Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Jardin, L., “Aperçu de la situation de Congo et rite d’élection des rois en 1775, d’après le P. Cherubino da Savona, missionnaire au Congo de 1759 a 1774”, *Bulletin de l’Institute Historique Belge de Roma*, xxxv (1963), pp. 185-483.
- Jacobson-Widding, Anita, *Red-White-Black as a Mode of Thought*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell International, 1979.
- Janmart, J., *La station préhistorique de Candala*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1948.
- Jensen, H., *Sign, Symbols and Script: An Account of Man’s Efforts to Write*, Londres, Allen & Unwin, 1935.
- Johnson, Sherry, *The Social Transformation of Eighteenth-Century Cuba*, Miami, University Press of Florida, 2001.
- Jordan, Manuel, *Tossing Life in a Basket: Art and Divination Among Chokwe, Lunda, Luvale, and Related Peoples of Northwestern Zambia*, tesis doctoral, University of Iowa, 1996.

- Jowett, B. (ed. y trad.), *The Dialogues of Plato*, Nueva York, Random House, 1892.
- Jung, C. G., *Man and His Symbols*, Nueva York, Anchor Books, Doubleday, 1964.
- Klein, Herbert S., *The Atlantic Slave Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Klein, Herbert S, Ben Vinson III., *African Slavery in Latin America and the Caribbean*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Kubik, Gerhard., *Angola Traits in Black Music, Games and Dance of Brazil*, Lisboa, Junta de Investigações Científica do Ultramar, 1979.
- _____, “African Graphic Systems”, *Muntu*, 4-5 (1986), pp. 71-137.
- Kraay, Hendrik, *Race, State, and Armed Forces in Independence – Era Brazil, Bahia, 1790s-1840s*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Laman, Edward Karl, *Dictionnaire kikongo-français*, Bruselas, Gregg Press, 1936.
- _____, *The Kongo*, Estocolmo, Victor Pettersons, 1953, 4 vols.
- Landers, Jane, *Black Society in Spanish Florida*, Chicago, University of Illinois Press, 1999.
- La Rosa, Gabino Corzo, “Los palenques en Cuba: Elementos para su reconstrucción histórica”, en *La esclavitud en Cuba*, La Habana, Editorial Academia, 1986.
- León, Argeliers, “De paleros y firmas se trata”, *Revista Unión*, 1(1986), pp. 70-106.
- Levy-Bruhl, L., *L'âme primitive*, París, Presses Universitaires de France, 1963.
- Levi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1966.
- _____, *Structural Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- Lienhard, Martin, *O mare o mato: Histórias da Escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)*, Salvador de Bahía, EDUFBA/CEAO, 1998.

- Lima, Mesquitela, *Os akixi (mascarados) do nordeste de Angola*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1967.
- Lopez, Duarte y Filippo Pigafetta, *Relação do reino de Congo e das terras circunvizinhas*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1951.
- López Valdés, Rafael L., “Hacia una periodización de la historia de la esclavitud en Cuba”, en *La esclavitud en Cuba*, La Habana, Editorial Academia, 1986, pp. 26-29.
- Lynch, Mark B., “A Statistic Analysis of the Two Rock Art Sites in N.W. Kenya”, *Journal of Field Archeology*, 7(1980), pp. 75-85.
- MacGaffey, Wyatt, *Custom and Government in the Lower Congo*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1970.
- _____, *Religion and Society in Central Africa: The Bakongo of Lower Zaire*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- _____, *Art and Healing of the Bakongo*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- _____, *Complexity, Astonishment & Power*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993.
- _____, *Kongo Political Culture: The Conceptual Challenge of the Particular*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- _____, “Oral Tradition in Central Africa”, *International Journal of Africa Historical Studies*, 7/3 (1974), pp. 417-426.
- _____, “Cultural Roots of Kongo Prophetism”, *History of Religion*, 17/ 2 (1977), pp. 177-193.
- MacGregor, J. K., “Some notes on Nsibidi”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 39 (1909), pp. 227-260.
- Magalhães, Joaquin Romero, *Os negros em Portugal: Secs. XV a XIX*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.
- Malinowski, Bronislaw, “Introduction”, en Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham-Londres, Duke University Press, 1995.

