

La energía de los colores en el universo bantú

David González

Investigador. Centro de Estudios de África y Medio Oriente (CEAMO).

Walterio Lord

Colaborador. Centro de Estudios de África y Medio Oriente (CEAMO).

Según los estereotipos en vigor con respecto a las culturas africanas injertadas en América, a los bantú se les considera «atrasados», en tanto portadores de una religión y una cultura menos compleja en comparación con el aporte sudanés —principalmente yoruba. Sin embargo, el estudio de las diversas culturas bantú revela un pensamiento sumamente estructurado y de considerable complejidad. En este artículo nos proponemos apenas asomarnos a un aspecto poco tratado de ese pensamiento oriundo de África e injertado, en mayor o menor medida, en tierras americanas —el del código de colores bantú.

Cuando en el siglo xv los bakongo vieron a los primeros blancos, se comportaron con naturalidad y familiaridad asombrosas. En efecto, los bakongo creían presenciar el regreso de sus antepasados del mundo de los muertos. Esta idea pudo enraizarse por la palidez de los recién llegados, su arribo por mar y la blancura de sus velas. Una tradición angolana cuenta que, cuando los portugueses llegaron por primera vez a Luanda, se les tomó por «muertos vivos», *vumbi*, «espíritus que regresan». Por el mar —en la mitología bakonga— pasa el sol al alejarse de la tierra para ir, cada noche, a iluminar

Mpemba, el mundo de los muertos; en el mar, el sol come cangrejos y se convierte él mismo en cangrejo, «la piragua que transporta las almas a Mpemba». Los bakongo llamaron inicialmente a los portugueses *mundele* («alma del otro mundo» o «fantasma») debido a las velas blancas de las carabelas, que interpretaron como estandartes de los muertos.¹

Es bien conocida la especial capacidad de los africanos para percibir sonidos e imágenes, la cual se educa y especializa desde la infancia, en el medio tradicional. En muchas partes de África subsahariana el tambor provee una comunicación próxima al lenguaje hablado.² Algo comparable ocurre con los colores: los de la vestimenta, la decoración o los utensilios son considerados mensajes humanos deliberados, del mismo modo que los que aparecen en la naturaleza son tenidos por mensajes del mundo sobrenatural. Según Théophile Obenga: «Cada color es un “aparato mecánico” capaz de revelar la dimensión metafísica del mundo de los vivos. Los colores son una energía en el África negra profunda. Su vocación es operar la metamorfosis de lo invisible en visible».³

Fu-Kiau, por su parte, arguye que los bakongo atribuían suma utilidad a los colores, a los que respetaban como «símbolos de la vida», y con cuyo uso «expresaban muchas ideas» de manera concentrada, como los proverbios. Los practicantes de cultos de origen africano en Cuba conservan el criterio de que los colores en sí mismos poseen ciertas virtudes: una informante, Madre Nkisa, de 35 años de iniciada, nos expresó ideas convergentes sobre la energía inherente a los colores. En el Palo Monte cubano, Stéfano Ventura colectó firmas que, según explica «llevan colores en los distintos trazados y constituyen preciosos jeroglíficos que se leen ideográficamente».⁴

Como sus antepasados consideraban que los colores eran «símbolos de vida» e interpretaban muchas ideas a partir del uso de un tinte determinado, los bakongo se decoraban, y coloreaban todo lo que los rodeaba. Los yoruba, por su parte, legaron a la Santería cubana un código proveniente de la Nigeria actual, donde cada deidad se asocia a un color determinado: el rojo, con Shangó; el blanco, con Obatalá; el amarillo, con Ochún; y el azul, con Yemayá. Pero aunque ese código sea válido para los herederos del legado cultural yoruba, no es así para el universo bantú de África y América —con la salvedad de que, en los casos de las Reglas Briyumba y Kimbisa pueden coexistir dos códigos de colores: el bantú, que marca el origen congo de esas dos corrientes, y el yoruba, resultado de cierto grado de sincretización con las deidades yoruba. De ese modo, Siete Rayos se sincretiza con Shangó, por lo tanto le corresponde el rojo; Madre de Agua, con Yemayá y el azul; Mama Chola, con Oshún y el amarillo, y Tiemblatierra con Obatalá y el blanco.

La tríada negro-blanco-rojo

En el África bantú predomina el sistema triádico negro-blanco-rojo. Pero ese sistema antecede a las migraciones bantú que se extendieron por la mitad sur del continente. Esto quedó documentado en las grutas que, miles de años antes, habían sido decoradas por los cazadores-recolectores antepasados de los actuales *san*,⁵ etnia casi desaparecida.

Aun cuando esos pintores rupestres prebantú consiguieran extraer de los distintos óxidos de hierro casi todos los colores del arco iris, los esenciales eran, en efecto, el negro, el rojo y el blanco —los dos primeros extraídos de los óxidos de hierro; y el último, del caolín del barro o del cuarzo, y por ello duraba menos que los demás. Este sistema triádico parece partir del modo en que los *san* clasificaban a los

animales sobre la base del «color» (arbitrario) de su carne. Para los *san*, el tipo de carne más apetecible y potente era la clasificada como «roja» (atribuida a una variedad de gacelas), mientras que la carne «negra» se consideraba menos comestible (aunque incluyese a animales de excelente sabor como el ñu y el jabalí) y menos potente; y la carne clasificada como «blanca» era juzgada «incomible y repulsiva», porque incluía, sobre todo, a los carnívoros. Creían que el elefante era muy potente, por poseer la combinación de las tres carnes —la tríada negra-blanca-roja completa y perfecta— y esto puede explicar la altísima frecuencia de su representación en el arte rupestre *san*. Pensaban también —como ocurre en la mayoría de las culturas tradicionales africanas— que los colorantes estaban dotados de energía; eran potentes y, por consiguiente, las pinturas, más que imágenes de potencia, eran, en sí mismas, potentes.⁶

Los bantú, que sometieron, absorbieron o desplazaron a los *san*, reverenciaron su arte rupestre y le atribuyeron facultades sobrenaturales: hoy en día, es frecuente que los *n'angas* (médicos tradicionales de Zimbabwe) raspen la pintura de las representaciones de animales especialmente potentes (por supuesto, pintados en color rojo) para incluir el raspado en sus remedios. Pero para esos sacerdotes, como para los integrantes de las culturas bantú que desplazaron a los *san*, el código de colores se fue especializando todavía más.

