



01046
7

UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Las construcciones metafóricas en Yemayá y Ochún
La Santería cubana desde las teorías literarias

T E S I S

Que para obtener el título de
Maestría en Literatura Comparada

Presenta

Ileana Diéguez Caballero

Director

Dr. Gabriel Weisz Carrington

México, D.F. 2000

205854



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Pasando más allá de la "obra" y del "libro", es decir, de un mensaje producido y cerrado, el trabajo denominado "literario" presenta hoy en día textos: producciones significativas cuya complejidad epistemológica procede, tras un largo rodeo, de los antiguos himnos sagrados. Producciones que piden –para ser comprendidas y retomadas por el discurso que maneja lo social en curso- una teoría que se debe elaborar como una reflexión analítico-lingüística sobre el significante que se produce en texto.

Julia Kristeva, *Semiótica 2*

Índice

Introducción	1
I. El relato teórico	8
1. 1. Hermeneútica y metáfora	10
1. 2. Dialogismo e intertextualidad	20
1. 2. 1. Intertextualidad	23
1. 3. Semiótica de la cultura	26
1. 4. La propuesta biosemiótica	33
1. 5. El mecanismo del relato teórico	35
II. La <i>Santería</i> como espacio intertextual	42
2. 1. Los primeros textos: indoamericanos, españoles y africanos	44
2. 2. África en la memoria del negro esclavo. Su complejidad textual	48
2. 2. 1. La textualidad africana en los cabildos, celebraciones y cantos	53
2. 3. <i>Santería</i> e intertextualidad: ¿sincretismo o enmascaramiento?	58
III. Las construcciones textuales en la trama mítica de Yemayá y Ochún:	
Entre el agua y la miel	73
3.1. Una lectura de la triple <i>mimesis</i>	73
3.1.1. <i>Mimesis</i> I: La leyenda <i>yoruba</i>	75
3. 1. 2. <i>Mimesis</i> III: El contexto al cual llegan estas leyendas.	
La Virgen de Regla	78
3. 1. 3. <i>Mimesis</i> II: El texto mítico Yemayá-Virgen de Regla	84
3. 2. La estructura mítica desde la semiótica lotmiana	87
3. 2. 1. La sinécdoque como construcción textual	91
3. 2. 2. Cuerpos metafóricos en Yemayá y Ochún	97
3. 2. 3. Las construcciones metafóricas en algunos <i>pattakies</i>	103

IV. El texto dramático. Estructura mítica y ritual: María Antonia y Ochún	127
4. 1. El texto negro en el teatro cubano	130
4. 2. El texto dramático como <i>mythos</i> trágico	134
4. 2. 1. Estructuras, paradigmas míticos y personajes dramáticos	138
4. 2. 2. Las construcciones metafóricas	141
4. 3. Texto dramático y texto ritual	157
4. 3. 1. Construcciones metafóricas en el ritual de Asiento	160
 V. Representación literaria y ritual de la cultura afrobrasileña.	
Configuración del mito en <i>O leque de Oxum</i> . Los repliegues míticos en la trama literaria. La concordancia discordante	171
5. 1. Los textos rituales de la cultura afrobrasileña	173
5. 1.1. <i>Los Congos</i> : danzas dramáticas de Brasil	173
5.1.2. La textualidad del <i>Candomblé</i>	179
5. 2. La representación literaria	191
5. 2. 1. Paradigma mítico y personaje literario	194
5. 2. 2. Los repliegues míticos en el texto literario	204
5. 2. 3. La concordancia discordante	213
 VI. La textualidad metafórico-corporal de la <i>Santería</i> . El cuerpo metafórico desde las binas concordancia-discordancia e interdicto-transgresión	215
6. 1. El cuerpo como "entidad hermeneútica"	217
6. 2. La cosmovisión antropocéntrica del ser africano	219
6. 3. Texto ritual, texto corporal: el carácter reparador del rito	224
6. 4. Cuerpo metafórico. Interdicto y transgresión, concordancia y discordancia	229
 Conclusiones	235
Bibliografía	254

Introducción

La lectura es el "pharmakon", el "remedio" por el cual el sentido del texto es "rescatado" de la separación del distanciamiento y colocado en una nueva proximidad, proximidad que suprime y preserva la distancia cultural e incluye la otredad dentro de lo propio.