- Mantuba-Ngoma, Mabilia, *Frauer, unsthadwerk und kultur bie den yombe in Zaire*, Mainz, Edition Re, 1989.
- Martins Vas, Jose, *Filosofia tradicional dos cabindas*, Lisboa, Agencia-Geral do Ultramar, 1966, 2 vols.
- _____, *Sabidoria cabinda, simbolos e provérvios*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1968.
- Martínez-Ruiz, Bárbaro, "Mambo Comes from the Soul", en *Call and Response: Journeys in African Art*, New Haven, Yale University Art Gallery, 2000, y otra versión en *Odantalan 02*, Lisboa-Amsterdam, Paingeart, 2002, pp. 79-120.
- Masolo, D. A., *African Philosophy in Search of Identity*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Matibag, Eugenio, *Afro-Cuban Religious Experience: Cultural Reflections in Narrative*, Tampa, University Press of Florida, 1996.
- Maurer, Evan M. y Allen F. Roberts, *Tabwa the Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, Ann Arbor, University of Michigan-Museum of Art, 1985.
- McCracken, Grant, *Culture & Consumption*, Bloomington-Indianápolis, Indiana University Press, 1988.
- Menéndez, Lázara (ed.), *Estudios afro-cubanos*, La Habana, Universidad de la Habana, 1991, 4 vols.
- Meurant, George y Robert Farris Thompson, *Mbuti Design: Paintings by Pygmy Women from the Ituri Forest*, Londres, Thames and Hudson, 1995.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University Chicago Press, 1986.
- Morejón, Nancy, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ed. Unión, 1982.
- Moreno Friginals, Manuel, *El Ingenio: El complejo económico y social del azúcar*, La Habana, Letras Cubanas, 1978, 3 vols.
- Mudimbe, V.Y., *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1988.
- _____, *The Idea of Africa: Gnosis*, Bloomington-Indianápolis, Indiana University Press, 1994.

- Newman, James L., *The People of Africa: A Geographic Interpretation*, New haven/Londres, Yale University Press, 1995.
- Nicolls, Andrea, *A Spiral of History*, Washington, Smithsonian Press, 1998.
- Núñez Jiménez, Antonio, *Los esclavos negros*, La Habana, Ediciones Mec Graphic LTD., 1998.
- Obenga, Théophile. *L'Afrique dans l'antiquité- Egypte pharaonique- Afrique noire*, París, Présence Africaine, 1973.
- _____, *Reading in Precolonial Central Africa: Texts & Documents*, Londres, Présence Africaine, 1974.
- Oliveira, Ana Maria de, *Elementos simbólicos do kimbanguismo*, Amadora, Missao de Cooperação Francesa, 1994.
- Okpewho, Isidore, Carole Boyce Davies y Ali A. Mazrui (eds.), *The African Diaspora: African Origins and the New World Identities*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- Ortiz, Fernando, *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana, s/i, 1952, 2 vols.
- _____, *Los negros esclavos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 1975.
- _____, “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”, en *Estudios Afro-Cubanos*, vol 1, La Habana, Universidad de la Habana, 1990, pp. 245-258.
- _____, *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- _____, *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- _____, *Poesía y canto de los negros afrocubanos*, La Habana, Publicigraf, 1994.
- _____, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham-Londres, Duke University Press, 1995.
- Payne, Michael (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Oxford, Blackwell, 1997.
- Pessoa de Castro, Yeda, *Falares africanos na Bahia: Um vocabulário afro-brasileiro*, Río de Janeiro, Topbooks, 2001.
- Perez Jr., Louis A. (ed.), *Slaves, Sugar, & Colonial Society. Travel Accounts of Cuba, 1801-1899*, Wilmington, SR Book, 1992.