La vida de los bakongo giraba en torno a esos tres colores —negro, blanco y rojo— que se tenían por base de su saber y se utilizaban en la adivinación, en la ordalía (prueba con veneno a la que se sometía a una persona sospechosa de practicar la brujería), para asegurarse un cónyuge, etc.; en todos los casos se recurría a tiradas ceremoniales con los tres colores, y de ellos se suponía que surgieran las explicaciones.

El sistema triádico tiene una amplísima difusión en la zona bantú, aunque no es fácil descifrar su significado exacto, y quienes han estudiado, por ejemplo, la coloración constante en rojo, negro y blanco de las máscaras *kidumu* de los *teke tsaayi* concluyen que probablemente no exista un código de colores «eterno».⁷ Pero veamos más en detalle la asociación de cada uno de esos tres colores para entender mejor el código bakongo.

Ndombe o *kala* (negro)

Kala es una voz que persiste en Cuba, pero más bien en su acepción de «ser» —es decir, «existir en tanto que vivo». No obstante, ¿qué evocan estos colores en el universo bantú? Ya sabemos que en la cromatología occidental, el color negro se relaciona

con la muerte y el luto. Para el bantú, el color negro se identifica con la vida y el mundo natural, pero al propio tiempo, es el color del sufrimiento, el misterio, la fuerza y la magia; puede también identificarse con todo lo malo y temible, con las tinieblas, o ser signo de la muerte, en tanto complicación y, de ahí, poder, secreto, misticismo, lo desconocido, la ignorancia. En este sentido (y solo en ese), podía asociarse con Mpemba, la tierra de los muertos. Así, era de mal augurio soñar con algo de color negro, ver pasar cerca un ave negra, o que un niño pequeño se pusiera a comer carbón. Precisamente, la materia con que se expresa el negro es el carbón: al morir un familiar, el doliente se aplicaba carbón en el rostro para expresar tristeza. Para impedir que las vestimentas de un cadáver enterrado fuesen robadas, se pintaba de negro el lienzo del ataúd. Pintar de negro alrededor de los ojos limitaba la visión, por ello, al morir un hechicero temible, se le ponía carbón en los ojos, para evitar que su espíritu encontrase el camino de regreso.⁸

Mpemba, mpembe o luvemba (blanco)

Los practicantes de cultos de origen bantú en Cuba llaman *mpemba* o *mpembe* al blanco. Ya vimos que, para el bantú, ese color se relaciona con el mundo sobrenatural, los muertos, los antepasados, y también con la armonía, la paz. En particular, representa el orden moral entero, así como los frutos de la virtud, la salud, la fuerza, la fertilidad, el respeto por sus semejantes y la bendición de sus antepasados. Es, además, augurio de felicidad, luz, salvación, victoria y facilidad; pero, al propio tiempo, se le identifica como el color de la muerte —real o simbólica—, y por eso se recurre tanto a él en las iniciaciones, para representar la muerte ritual. Ventura observaba que «el color blanco significa, entre los congos [cubanos], la muerte».

El yeso representa el color blanco, y este es, en primera instancia y por excelencia, el color masculino. También se le asocia con el diablo, quizás por influencia de los misioneros cristianos, que creían «diabólico» el yeso porque siempre debía formar parte de la cesta de los antepasados (algo comparable, si bien no idéntico, con el «caldero» en Cuba). Otros indican que para los bakongo el blanco no es solo símbolo del mal, sino también de salvación del mal. Era, además, de uso frecuente en los juicios, la adivinación, el presagio, las iniciaciones, la instalación de los jefes y los casos de muerte. Por ejemplo, en determinadas fases de la iniciación (en las escuelas de Lemba, Kinkimba, Kimpasi y Bwela), los aspirantes se pintaban con yeso blanco alrededor de los ojos, como mecanismo para aumentar su clarividencia. También al final de un juicio se aplicaba yeso blanco al que se le

hubiese dado la razón o declarado inocente en el pleito. De modo similar, los miembros del clan de un difunto, tras aplicarse carbón (negro) en señal de luto, tenían que permitir al viudo o la viuda (que fue fiel al cónyuge hasta la muerte), aplicarles yeso (blanco), como signo de amor y victoria por haber conducido al cónyuge a su última morada y por ello ser merecedores de llevar yeso (*luvemba*) en un pañuelo blanco en torno a la cabeza (hoy no se pone *luvemba*, sino solo el pañuelo blanco). De manera general, quien fuese pintado de blanco por un anciano o por un jefe de clan podía hacerse reconocer públicamente como «exento de la cólera de los antepasados»; recibir *mpemba* o ser frotado con *mpemba* significaba ser purificado ante los ancestros.