P. Ricoeur, *Teoría de la interpretación*

Probablemente una investigación que se anuncia como un estudio sobre los mitos de Yemayá y Ochún, suscite en el lector alguna relación con la disciplina antropológica. Es imprescindible entonces ubicar estas páginas como una lectura sobre ciertos aspectos de la *Santería* cubana desde el contexto de las teorías literarias. Muy específicamente nos ha interesado leer las construcciones metafóricas y corporales que se configuran en la textualidad mítica-ritual de Yemayá y Ochún.

Importa decir que esta investigación fue propiciada en el marco del Seminario de Discursos Chamánicos dirigido por Dr. Gabriel Weisz, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Los análisis sobre "textos chamánicos", "textos corporales" y "construcciones metafóricas" que allí se desarrollaban, nos fueron proporcionando las estrategias metodológicas para estructurar este trabajo.

En estas páginas el lector encontrará un acercamiento al texto general y a tejidos míticos específicos de la *Santería* cubana, y en menor medida del *Candomblé* brasileño, desde el marco de las literaturas comparadas. El estudio de estas textualidades será desplegado en diferentes niveles. El análisis de las construcciones metafóricas en el tejido de Yemayá y Ochún, tanto en sus configuraciones míticas como rituales, abarcará mayormente nuestra investigación. En un despliegue comparativo, nos interesa observar cómo estas entidades míticas se configuran en dos textos artísticos: una obra dramática cubana y un relato de la literatura brasileña. El estudio de la textualidad ritual nos

ubica en la dimensión corporal y desde allí proponemos una lectura de los procesos metafórico-corporales que participan del texto general de la *Santería*.

El mecanismo teórico que orienta nuestra investigación ha sido conformado desde fuentes diversas: Muy particularmente queremos señalar la propuesta semiótica de la Escuela de Tartu encabezada por Iuri Lotman, en la cual comenzó a plantearse el estudio de los que ellos definieron como sistemas modelizantes secundarios, abarcando las configuraciones artísticas, literarias, míticas, entre otras. Estos sistemas fueron considerados como textos, lo que significó una apertura en la noción tradicional de la textualidad. La propuesta textual en la línea semiótica de Tartu consideraba la correlación con otros sistemas de significación, de manera que la comprensión de un texto abarcaba tanto las relaciones intratextuales como extratextuales en el conjunto de una cultura. La semiótica de la cultura, así como los análisis tipológicos de la cultura y los planteamientos sobre las tendencias complementarias artísticas y míticas que participan del conjunto cultural, y particularmente, las consideraciones sobre la estructura de los textos míticos en relación a los modelos literarios, son algunos de los importantes aportes de la línea semiótica de Lotman y su Escuela, en los cuales se apoya de manera muy fundamental el estudio que aquí presentamos. Otras fuentes igualmente decisivas para el desarrollo de nuestra investigación han sido: la línea hermeneútica de Paul Ricoeur en su propuesta específica de la triple *mimesis* y la configuración de la trama vinculada a los procesos metafóricos; la teoría de la intertextualidad desarrollada por Julia Kristeva; y el modelo biosemiótico de Gabriel Weisz, particularmente su idea del cuerpo metafórico. La presentación de este relato teórico ocupará nuestro primer capítulo.

La *Santería* es comprendida como un sistema religioso que rinde culto a los *orishas*¹ de origen africano, introducidos en Cuba por los hombres y mujeres negros que en condición de esclavos llegaban desde las costas de África. Como cuerpo litúrgico, la *Santería* se organiza en la Isla a mediados del siglo XIX con la

¹ Se llaman *orishas* a las deidades de procedencia africana que conforman el *corpus* de la *Santería* cubana. También se les reconoce con el nombre de *santos*.

conformación de la *Regla de Ocha*, en la cual quedaron unificados los diferentes cultos *yorubas*.

En su aproximación a la metáfora, Aristóteles utiliza dos definiciones que particularmente nos interesan. La metáfora como "voz peregrina" y como "palabra extraña" (*Poética*, 208)². Queremos pensar la *Santería* a partir de esta extrañeza que caracteriza a las producciones metafóricas. Si leemos la *Santería* como un texto que integra la cultura cubana, depositario de una memoria, reconocemos en las determinantes de su nacimiento, el efecto de nostalgia que aquellos africanos sintieron por sus dioses al llegar a una tierra extraña. Aquellos *orishas* que por un principio de correspondencias³ habitaban en las plantas, aguas, piedras,... del continente africano; comenzaron a ser corporizados en una nueva geografía. Cuando la autoridad de la tierra ajena manifestó su necesidad de control sobre aquellos dioses extraños, los esclavos africanos buscaron nichos para ocultar sus *orishas* en los santos católicos. De allí la relación que comenzó a existir entre la palabra *orisha* y *santo* para denominar a las deidades del panteón *yoruba*.