- Petit, Pierre, “Le kaolin sacré et les porteuses de corpe (Luba de Shaba)”, en Luc de Heusch (ed.), *Objects: Sign of Africa*, Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 1995, pp. 111-131.
- Petridis, Constantine, “Tree Altars, Spirits-Tree, and Ghost-Posts’ Among the Luluwa and Neighboring Peoples”, *Baessler-Archiv* 47 (1999), pp. 115-50.
- Preston, Suzanne Blier, *African Vodun: Art, Psychology, and Power*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1995.
- Raymaekers, Paul, Hendrik van Moorsel, “Lovo: Dessins rupestres du Bas-Congo”, *Ngonge, carnets de sciences humaines*, 12, 13 y 14 (1962).
- Redinha, José, *Etnias e culturas de Angola*, Luanda, Instituto de Investigação Científica, 1974.
- _____, *As gravuras rupestres do Alto-Zambeze e primeira tentativa de sua interpretação*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1948.
- _____, *Paredes pintadas da Lunda*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1953.
- _____, *Campanha etnográfica ao tchitobo*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1953.
- _____, *Mascaras de madeira da Lunda e Alto Zanbeze*, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola-Serviços culturais, 1956.
- Rivas, Óscar, *Ilundu*, Porto, União dos Escritores Angolanos, 1989.
- Roberts, Allen F., *Animals in African Art: From the Familiar to the Marvelous*, Munich-Nueva York, Museum for African Art, 1995.
- _____, “Social and Historical Context of Tabwa Art”, en *Tabwa the Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1985.
- _____, y Mary N. Roberts (eds.), *Memory: Luba Art and the Making of History*, Nueva York-Londres, Prestel, 1997.
- Roberts, Mary N., “Secret Sign in Luba Sculptural Narrative: A Discourse on Power”, *Iowa Studies in Africa*, 3 (1990), pp. 35-60.
- Romano, Giovanni Francesco, *Breve relazione del successo della missione de frati minori capuccini...al reino del Congo...(Rome,*

- 1648, 1649; Naples, 1648, Parma, 1649; Milan, 1649, 1651), Francois Bontinck (trad.), Lovaina/ París, s/e, 1964. Referencias a la edición francesa.
- Rosenberg, June C., *El Gaga. Religión y sociedad de un culto dominicano, un estudio comparativo*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1979.
- Schwegler, Armin, "El vocabulario (ritual) bantú de Cuba", *América Negra*, 15(1998), pp. 137-185.
- Sieber, Roy. *African Art: Permutation of Power*, Gainesville, StortterChilds, 1997.
- Silva, Jacimar, *Pontos cantados e riscados de Umbanda e Candomblé*, Río de Janeiro, Editora Tecnoprint, 1986.
- Silva Maia, António da, *Dicionário complementar português-kimbundo-kikongo*, Luanda, Cooperação Portuguesa, 1961.
- Stevens, John, *Sacred Calligraphy of the East*, Boston, Shambhala, 1988.
- Stone, C. Jeffrey, *A Short History of the Cartography of Africa*, Lewiston, Lewiston Edwin Mellen Press, 1995.
- Strother, Zoe S., *Inventing Mask: Agency and History in the Art of the Central Pende*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- _____, *Pende*, Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 2008.
- Souza, Mello A. y Marina de Reis, *Negros no Brasil escravista. História da festa de coroação de rei Congo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- Sweet, James H., *Recreating Africa. Culture, Kinship, and Religion in the Afro-Portuguese World, 1441-1770*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 2003.
- Talbot, P. Amaury, *In the Shadow of the Bush*, Londres, William Heinemann, 1912.
- Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion: Icon and Act*, Los Ángeles, University of California Press, 1974.
- _____, *The Four Moments of the Sun*, Washington, National Gallery of Art, 1981.
- _____, *Flash of the Spirit: Afro-American Art & Philosophy*, Nueva York, Vintage, 1984.