Existe la hipótesis de que la asociación entre el yeso blanco y los antepasados se debe a que aquel emana de la arcilla blanca, y esta se extrae de los ríos, lugares liminares que en la mitología bakonga están poblados por espíritus. Ventura observa que, en Cuba, los practicantes de Mayombe «preparaban el yeso con arcilla traída de las lomas», y no utilizaban cascarilla (según Bush, artículo importado de Inglaterra a la vuelta del siglo XIX y usado sobre todo para «blanquear» los rostros), que sí se utiliza en la Regla Kimbisa por su herencia dual bantú-lucumí.⁹

Por otro lado, como los bakongo pensaban que los muertos se volvían blancos, creían que su héroe fundador —en su condición de antepasado glorioso— era de ese color, y trataban a los albinos (*mfumu zi ndundu*) con gran respeto, por considerar que eran la encarnación de los espíritus de los grandes antepasados. Muchos objetos blancos (especialmente alimentos o bebidas de ese color, como el vino de palma, lo único que los curanderos *lele* permiten ingerir al paciente en ciertas enfermedades) cobran una función similar, de proximidad o asociación con los antepasados. Las funciones pacificadoras, de restablecimiento de la armonía y la salud, características del yeso blanco, son de muy amplio reconocimiento entre los bantú. Por ejemplo, los *lele*, al asociar el blanco con los espíritus de los antepasados y utilizar el yeso para bendecir, asegurar la fertilidad y cumplir los ritos funerarios, consideran que, en sus curaciones, es fundamental la presencia de la arcilla blanca en manos del curandero como símbolo religioso curativo. También entre los *kuba* de la República Democrática del Congo, la arcilla blanca es considerada «el epítome de la sacralidad y la religión».¹⁰

Pero hay casos curiosos, como el de la rebelión de los *bapende* (1931) en el Congo Belga, relacionada con la secta de los *tupelepele*, cuyo iniciador, Matemu-a-Kelenge, decía que los antepasados le habían encargado revelar que «había que echar a todos los blancos», y matar a todo lo de color blanco (ganado,

aves, etc.) en la tierra; o sea, todo lo relacionado con el mundo de los antepasados. Pero también había que deshacerse de carnes de identidad, recibos de impuestos y fichas de trabajo, es decir, «todo lo que simbolizaba la autoridad [blanca] colonial», para empezar desde cero, y entonces «los antepasados volverían para liberar a las poblaciones de la dominación colonial» definitivamente.¹¹

Tukula o mbwaki (rojo)

La voz *mbwaki* (rojo) persiste en Cuba, pero de *tukula* queda *yukula* (caoba). Desde la óptica de la cromatología occidental, el punto medio entre los opuestos negro y blanco sería el gris; pero para el bantú, ese espacio intermedio está muy claramente cubierto por el rojo, que puede considerarse color de vida, poder soberano, guerra, potencia, autoridad, belleza y voluptuosidad, y también significar estupor, cólera, fuego, sangre, sacralidad (la temible), o resaltar dinamismo (heroísmo) y vigilancia; así como, alternativamente, pudor y madurez. Pero el rojo era igualmente «mediación» o «predicción» (duda o complicidad), y por eso representaba una especie de línea divisoria entre los vivos (negro) y los muertos (blanco). Era el color por excelencia de los «mediadores» entre esos dos mundos, es decir, tanto el de los animales (hienas, perros, lechuzas, etc.), cuya presencia o sonido se equipara con un «presagio» como el mundo de los adivinos: se decía que todo «conocedor de acontecimientos futuros» debía «representar el rojo».¹²

Por ello, para los bakongo y para muchas culturas bantú, ese color tenía que ver, además, con el terreno liminar, ambivalente, impreciso, indeterminado, ambiguo, desordenado, caótico, ubicado entre lo que se representa como ordenado, equilibrado y concreto, ya sea, por un lado, con el color blanco, o por el otro, con el negro. La explicación de esta caracterización del rojo podría radicar (de manera similar a la asociación que se hace del blanco con los antepasados porque el yeso se recoge del barro de los ríos) en el hecho de que el vertimiento de sangre (roja) marca el tránsito del mundo de los vivos al de los muertos. O también porque en las creencias de los bakongo, el sol cambia entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y, como se sabe, tanto el amanecer como el ocaso pintan de rojo el cielo en esa franja fronteriza entre noche y día.

Anita Jacobson-Widding considera que, en la mente de muchos africanos, el rojo podría asociarse con un cristal, un espejo o una superficie de agua; porque la función de «tránsito» de un mundo al otro, a través de la corriente de agua o del cristal se ejemplifica en el

espejo que cubre la *mpaka*, en el que se «ve» más allá. El más sobresaliente estudioso de las pinturas rupestres prebantú de África meridional, el sudafricano David Lewis-Williams, conceptualizó lo que calificó como «delgada línea roja», es decir, una zona que marcaba la separación de los mundos natural y sobrenatural en la mente de los *san* y, por consiguiente, se ubicaba en un punto tal de tensión, que la dotaba de una extraordinaria potencia. Para los pintores rupestres *san* la superficie de roca en que pintaban era como una lámina de agua, un espejo, o un velo (de hecho, Lewis-Williams tituló «A través del velo» un artículo sobre arte rupestre *san*), susceptible de ser descornado o franqueado para facilitar la comunicación entre los mundos. El zimbabwense Peter Garlake, por su parte, afirma que la roca donde se pintaban las imágenes era apenas «un velo que separaba al artista-*shamán* del mundo de los espíritus», el cual «se hacía transparente por medio del trance», y por eso «las pinturas eran una revelación directa del mundo de los espíritus detrás de la superficie de la roca». Lewis-Williams precisa que por ser la roca con imágenes una especie de «velo suspendido entre este mundo y el mundo de los espíritus», entonces «cualquier cosa que se pintase encima de ella se convertía en una declaración sobre el mundo yacente tras la roca, o en su complemento o extracción».¹³

Pero en la mentalidad bantú (a diferencia de la prebantú), el ser humano debía abstenerse de aproximarse a sitios dotados de gran «potencia», como serían el borde del bosque o la orilla del río (lugares «de tránsito» o «de contigüidad», cargados por ello de tensión y, consecuentemente, de potencia), al igual que, de manera más abstracta, los representaba también el color rojo. En ciertas partes del sur de África, la iniciación como curandero requiere que el iniciado se pinte de rojo el rostro y el pelo. La escuela de iniciación bakonga de los *kimpasi* tenía como «madre» o patrona a un *nkisi* (espíritu) femenino de horrible estampa, llamado Ngwa Ndundu («madre de albinos»), cuya función era «parir» a los iniciados en el culto *kimpasi* después de su muerte ritual. Además de los albinos, Ngwa Ndundu se relacionaba con hijos muertos, enanos y mellizos (hembras). Su memoria parece haber pervivido en Haití, en una *nkita* (*nkisi* en lengua kikongo) del culto *Petró* del vodú llamada Marimette, igualmente horrible, madre de albinos y *marassa* (mellizos). El símbolo de Marimette es el fuego, y su color —al igual que el de Ngwa Ndundu—, el rojo: ambas se cubren la cabeza con un pañuelo rojo.¹⁴ En este caso, la asociación con el color debe tener que ver con su función de tránsito entre los mundos y su vinculación con los albinos y