La *Santería*, leída como el cuerpo que representa esa "voz peregrina", extranjera, extraña, es un espacio en el que interactúan referentes culturales diversos que han propiciado la formación de una nueva entidad semiótica. Hemos mencionado aspectos metafóricos y semióticos. Uno y otro se irán manifestando en este estudio.

Es importante señalar las influencias que la naturaleza oral introduce en la configuración de este texto. El complejo textual de la *Santería* se ha ido transmitiendo de manera oral; hace unos años comenzó a enunciarse de forma escrita, con todas las mediatizaciones que suponen la lectura del que observa o escucha la historia o el ritual intentando trasladarla a la escritura verbal. En este caso, ya estamos admitiendo la conformación de un texto por los procesos de traducción que suponen el paso de una cultura oral a otra escrita. Respecto a ello interesan los comentarios de Fernando Ortiz en el prólogo a la obra de Rómulo Lachatañeré, *El sistema religioso de los afrocubanos*:

² Madrid: Gredos, 1992.

El negro africano sacerdote, acólito o simplemente iniciado, que transmite al colector cubano sus sagradas oraciones -"oraciones" u "oratoria" en su más amplio sentido; no podemos aquí decir por analogía: "sus sagradas escrituras"-, ya en su misma mente tiene que hacer traducción de su texto original ortodoxo, tal como fue fiado en su memoria, al lenguaje diverso del oyente, y esto sin el pleno dominio de su vocabulario ni de su sintaxis, sino en su humildísima habla, a veces sin un previo hábito ni ensayo de conversión de ciertos vocablos negros rituales a vocablos blancos análogos o de sentido convencional preceptado(...).

Vencidos tales obstáculos con mucha voluntad, paciencia y honesto espíritu de investigación objetiva, el colector tiene después que trasponer la literatura oral y exótica que él ha oído, a una forma escrita del castellano, y ésta es acaso la traslación más difícil; ante todo, por la carencia de una grafía española que exprese las verdaderas modalidades prosódicas, acentos y hasta entonaciones de la narración recogida de labios negroides, aún prescindiendo de sus formas musicales, melódicas y rítmicas"(32).

Los problemas que se confrontan al asentar de manera escrita un discurso religioso oral, de una antigüedad milenaria y acrisolado por los cambios en la vida de sus oficiantes –nos referimos a los profundos cambios que marcaron la vida y las prácticas religiosas de los hombres africanos que llegaron a tierra americana en condición de esclavos-, nos incitan a leer la *Santería* como un texto de múltiples dimensiones y diversas escrituras, como un espacio intertextual en cuyo tejido reconocemos la huella de lejanas y cercanas presencias.

Nuestra lectura sobre las *orishas* Yemayá y Ochún partirá de las informaciones reunidas y asentadas por Lydia Cabrera en su libro *Yemayá y Ochún*. Desde el relato teórico que sustenta nuestro análisis, nos proponemos una lectura textual de este espacio mítico-ritual. En esta introducción queremos adelantar algunas de las ideas que integran nuestro trabajo.

³ Roger Bastide en *O candomblé na Bahia*, habla de un "sistema de correspondencias" que es posible observar en la religión afrobrasileña. Idea que nos parece extensiva a la *Santería* cubana.

Al leer la *Santería* como texto –y se debe recordar que los mitos de Yemayá y Ochún están ubicados en este contexto religioso- estamos considerando su condición de entretreído. Al ser un texto organizado de manera compleja, dada la heterogeneidad cultural que lo ha conformado y los procesos que han ido determinando su constitución dinámica, este espacio semiótico, en el decir de Lotman, integra una jerarquía de “textos en los textos” (*Semiosfera I*, 109). La noción lotmiana de texto, que abarca relaciones de estructura como funciones en el conjunto de la cultura, incluye la noción de intertextualidad. Aquí se amplía nuestra idea respecto a la *Santería* como un espacio intertextual configurado históricamente por las múltiples presencias culturales que participaron en su génesis y desarrollo.