- _____, *Dancing Between Two Worlds: Kongo-Angola: Culture and the Americas*, Nueva York, Caribbean Cultural Center, 1992.
- _____, *Faces of the Gods*, Munich, Prestel, 1993.
- _____, *Le geste Kôngo*, Paris, Musée Dapper, 2002.
- _____, "The Grand Detrit Nkondi", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 56/4 (1978), pp. 206-221.
- Thornton, John, *The Kingdom of Kongo: Civil War and Transformation 1641-1718*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1983.
- _____, *African and Africans in Making of the Atlantic World, 1400-1800*, Nueva York, Cambridge University Press, 1998.
- _____, *The Kongoese Saint Anthony: Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movements, 1684-1706*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- _____, "Demographic and History in the Kingdom of Kongo, 1550-1750", *Journal of African History*, xvii/4 (1977), pp. 507-530.
- _____, "The Origin and Early History of the Kingdom of Kongo, c. 1350-1550", *The International Journal of African Historical Studies*, 34/1 (2001), pp. 89-120.
- Turner, Victor, *The Drums of Affliction*, Oxford, Clarendon, 1968.
- _____, *The Forest of Symbol: Aspect of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1970.
- Vansina, Jan, *Kingdoms of the Savanna*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1968.
- _____, *Oral Tradition as History*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.
- _____, *Path in the Rainforest: Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990.
- Wannyn, R. L., *L'art ancien du métal au Bas-Congo*, Chaples par Wavre, Editions Du Vieux Planquesaule, 1961.
- Warner-Lewis, Maureen, *Centro African in the Caribbean*, Kingston, University of West Indies Press, 2003.

- Waskan, Jonathan, "Intrinsic Cognitive Models", *Cognitive Science*, 27/2 (2003), pp. 259-283.
- Wilden, Anthony, *System and Structure*, Londres-Nueva York, Tavistock Publications, 1972.
- Williams, Lewis, J. D. Dawson, *Images of Power*, Johannesburgo, Southern Book Publisher, 1989.
- Wing, Joseph Van y C. Penders S. J., *Le Plus Ancien Dictionnaire Bantu*, Lovaina, J. Kuyl-Otto, 1928.
-
- _____, "Bakongo Magic", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 71-1/2 (1941), pp. 85-97.
- Wolf, Eric, *European and the People Without History*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- Zavoni Ntondo, João Fernandes, *Angola: Povos e línguas*, Luanda, Nzila Editorial, 2002.

Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo
se terminó de imprimir en octubre de 2012
en los talleres de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.,
Calle 2, número 21, col. San Pedro de los Pinos, 03800 México, D.F.
Portada: Pablo Reyna.
Formación: Fidel Núñez Bespalova
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

Los símbolos escritos, los objetos religiosos, las tradiciones orales y el lenguaje corporal durante mucho tiempo han sido integrados al sistema de escritura gráfica del pueblo bakongo en África central y de sus descendientes cubanos. *Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo* provee una visión general de los contextos social, religioso e histórico en los cuales el reino kongo se desarrolló y se extendió hacia el Caribe.

Bárbaro Martínez-Ruiz, un practicante de las artes devocionales de la religión afrocubana Palo Monte, ilustra con gráficas y arte rupestre cómo los signos ideográficos y pictográficos de los bakongo son empleados para organizar la vida diaria, para permitir la interacción entre los seres humanos y el mundo natural y espiritual, y para preservar y transmitir sistemas de creencias cosmológicas y cosmogónicas.

Mediante la exploración de la difusión cultural y el intercambio, la memoria colectiva y la identidad, *Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo* ingeniosamente reúne análisis de las complejas interconexiones entre las tradiciones kongo sobre la religión, la filosofía y la comunicación visual/gestual en ambos lados del mundo atlántico africano.