En las Reglas Briyumba y Kimbisa pueden coexistir dos códigos de colores: el bantú y el yoruba, resultado de cierto grado de sincretización con las deidades yoruba. Siete Rayos se sincretiza con Shangó y le corresponde el rojo; Madre de Agua, con Yemayá y el azul; Mama Chola, con Oshún y el amarillo, y Tiemblatierra con Obatalá y el blanco.

otros seres dotados de cualidades duales representativas de ambos reinos.

En resumen, el rojo podía ser tenido como algo liminar, impreciso, pero dotado de una potencia capaz de viabilizar el tránsito de un mundo al otro, de un estado al otro, de cualquier cosa a su contrario. Por eso, «el color rojo predomina de maneras simbólicas importantes en las ceremonias funerarias de los congos», y tanto el cadáver de un notable como la figura del *nkisi* Niombo, eran envueltos en tela roja. Para Jacobson-Widding, un aspecto central de todos los ritos mortuorios es «la reversión del comportamiento y de las acciones normales», de ahí que «el rojo, relacionado con el caos, sea el modo de expresarlo». Contempla así el rojo como «un dominio liminar de ambigüedad [...] entre el mundo de los vivos (negro) y el mundo de los muertos (blanco)», en el que se puede «acomodar lo irracional dentro de lo racional».¹⁵

El rojo —que tenía por signo el árbol *lukula*, de donde toma el nombre *tukula*— era, además, considerado el color femenino por excelencia, y se usaba sobre todo en los cuidados de belleza: las jóvenes se maquillaban de rojo para hacerse hermosas y, al propio tiempo, indicar su madurez. De otro lado, los hombres lo utilizaban para subrayar el heroísmo: los que iban a la lucha o a una cacería peligrosa se pintaban el cuerpo de rojo para mostrar fuerza y potencia, presteza para combatir y disposición para admitir cualquier desenlace, incluso la muerte. Quien se untase *tukula* en el cuerpo sería no solo un valeroso combatiente, sino también un protector, al convertirse en garante de la imparcialidad. También quien sufriese una enfermedad peligrosa, tenía que aplicarse *tukula* en todo el cuerpo, como advertencia para que los sanos no se le acercasen, y de ese modo evitar el contagio.¹⁶ Queda claro lo común entre maduración, combate, cacería y enfermedad; son todos ellos procesos que implican una lucha más o menos violenta entre opuestos.

En toda la diáspora conga de América, el rojo aparece y vuelve a aparecer en los «trabajos» o *nkangé*, probablemente por su función dinámica; precisamente, una de las acepciones de la palabra inglesa *hand* es «entre los negros [norte]americanos, un talismán o amuleto preparado, en especial el que se hace en una franela

roja». Incluso, en los Estados Unidos se llama *Congo red* a un pigmento específico para teñir de rojo el algodón y la lana. Una informante cubana centenaria nos contó de los bailes en un cabildo congo desaparecido en 1936, y al preguntarle de qué colores usaban la ropa en sus actividades, dijo: «de cualquier color... mientras que no sea rojo... yo me acuerdo que eran todos los demás». Finalmente, con los alimentos rojos se tiene mucho cuidado en la culinaria bantú. Muchos creyentes de diversos cultos de origen africano consideran al cangrejo un tabú alimentario («Quien come cangrejo, va pa' atrás»), y en Haití muchos aseguran que, en especial, comer cangrejo con frijoles colorados u otro alimento rojo es mortal. Tal vez esa noción radique en la idea de los bakongo referida a que los cangrejos son las barcas que transportan a los muertos a Mpemba, de ahí que añadiéndole un factor dinámico o «acelerador» como el rojo, puedan poner en marcha el proceso de muerte.¹⁷

El cuarto color: verde (*kiankunzu* o *kimbanzia*)

Los cubanos practicantes de reglas congas llaman *kimbanza* (*sic*) a la yerba «pata de gallina». Aunque para los bakongo (como para los demás bantú, y también, en Cuba, para los practicantes de Mayombe) la tríada negro-blanco-rojo es esencial, pues en torno a ella giraba la vida de todos los congolese, en realidad su código contempla no tres, sino cuatro colores principales, pues a los anteriores se le suma el verde. Se dice que «en estos cuatro colores principales se ocultaba el pensamiento profundo y secreto del alma de los antepasados», y por ello se consideraba que negro, blanco, rojo y verde «dominaban la vida» de los bakongo. Un mayombero cubano de 49 años de iniciado nos confirmó: «En nuestra religión jugamos con cuatro colores solamente».¹⁸

El verde tiene por signo la yerba *kimbanzia* y significa vida, salvación, juicio, opción, alianza o promesa y también la continuidad (del grupo). Este color es importante en tanto, en la vida cotidiana, se utiliza en la bendición o el perdón. El clan debía reunirse para mascar *kimbanzia* y escupirla —significando perdonar

y dar vida (benedicir)— en caso de enfermedad, o para averiguar la causa de una dolencia (sobre todo la esterilidad); así como cuando un miembro de la familia no conseguía los bienes que anhelaba, o para formular votos por la felicidad y el éxito. El verde era fundamental en caso de desentendimientos u otros problemas del clan, eventualidad en la que debía presentarse *kimbanzia* para reconciliar a los antagonistas. Pero en su función de «alianza» o «promesa», era también importante en todas las transacciones de mercado: por ejemplo, tras el regateo, al fijar el precio definitivo, se cortaba *kimbanzia* para significar que aquel no se modificaría más. Pero, hasta hace poco, en el Congo se negociaba usando la yerba como testigo o signo de respeto de los compromisos contraídos; por ello, quien antaño se atreviese a arrancar yerba *kimbanzia* de la zona del mercado recibía un castigo —que podía llegar hasta ser enterrado vivo—, pues con esa acción «promovía disensiones y el exterminio de la progenitura del clan».¹⁹