Nos interesa problematizar la consideración de la *Santería* como un efecto de sincretismo. Si bien es cierto que el término sincretismo indica una cualidad textual que alude a las mezclas culturales, procesos de heterogeneización y traspaso de fronteras semióticas (Lachmann, “Sincretismo...”, 66), el modo en que ha sido planteado por ciertos espacios de la cultura cubana reclama una discusión del tema. En la intertextualidad encontramos una teoría pertinente para la lectura de los procesos de entretreimiento y ocultamientos que habitan al interior de la *Santería*. Estos aspectos serán desarrollados durante el segundo capítulo.

Proponemos leer a Yemayá y Ochún como cuerpos metafóricos del agua, idea que sustentaremos a partir del modelo biosemiótico de Weisz. La fuerza vital, en torno a la cual se organiza la cosmogonía y religión africana, será leída desde el marco literario como esencia semántica. Las aguas marinas, las aguas dulces y la miel son fluídos que constituyen esencia semántica de estas *orishas*. Este concepto, aplicado para leer la textualidad mítica, también será desplegado en la textualidad ritual. Los procesos de iniciación en la *Santería* –lo que en ese contexto religioso significaría la conformación del *Omó* u hijo del *orisha*– nos interesa leerlos como configuraciones del cuerpo metafórico del *orisha* en la persona que se inicia. Este tema lo abordaremos en los capítulos tercero y cuarto.

Si en el estudio de la textualidad ritual queremos considerar las operaciones metafóricas que se producen sobre el cuerpo de la persona, debemos leer los

procesos de semiotización e innovación semántica que allí ocurren. El cuerpo como "entidad hermeneútica" es uno de los aspectos que contempla la teoría biosemiótica y será uno de los temas que nos interese observar en nuestro estudio. El cuerpo textualizado por los procesos rituales y el texto corporal de la *Santería* serán desarrollados en los capítulos cuarto y sexto. El cuerpo como texto adquiere una particular relevancia metafórica. A través del estudio de la estructura textual interna, de los signos que integran y definen la naturaleza de este entretejido mítico-ritual, nos proponemos profundizar en el acento particularmente corporal de la poética que representan estos mitos afrocubanos.

El modelo hermeneútico de Paul Ricoeur sobre el mecanismo de la triple *mimesis* será un dispositivo teórico que nos interesa aplicar en distintos momentos de nuestro trabajo: Primero, para estudiar las operaciones de intertextualidad que reconocemos en la conformación de la cultura afrocubana. Segundo, para estudiar la construcción de la trama de los mitos Yemayá y Ochún. Tercero, para estudiar las operaciones que determinan la textualidad ritual y corporal de estos mitos. La teoría de la construcción de la trama a partir de los tres tiempos de la *mimesis*, asociada al estudio de la metáfora como el resultado de una interacción semántica, nos permitirá observar las articulaciones metafóricas que integran estos tejidos míticos.

El análisis tipológico de la cultura desarrollado por Lotman ofrece un interesante punto de vista sobre la estructura y relación de los textos discretos (literarios) y no discretos (míticos). Estas ideas serán especialmente propicias para la lectura de los distintos caminos o avatares que conforman la compleja textualidad de cada una de las *orishas*, así como para estudiar los procesos de repliegue y despliegue de las estructuras míticas en los textos artísticos. En *María Antonia*, obra dramática del cubano Eugenio Hernández Espinosa, como en el relato *O leque de Oxum*, del brasileño C. Vasconcelos Maia, explicitaremos las relaciones metafóricas de las protagonistas con el paradigma mítico de Ochún. El relato brasileño nos permitirá desplegar un enfoque comparativo sobre las variaciones de las construcciones míticas en los textos de dos culturas.

El lector encontrará una articulación de teorías –explicadas tanto en el capítulo primero como a lo largo del trabajo- que va reuniendo aspectos de diversos autores. Uno de estos momentos será cuando en el análisis de los textos dramático y literario, vinculemos la bina concordancia/discordancia –que Ricoeur señala como elemento integrador de la trama- con el comportamiento de los cuerpos metafóricos en el espacio sagrado, y de los personajes –con una marcada actitud que los orienta hacia la dimensión trágica- en los espacios profanos. Esta articulación teórica será matizada por las ideas de transgresión e interdicto que Bataille propone en sus reflexiones sobre la experiencia religiosa. En los capítulos cuarto, quinto y sexto exponemos estos vínculos.

La semiótica de la cultura propone el estudio de los textos inmersos en la cultura como un sistema dinámico. Estas consideraciones lotmianas serán aplicadas a la lectura de la *Santería* como espacio intertextual. Muy especialmente nos interesa esta idea de un mecanismo dinámico determinando la naturaleza de los textos culturales. Si en nuestro estudio sobre los textos mítico-rituales de Yemayá y Ochún buscamos señalar las construcciones metafóricas y corporales que definen su tejido, estos procesos de construcción textual podrían extenderse hacia una lectura de la *Santería* cubana como un sistema semiótico de múltiples cuerpos metafóricos en interacción dinámica.

Nuestra investigación podría esbozar una estrategia de lectura que permitiera observar la *Santería* como una poética corporal, cuya construcción interna revela operaciones de entrecruzamientos sémicos que se corporalizan.

Pensamos que la propuesta de lectura aquí presentada puede estar marcada por una cierta relatividad. Así como la metáfora “no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación”(Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 63), la idea de considerar los mitos de Yemayá y Ochún como construcciones metafóricas sólo activa su sentido en el contexto de esta lectura y a la luz de ciertas teorías literarias.

I. El relato teórico.

No una teoría (un contenido perecedero) sino un "sentimiento de la teoría".

M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*

Nos interesa el estudio de un texto mítico-ritual y su configuración textual dramático-literaria. La lectura que sobre este tema desarrollamos, revela las marcas de determinadas teorías. De ellas, hemos seleccionado aspectos específicos para elaborar nuestro relato teórico. De manera especial, nos apoyamos en las propuestas teóricas de Paul Ricoeur, Iuri Lotman, Mijail Bajtín, Julia Kristeva y Gabriel Weisz.

De Ricoeur, su propuesta hermenéutica, sus profundas consideraciones sobre trama y metáfora, así como el modelo en espiral de la triple *mimesis*. Bajtín, por su labor fundadora, por la apertura de caminos que significaron sus consideraciones sobre la novela polifónica y el dialogismo y que constituyeron un punto de partida esencial para el despliegue de la teoría intertextual (intertextualité) de Kristeva. El pensamiento teórico de Iuri M. Lotman es base esencial para el desarrollo de esta investigación; particularmente sus planteamientos sobre una semiótica de la cultura, el modo en que se establecen los nexos entre texto y contexto y sus estudios sobre las relaciones entre literatura y mitología, del cual tomamos el modelo de la estructura mítica. La propuesta del modelo biosemiótico de Gabriel Weisz nos proporciona el concepto de cuerpo metafórico, así como las estrategias de lectura a partir de la estructura metafórica, tal y como fueron desarrolladas en sus Seminarios sobre Literatura y chamanismo en la UNAM. Especificar qué aspectos de la teoría de cada uno de ellos utilizamos para la conformación de nuestro relato teórico, será uno de los elementos a desarrollar en este capítulo.

Por relato teórico entendemos un texto en el cual se articulan los distintos elementos y modelos teóricos seleccionados. Este relato será un mecanismo desde el cual desarrollar el diálogo analítico con nuestro objeto de estudio; una especie de dispositivo teórico para el ejercicio de nuestra lectura. Partimos de la consideración ricoeuriana que se instaura en la negación de un canon universal para la exégesis y que promueve la diversidad de interpretaciones: "...hay más de una forma de interpretar un texto"(Ricoeur, *Teoría*, 91). El relato teórico conformado supone una mirada que selecciona los elementos teóricos necesarios en relación al punto de vista desde el cual queremos desarrollar nuestra lectura. No es un modelo. Su eficacia estará en relación a su aplicación en cierto tipo de textualidad; en este caso, en relación al diálogo o lectura que deseamos desarrollar sobre algunos textos míticos y rituales de la *Santería* cubana y sus configuraciones como textos dramáticos y literarios.