Eran innumerables los procedimientos cotidianos en los que se empleaba el verde, materializado en yerba *kimbanzia*. Podía servir como amuleto para contrarrestar un peligro: así, los jóvenes bakongo solían viajar con un bastón adornado con *kimbanzia* y, al encontrarse en una situación comprometida o, sobre todo, para viajar de noche —cosa que atemorizaba sobremanera a los bakongo— los viajeros se ponían una hoja verde en la boca. También se usaba para formular votos de prosperidad, protegerse de los malos espíritus, o influir sobre el clima; por ejemplo, para impedir la lluvia. Igualmente, era utilizada para comunicarse en el campo de batalla, donde alzar un mazo verde de *kimbanzia* indicaba rendición, al expresar «queremos vivir»; quien ignorase el pedido y siguiese combatiendo era sometido a una pena que, en este caso también, podía llegar a ser enterrado vivo.²⁰

En Cuba, en las prácticas de Palo Monte, el recurso frecuente a las yerbas no solo tiene que ver con el aroma u otras cualidades que se les atribuyen como fuentes de poder, sino simplemente por su color verde. Una Madre Nkisa-Mayombe nos relató: «Mis espíritus necesitan de todas las yerbas aromáticas y de algunas plantas que no son espirituales, para ceremoniar, para hacer cosas». Después precisó: «Pero los colores son no más que un símbolo también, para apoyarte en eso, como si fuera cualquiera otra cosa, un palo, una flor, una yerba, para romper una acción, o abrirle paso a una evolución».²¹

Las combinaciones de colores

Se sabe que, aunque en el Congo tradicional cada «mediador» (jefe de clan, sacerdote, etc.) se relacionaba con el rojo por el hecho de atribuirse a ese color

capacidades para predecir los acontecimientos futuros, al hacer sus predicciones no se limitaba al recurso del rojo, sino que recurría a los tres colores básicos.²² En general, se podían activar distintas cualidades en los colores mezclando dos o tres de ellos, pero esto requería conocimiento y control rigurosos para hallar el equilibrio adecuado según el propósito buscado.

Blanco y rojo

Entre los bakongo y otros pueblos de África central, el contraste blanco-rojo, representativo en primera instancia de la dualidad varón-hembra, reaparece «como principio fundamental de asociación en muchas recetas»; por ello es una combinación ceremonial «obstinadamente persistente». Entre los bantú —y más allá— barro blanco y ocre rojo fueron los materiales utilizados para colorear las decoraciones de la cerámica. Pero la mezcla de blanco y rojo simbolizaba también la autoridad y el poder. En el momento de la iniciación, o cuando un jefe era instalado o un sacerdote era consagrado, la unción con rojo y blanco era de rigor, pues la combinación indicaba la posesión de una fuerza determinada. Mezclando rojo y blanco debía incrementarse el poder y simbolizarse «luz, justicia y fuerza». La unión de blanco y rojo fue frecuente, por ejemplo, en la iniciación en la Escuela de Lemba, la más importante del Estado kongo. También se aplicaba en el cuerpo rojo y blanco (y no siempre solo rojo) al ir a la guerra, para tener el poder de detener la lluvia o hacer llover, fortalecerse, o para consolidar una decisión. Así, en algunas tallas representativas de los antepasados, pintaban la mitad izquierda del rostro y la pierna izquierda de blanco, mientras la parte derecha del rostro y la pierna derecha se pintaban de rojo. Los *loango* de Cabinda tenían un *nkisi* al que no podían acercarse las mujeres (sin duda por su enorme poder), ubicado en un bosque (zona liminar) y pintado de blanco y rojo bermellón (por lo general más temible que el rojo simple).²³

El rojo y el blanco reaparecen unidos en el Congo en todas las ceremonias que tienen que ver con los gemelos (*okiera*). Pero una actividad en la cual esa combinación persiste con enorme fuerza en ambas riberas del Atlántico es la de la adivinación. Por ejemplo, entre los *mbochi* de la cuenca del Congo el sacerdote se maquilla las sienes, la frente, los ojos y los antebrazos con los colores rojo (*mondo*) y blanco (*pfuie*) cuando «opera», de día o de noche. Un caso muy interesante que descubrimos en Cuba fue el de una Madre Nkisa, que empezó muy tempranamente su labor en el campo espiritual, y que recuerda: «yo, de niña, tenía que usar para trabajar, cuando consultaba,

un *short* con una pata blanca y una roja. Tenía que consultar con eso... cuando era chiquita».²⁴

Blanco y negro

Sobre el uso de la combinación blanco-negro en Cuba, nuestra informante Madre Nkisa dijo que «inclusive el negro y el blanco tienen su sentido». Reflejando el sincretismo entre lo yoruba y lo bantú, nos contó que «hay un camino de Zarabanda que es negro y blanco», tal como «en el Santo, Oggún también es negro y blanco», pero añadió que «Coballende tiene una acción que trabaja con ella, [en la] que se disfraz, [en la] que se usa el saco en negro». En tierras de los bakongo, la aparición del negro y el blanco unidos indican luz y tinieblas (fuerza y debilidad, justicia e injusticia) en una misma persona. Por lo tanto, la combinación simboliza dos caracteres o fuerzas opuestas: así, los mensajeros que anuncian la muerte, los *bandunga*, se pintan de blanco y tienen una máscara mitad blanca y mitad negra en representación del orden. Pero, en general, se dice que por todas partes en el Congo, el color negro iba acompañado del blanco. Esto se refería al hecho de que cada vez que se sometía un asunto a la justicia, los jueces tenían que tener a mano tanto *kala* (un trozo de carbón) como *mpemba* (yeso blanco), símbolos de oscuridad y claridad. A la parte victoriosa en un pleito, o declarada inocente en un juicio, se le aplicaba (sobre el cuerpo, o en trazos en el suelo) yeso blanco, y a su antagonista carbón, para indicar equivocación o condena. Pero el curandero también usaba tanto carbón como yeso en sus adivinaciones; por ejemplo, en caso de enfermedad, los clanes paterno y materno se reunían para saber de qué parte provenía la mala suerte; si era del lado de la madre, había que aplicarle carbón al jefe del clan materno o a la madre, y yeso al marido; en caso contrario, se procedía a la inversa. Aún hoy, algunos *bangunza* (profetas de religiones cristianas sincréticas de nuestros días en tierras de los bakongo) usan carbón y yeso para, según dicen, «separar la luz de las tinieblas».²⁵