Nuestro dispositivo de lectura procede inicialmente de la articulación del esquema de la estructura metafórica -desarrollado en el marco de los Seminarios del Dr. Weisz- con el despliegue en espiral de la triple *mimesis*, así como con el proceso de interacción textual que activa la idea de una intertextualidad. Es decir, en el esquema de la estructura metafórica encontramos un mecanismo ideal para desarrollar la articulación de las teorías que aquí empleamos. La idea de la configuración metafórica -en la cual ya se incluye el concepto ricoeuriano de configuración, con el que designa un momento de la *mimesis*- más allá del cuerpo teórico, en el espacio de la interacción textual que constituye nuestro objeto de estudio: el cuerpo mítico- ritual de la *Santería* cubana. La ampliación de la metáfora hacia la idea de un cuerpo metafórico. El cuerpo metafórico como uno de los cuerpos simbólicos desarrollados en la propuesta del modelo biosemiótico: Aquel en "cuyo proceso incorpora un componente similar a un modelo en cierta manera, y diferente en otra" (Weisz, "Cuerpo biológico/cuerpo simbólico", 259) y en el cual "opera la transferencia del significado de un componente a un nuevo dominio corporal"(259).

A lo largo de nuestro trabajo desarrollaremos una serie de gráficos que responden a la configuración metafórica y al modo en que se van articulando las

diversas teorías. Estos esquemas nos sirven como dispositivos que expresan de manera condensada a nuestro relato teórico. Utilizaremos dos tipos de gráficos: Uno para señalar mecanismos de construcción metafórica y otro para mostrar procesos de configuración a través de una operación de triple *mimesis*.

1. 1. Hermeneútica y metáfora.

La hermeneútica entendida por Ricoeur como "la teoría de las reglas que presiden una exégesis, es decir, la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto" (*Freud: una interpretación de la cultura*, 11). Y explicando la idea de texto, a propósito de sus consideraciones sobre Freud, puntualiza: "la noción de *texto* rebasa la de *escritura*(...) Esta noción de *texto* –liberada así de la *escritura*- es interesante..."(26).

En la respuesta a la tesis que Tomás Calvo desarrollara en el Symposium Internacional celebrado en 1987 sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur¹, él mismo reflexiona y admite el paso discontinuo de la hermeneútica de los símbolos de los años sesenta a lo que se llamó la hermeneútica del texto. Insiste en la importancia de identificar bien el fenómeno central del discurso para ubicar los problemas de la denominación o acto del nombrar que indican a la polisemia como centro para la hermeneútica; distinguiéndola de la predicación o la caracterización por predicados que producen en una frase la innovación semántica. Este debate entre nominación y predicación, señala Ricoeur, es lo que determina la prioridad por la polisemia o por el efecto de distanciación.

De ello inferimos la funcionalidad doble de la estrategia hermeneútica al operar sobre los textos. Por un lado, revelando el sentido múltiple, aquella historia otra que duerme o se oculta en el texto del sentido aparente. Saca a la luz significados ocultos, produciendo a su vez procesos de resemantizaciones desde los cuales indagamos sobre nosotros mismos; de este modo remarca la necesidad de contar, de leer, comprender. Y por otro lado, la hermeneútica tiene ante así el

¹ Ver *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Tomás Calvo y Remedios Avila. Barcelona: Anthropos, 1991.

desafío de la “violencia interpretativa”. Es decir, la interpretación como intento por vencer una distancia cultural que nos separa del texto. En *Du texte a l'action*, Ricoeur señala: “La distanciación es constitutiva del fenómeno del texto como escritura y, a un tiempo, es también la condición de la interpretación”(cit. por Calvo, 135). La interpretación como necesidad planteada por la textualidad. Desde el punto de vista de la concordancia discordante con que se lee la relación entre tiempo y narración, la “violencia interpretativa” se manifiesta en el hecho de querer imponer la consonancia narrativa por sobre la disonancia temporal (Ricoeur, *Tiempo y Narración*, 141).

Por este camino nos interesa arribar a un elemento más sobre la doblez funcional de la hermeneútica, anteriormente planteada. Más bien, sobre su ambigüedad funcional o multiplicidad. La hermeneútica en tanto devela un sentido doble, oculto, otro; en tanto “acorta” la distancia temporal o nos consuela en la necesaria cercanía con los paradigmas; también nos permite la comprensión propia. Toda hermeneútica es “comprensión de sí mismo por el desvío de la comprensión del otro”(Ricoeur, *Hermeneútica y estructuralismo*, 21). La interpretación como indagación en la multiplicidad de voces latentes en un texto y que provocan el estallido de la propia polifonía que nos habita. Es sobre esta consideración que Ricoeur prefiere pensar el análisis hermeneútico, más que circular, una “espiral sin fin”, o circularidad resignificada. Y por este ascenso que marca la espiral, nosotros queremos relacionarlo con la anagnóris sistematizada por Aristóteles como reconocimiento, una instancia diferente del conocimiento cuya resemantización la marca el prefijo “re”. Como también nos interesa relacionarlo con una de las funciones socio-comunicativas que el teórico ruso Iuri Lotman señala en sus estudios sobre la textualidad, desde el punto de vista de una semiótica de la cultura; problema que desarrollaremos próximamente.

Si la interpretación nos permite un conocer -una comprensión que en tanto se completa como auto-comprensión- también puede leerse como auto-conocimiento. Y en este caso el prefijo “auto” indica la presencia del sujeto, de la individualidad. La ontología está implícita en el mecanismo interpretativo: “Yo trato de comprenderme, recuperando el sentido de las palabras de todos los

hombres”(Ricoeur, *Hermeneútica*, 61). Acercarnos a un texto por la vía del mecanismo hermeneútico puede ser revelación de inquietantes reconocimientos sobre nuestra condición y de nuevas preguntas que nos lancen a otros procesos hermeneúticos en una red interminable: la idea de la espiral sin fin. En palabras del filósofo francés, tal vez como voluntad o nostalgia del triunfo de la concordancia sobre la discordancia.

En la introducción a *Tiempo y Narración*, Ricoeur señala que esta obra y la anteriormente publicada –*La metáfora viva*–, aunque fueron “concebidas juntas”, “son dos obras gemelas”(31). La estrecha relación entre ambas encuentra un modo de manifestarse a través del problema de la “innovación semántica”. Abordaremos primero el estudio de lo metafórico en tanto es indispensable para la comprensión de la construcción de la trama y su tesis de la triple *mimesis*.

Ricoeur estudia la metáfora sobre la progresión de la palabra a la frase y al discurso. Parte de la retórica clásica pasando por la semiótica, la semántica, hasta llegar a la hermeneútica, pero no para negar el valor de estas instancias; sino para legitimar cada una de ellas y desarrollar su propio punto de vista. Queda así establecido el espacio de interés para este teórico: su hermeneútica de la metáfora tiene como punto de partida el enunciado metafórico en su poder de “redescribir” la realidad, en el “poder heurístico desplegado en la ficción”(La metáfora, 14). La capacidad de la metáfora para “redescribir” por medio de la ficción nos lleva hasta el problema de la *mimesis*. Pero antes de abordar esta relación, destacamos otra apreciación que mucho nos atrae por el vínculo que leemos entre lo metafórico y lo representacional. Cuando Ricoeur establece como lugar más íntimo y último para la metáfora “la cópula del verbo ser”(15) donde el “es” metafórico significa a la vez “no es” y “es como”; encontramos una reflexión que se conecta con la doblez del fenómeno representacional y su modelo dramático. En este espacio, objeto de reflexión para la *Poética* aristotélica, las cosas son en su doble dimensión en tanto representan el fondo de verdad sustentado por la ficción: “son”, y en tanto constituyen *mimesis* de una praxis, “no

son”². Ricoeur considera la *mimesis* como “una representación de la realidad” y a la vez como “una especie de metáfora de la realidad”³. El término *mimesis* queda asociado al de representación y al de metáfora. Este teórico reconoce la ontología implícita al enunciado metafórico que por el mecanismo de la *mimesis* se despliega hasta el espacio representacional y constituye también una presencia en su estrategia interpretativa, la hermeneútica.

Esta relación entre lo real y lo convencional fue también abordada de una hermosa manera por Iuri Lotman en uno de los ensayos publicados en *Semeiotiké*⁴ en 1981. En “El texto en el texto”, Lotman comenta a propósito de sus consideraciones sobre la naturaleza dual del texto artístico: “...por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo. Bajo esta doble iluminación surge el juego en el campo semántico “realidad-ficción”, que Pushkin expresó con estas palabras: “Por una ficción me desharé en lágrimas”. La unión retórica de las “cosas” y los “signos de las cosas”(collage) en una única totalidad textual genera un doble efecto, subrayando a la vez la convencionalidad de lo convencional y su absoluta autenticidad”(Semiosfera I, 106).

En *Tiempo y Narración*, Ricoeur desarrolla su exégesis de la *Poética* aristotélica centrada en dos conceptos fundamentales: *mimesis* y *mythos*. Desde la bina concordancia-discordancia, se ofrecen complejas y perturbadoras reflexiones que enriquecen la discusión y comprensión de la construcción de la trama y la *mimesis*.