Blanco, rojo y negro

Para Willis, en buena parte del universo bantú maquillarse con la tríada blanco-rojo-negro, o pintar tallas con esos tres colores, realza el papel del cuerpo como «metáfora del cosmos», y subraya que «la representación tripartita del cuerpo humano», tan frecuente en la escultura figurativa africana, «puede simultáneamente encarnar dualidades y polaridades, algo que la filosofía cartesiana no puede aprehender». A la combinación rojo-negro-blanco se le atribuye, todavía hoy, en el bajo Congo, una simbología

cosmológica a partir de la cual se estableció el sistema de predicción del *kingombo*, y que se relaciona con «la experiencia de un individuo que enfrenta problemas en apariencia contrarios al orden cosmológico racional», pues la tríada se asocia al poder adivinatorio del *nganga-ngombo*, que introduce tres cuentas (negra, blanca y roja) en su calabazo: si, al tirar, aparece la blanca, es buena señal (éxito, felicidad); si es la negra, significa desdicha o anuncia fracaso; si es la roja, augura peligro o duda. También es interesante que aunque los *bandunga* anunciadores de la muerte solo vestían de blanco y negro, «su comportamiento descontrolado era una reversión del orden que simbolizaba el caos y la antiestructura». Dicho de otro modo, su comportamiento *implicaba* el rojo.²⁶

Otros colores y sus combinaciones

Aunque los colores esenciales para los bakongo eran los cuatro mencionados, había otros más (por ejemplo, amarillo, verde claro y violeta) de muy precisos significados, usados en diversas combinaciones para obtener objetivos determinados; por ejemplo, la mezcla de yeso (blanco) con amarillo, verde claro, rojo y negro, se usaba para impedir que la lluvia cayera. Los bakongo asociaban el azul —a menudo intercambiable con el verde— con los *nkisi* de agua, los que a su vez tenían que ver con la procreación, de ahí que las figuras que representaban a esos *nkisi* se envolvieran en tela de color azul, y también que, en Cuba, los practicantes de Mayombe llamaran Madre de Agua a una deidad procreadora que luego la corriente Briyumba sincretizó con Yemayá. Como vemos, en Cuba persisten asociaciones de colores que parecen remitirnos a los códigos de los bakongo; sin embargo, la afirmación de Ventura, según la cual entre los congos cubanos «el amarillo es la vida», no la hemos podido confirmar hasta el momento, ni en el Congo ni en Cuba.²⁷

La multiplicidad de colores debía siempre realzar el potencial, y por ello los bantú solían temer a quien portase muchos colores: visitantes tempranos a la corte del rey del Kongo describieron la presencia de personas pintadas de los más variados tintes «para parecer más terribles».²⁸ Una informante cubana nos decía: «¿Tú no has visto las personas que usan sayas de nueve colores? Los colores tienen sentido de evolución grande, importante. O las siete potencias africanas. Hay cosas, símbolos de los muertos o de las acciones materiales, que llevan distintos colores».²⁹

Pero, al propio tiempo, ya vimos que para los *san* (prebantú), a mayor variedad de colores de carnes en un animal, mayor potencia; así también, para los bakongo, el arco iris (poseedor de todos los colores)

En todas las culturas africanas, los colores son importantes medios de expresión y comunicación de ideas, tanto dentro de la esfera social como en el intercambio cotidiano con el mundo sobrenatural, y también agentes reguladores y, en ocasiones, transformadores. En Cuba, en las Reglas de Palo Monte y en la Sociedad Secreta Abakuá subsiste la práctica de trazados con determinados colores que los iniciados pueden «leer».

sería el epítome de la protección para el hombre,³⁰ en su calidad de *nkisi-si* acuático. El propio nombre que se daba al arco iris en kikongo, *lubangala*, deriva de *bangala*, «proteger». Pero resulta curioso que, para los antiguos bakongo, los colores del arco iris fuesen «blanco, rojo, negro, amarillo y verdoso». Respecto al arco iris, un practicante de Mayombe nos argumentaba:

Porque si miramos bien [el arco iris] tiene siete colores. Si lo vamos a tirar a lo que es, siete colores [...] bueno, eso es metiéndolo ya en otro campo [...] con las siete potencias africanas u otro tipo de religión que sí juega con todos esos colores [...] Sí, juega con siete colores. Lo que es el Palo Monte, específicamente lo que es el fundamento de Siete Rayos son las siete banderas que se montan; son las siete fuerzas [...] como yo he aprendido, los siete colores son las siete banderas fundamentales de Siete Rayos.³¹

Algunas conclusiones

El tema de los códigos de colores en las religiones africanas y sus conexiones americanas merece más estudio. Muchos dan por sentado que, en virtud del predominio de las ideas yoruba en la llamada cultura afrocubana, el código de colores prevaleciente es el que asocia cada deidad del panteón yoruba —o de los panteones sincretizados con este— a un color determinado. Sin embargo, en la mitad sur del continente africano, los bantú adoptaron, en líneas generales —y siguieron desarrollando—, el código de colores prebantú de los *san*, que los precedieron.

En entrevistas con practicantes de las llamadas Reglas de Palo Monte o Reglas Congas, por ejemplo, se pone de manifiesto la vigorosa persistencia de ciertos aspectos de ese código. Para estas y para otras religiones cubanas de origen africano, los colores tienen, en sí mismos, energías y capacidades que pueden ser manejadas por un experto religioso. Por ello, muchos de los asuntos relacionados con el código de colores vigente, su utilización y sus combinaciones, caen en el terreno de lo secreto.

En todas las culturas africanas, los colores son importantes medios de expresión y comunicación de

ideas, tanto dentro de la esfera social como en el intercambio cotidiano con el mundo sobrenatural, y también agentes reguladores y, en ocasiones, transformadores. En Cuba, en las Reglas de Palo Monte y en la Sociedad Secreta Abakuá subsiste la práctica de trazados con determinados colores que los iniciados pueden «leer».

Si el código de colores yoruba —tal como permanece en Cuba— se estructura alrededor de una cuarteta que incluye los tres colores primarios, presididos por un cuarto color que representa «la unión de todos los colores», los bantú, por su parte, impulsaron la tríada negro-rojo-blanco, heredada de la primitiva cultura cazadora-recolectora que los precediera (basada en sus prácticas y tabúes alimentarios), y le adicionaron un cuarto color: el verde (a los efectos, intercambiable con el azul). Pueden aventurarse hipótesis sobre las razones por las cuales el blanco se asoció a los antepasados y el rojo al tránsito, a la «zona fronteriza», pero son más difíciles de desentrañar otras conexiones.

Lo que queda claro es que la tríada negro-rojo-blanco comporta dos polos estables (blanco y negro) y una mediación inestable e imprecisa (rojo), pero fundamental para la comunicación y el tránsito entre ambos; por eso, antaño todo adivino tenía que asociarse con el rojo —como también a todo lo sobrenatural o liminar, ya fuese el borde del bosque, del río o del mar. Pudiera aventurarse la hipótesis, entonces, de que cubrirse la cabeza con un pañuelo rojo acelera y aguza el paso de la sensoriedad del mundo natural (negro) al sobrenatural (blanco), así como que maquillarse con yeso blanco alrededor de los ojos aumenta la visibilidad porque la aproxima a la de los antepasados. Por el contrario, hacerlo con carbón la reduce. Víctor W. Turner explica que el blanco se asocia con «ese tipo de visibilidad», y «en ese contexto, se opone al negro, el color de la hechicería y de otras cosas ocultas que la gente hace al amparo de la noche». Por su parte, Rafael López dice que los mayomberos cubanos firman con tiza blanca si van a hacer «un trabajo del bien»; o con carbón negro,

si van a realizar un «trabajo judío». Pero tanto la observación de Turner como la de López parecen responder más bien al estereotipo occidental-cristiano que asocia el blanco con el bien, y el negro con el mal.³²

Lo importante del rojo, entonces, es tanto su fragilidad (capacidad de «ser atravesado») como su alto nivel de energía, a consecuencia —pudiéramos decir— de la «fricción» entre dos contrarios colindantes. El rojo estaba tan presente en la iniciación, la sabiduría y el poder, como el blanco en las curaciones; aunque ambos, en última instancia, tuvieran que ir de la mano en muchas ocasiones, especialmente en los casos de adivinos-curanderos. Igual ocurría al negro y al blanco —«luz y tinieblas» que, juntos, representaban el orden— en los tribunales. No obstante, si el sabio es capaz de servirse hábilmente del rojo, en busca de resultados deseados, para el hombre común el rojo es una advertencia de peligro, de no acercarse.

Las combinaciones de colores requerían todavía mayor grado de especialización y cuidado. De todas, probablemente la de blanco-rojo (masculino y femenino, autoridad y poder) era la más importante, al tener que ver con la instalación de jefes, la consagración de sacerdotes y la iniciación; por eso, en el Kongo y entre los practicantes de Palo Monte, esta combinación sigue aplicándose a la práctica de la adivinación. La combinación del negro y el rojo es infinitamente más compleja y riesgosa de manejar. Curiosamente, Bravo observa que en Cape Coast, Ghana (por lo tanto, zona sudanesa y no bantú), «en los funerales, las personas se visten de rojo y negro; pero cuando el muerto es un anciano muy mayor o un niño, se puede ir vestido con cualquier ropa».³³ Por cierto, hay mayomberos cubanos que se cubren la cabeza con tocado negro y rojo cuando trabajan, y también los practicantes de vodú recurren mucho a la combinación, y llegan, incluso, a cambiar los colores de la bandera nacional (rojo y azul) por rojo y negro.

Por último, si los colores esenciales del código bantú eran apenas cuatro, esto no quiere decir que los restantes —y sus combinaciones—, presentes en la naturaleza, no tuviesen un significado y una función para los especialistas más conocedores. En última instancia, los bantú tomaban al propio arco iris (*lubangala*) —el máximo acumulador de colores—, como la más potente protección para beneficio del pueblo contra el mal, en su calidad de paradigmático mediador entre el cielo y la tierra.

Notas

1. W. G. L. Randles, *L'ancien royaume du Congo: des origines à la fin du XIXème siècle*, Mouton & Co, Paris-La Haya, 1988, p. 88; José Redinha, *Etnias e culturas de Angola*, Instituto de Investigação

Científica de Angola, Actualidade Editora, Luanda, 1975, p. 326; Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, *Le mukongo et le monde qui l'entourait: cosmogonie-kongo*, Office National de la Recherche et de Développement, Kinshasa, 1969, p. 118.

2. Véase, por ejemplo, el capítulo sobre el lenguaje del tambor en Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford University Press, Nairobi, 1978, pp. 481-99.

3. Théophile Obenga, *Les Bantu: langues, peuples, civilisations*, Présence Africaine, Paris-Dakar, 1985.

4. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 128; Entrevista n. 10, 10 de enero de 2002, archivo de los autores (inérita); Stéfano Ventura, *El Palo Monte y sus reglas rituales*, 1948, p. 11 (manuscrito inédito).

5. Recurrimos a la muy criticada denominación de *san* a falta de otra mejor, aun compartiendo el criterio de que es científicamente imprecisa y que encierra subgrupos muy distintos. Véase David González y Walterio Lord, «Modernización y cambio cultural en tiempos de globalización: el caso de los san del África meridional», *Estudios de Asia y África*, v. XXXVIII, n. 120, La Habana, enero-abril de 2003, pp. 83-104.

6. Peter Garlake, *The Hunter's Vision*, Zimbabwe Publishing House, Harare, 1995, pp. 116-7 y 42.

7. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 168 y Marie-Claude Dupré, «Colours in Kidumu Masks of the Teke Tsayyi», en Anita Jacobson-Widding, ed., *Body and Space: Symbolic Models of Unity and Division in African Cosmology and Experience*, Academiae Ubsaliensis, Uppsala, 1991, p. 217-35.

8. Germán de Granda, *De la matrice africaine de la «langue congó» de Cuba*, Université de Dakar, Dakar, 1973, p. 12; Théophile Obenga, ob. cit., p. 192; Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 128-9.

9. Germán de Granda, ob. cit., p. 14. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 118, 129 y 130; Théophile Obenga, ob. cit., p. 192; Victor W. Turner, *Color Classification in Ndembo Ritual: The Forest of Symbols*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1967; Barbara Bush, *Through the Travellers' Eyes: Anglo-Saxon Representation of Afro-Cuban Identity from 1850-1950*, Staffordshire University, Lake-on-Trent, 1987, p. 156; Stéfano Ventura, ob. cit., p. 11.

10. Karel E. Laman, «The Congo», *Studia Ethnographica Upsalensia*, n. 12, v. 3, Estocolmo, 1962; Nicholas Ndolamb, «The Cultural Construction of Illness: The Case of Mukund Among the Lele of Zaire», *Africa. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, n. 7, Sao Paulo, 1984, pp. 126-7; Jan Vansina, *The Children of Woot*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1978, p. 197; W. G. L. Randles, ob. cit., p. 46.

11. Mulambu Mvuluya, «Resistencia de los campesinos ante la colonización en el Congo Belga, desde la penetración hasta 1945», *Estudios africanos. Revista de la Asociación Española de Africanistas*, v. IV, n. 6, Madrid, enero-junio de 1989, p. 15.

12. Germán de Granda, ob. cit., pp. 14 y 17, Théophile Obenga, ob. cit., p. 192; Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 130 y 168.

13. Véase Anita Jacobson-Widding, «Death Rituals as Inversions of Life Structures: A Comparison of Swedish & African Funerals», en S. Cederroth, C. Corlin y J. Lindström, eds., *On the Meaning of Death: Essays on Mortuary Rituals & Eschatological Beliefs*, Acta Universitatis Upsalensis, Uppsala, 1988, pp. 141-5; David Lewis-Williams, «The Thin Red Line: Southern San Notions and Rock Paintings of Supernatural Potency», *South African Archaeological*

- Bulletin*, n. 36, Pretoria, 1981, pp. 133-40; «Image and Counter-Image: The Work of the Rock Art Research Unit, University of the Witwatersrand», *African Arts*, n. 4, v. XXIX, Chicago, otoño de 1996, p. 40; David Lewis-Williams y T. A. Dowson, «Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face», *South African Archaeological Bulletin*, n. 45, 1990, p. 5-46; Peter Garlake, ob. cit., p. 42.
14. Véase John Mhlabane, «Community Mourns Death of White Sangoma», *African Eye News Service*, Nelspruit, 25 de enero de 2002; Luc de Heusch, «Kongo in Haiti: A New Approach to Religious Syncretism», *Man*, v. 24, n. 2, Nueva York, 1989, pp. 294-8.
15. Anita Jacobson-Widding, ob. cit., pp. 141-5 y 177-216.
16. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 130; Karel E. Laman, ob. cit., p. 105.
17. *Webster's New International Dictionary*, segunda edición, Springfield, 1950, pp. 1132 y 562; Georges Anglade, «Des Crabes et des Hommes», *Blancs de Mémoire*, Boréal, Montréal, 1999, pp. 21-9; Entrevista n. 11, 20 de abril de 2002, archivo de los autores (inédita).
18. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 168 y 128; Entrevista n. 4, 10 de enero de 2002, archivo de los autores (inédita).
19. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 130-1 y 161.
20. *Ibidem*, p. 161.
21. Entrevista n. 10.
22. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 168.
23. Víctor W. Turner, ob. cit., pp. 59-92; Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 132 y 130; Jan Vansina, ob. cit., p. 86.
24. Théophile Obenga, ob. cit., p. 190; Entrevista n. 10.
25. Entrevista n. 10, ob. cit.; Anita Jacobson-Widding, ob. cit., pp. 137-53; Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 129.
26. Roy Willis, «The body as metaphor: synthetic observations on African artwork», en Anita Jacobson-Widding, ed., *Body and Space...*, ob. cit., pp. 271-2; Anita Jacobson-Widding, ob. cit., pp. 137-53 y 141-5; Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 132.
27. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., pp. 128 y 139; Stéfano Ventura, ob. cit., p. 11.
28. John K. Thornton, *The Kongolese Saint Anthony, Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706*, Cambridge University Press, Londres, 1998, p. 35.
29. Entrevista n. 10.
30. Kia Bunseki-Lumanisa A. Fu-Kiau, ob. cit., p. 125.
31. Entrevista n. 4.
32. Víctor W. Turner, ob. cit., p. 187; Rafael López, *Componentes africano en el etnos cubano*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985, p. 115.
33. Véase Orlando Bravo, «Cooperantes cubanos en Ghana: oficio de patólogo», *Granma*, a. 38, n. 206, La Habana, 28 de agosto de 2002, p. 8.

©  2003.