² Esta dualidad del ser y no ser alimenta la reflexión de algunos creadores —como Luis de Tavira— sobre el problema teatral, en el espacio del personaje y en el espacio del actor.

³ Estos fragmentos han sido tomados de un libro en preparación que reúne varios textos de Paul Ricoeur y que gentilmente nos fuera provisto por el Dr. José Ramón Alcántara.

⁴ Revista de la Escuela Semiótica de Tartu, que fue dirigida por Iuri Lotman hasta su muerte. Varios de los trabajos allí publicados han aparecido en las páginas de la Rev. *Criterios* (Casa de las Américas, La Habana), gracias al empeño de su director, Desiderio Navarro, en dar a conocer las teorías de Lotman y la Escuela de Tartu.

El primer puente entre metáfora y trama queda establecido por Ricoeur desde el punto de vista de la innovación semántica que ambos procesos introducen: La metáfora en la producción de una "nueva pertinencia semántica" y la trama por la operación de síntesis que establece una nueva congruencia en la disposición de los hechos. Por eso "la innovación semántica puede relacionarse con la imaginación creadora"(33). Tal relación es comentada directamente por el autor en textos posteriores: "En los dos casos, la innovación, la producción de un sentido nuevo está ligada a operaciones de síntesis que crean nuevos seres de discurso"(Cit. por Calvo, 38). Estas operaciones de síntesis pudieran ser comprendidas desde el mecanismo de la *mimesis*.

Pensamos en la *mimesis* como "operación", tal y como la plantea Ricoeur, como un proceso activo a través del cual se metaforiza la realidad y se instaura la ficción. En su capacidad de re-crear o de re-presentar la realidad, la *mimesis* supone también una transposición metafórica que se manifiesta en el discurso de lo creado. La *mimesis* debe ser considerada en su doble dimensión: en tanto realidad dada como lo representado y en tanto el representante como la realidad creada; en palabras del propio Ricoeur, como la actividad que produce "una reorganización de la experiencia en un nivel más elevado de significación y de eficiencia"(Cit. por Calvo, 40). La referencia, la innovación semántica y el poder de invención, vinculan *mimesis* y metáfora a través de la trama configurativa, el *mythos*.

Ubicándonos en el terreno de la *Poética* aristotélica, donde se estudia la estructura de la tragedia griega, la cual es planteada como "mimesis de una acción noble y eminente"(Aristóteles, 55)⁵; tenemos la *mimesis* como re-presentación de acciones que se disponen en la estructura del *mythos*: "la composición de los hechos"(Gredos, 100). La trama como entramado de hechos. Ricoeur ve la acción "como el correlato de la actividad mimética regida por la disposición de los hechos en sistema"(Tiempo, 85). Establece para la trama una función mediadora y de integración porque ella transforma acontecimientos o incidentes en una historia y por su papel mediador "entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede"(119). Así, es la *mimesis* la operación por medio de la cual se

produce una "transposición metafórica" de la praxis al *mythos*. El *mythos* como el sistema articulador del discurso manifiesto en el texto. El *mythos* como disposición de los hechos expone el triunfo de la concordancia en tanto síntesis de lo heterogéneo. Y esta síntesis de lo diverso relaciona trama y metáfora.

Ricoeur propone una hermenéutica basada en la identificación de los tres momentos de la operación de *mimesis* que tienen lugar en el proceso de constitución de una trama; proceso que él identifica como acto de configuración. Queda establecida la función mediadora de la trama en su capacidad de articular los tres momentos que el autor reconoce para la *mimesis*: el antes, el después y el propio espacio del texto configurado. Y en esos momentos podemos reconocer las operaciones de pre-figuración, configuración y refiguración.

La tesis planteada en *Tiempo y Narración*, radica en que el sentido de la "operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que llamo *mimesis* I y *mimesis* III, que constituyen el antes y el después de *mimesis* II. Con esto me propongo mostrar que *mimesis* II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir el antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración" (114).

Mimesis I es el momento de la pre-figuración anterior a la ficción. Abarca la comprensión previa del mundo de la acción, de los paradigmas que constituyen la tipología de la construcción; la "historia sedimentada". Sobre la pre-comprensión del obrar humano se inicia la construcción de la trama. Es decir, las relaciones entre *mimesis* I y II, pueden plantearse como las relaciones entre ética –en tanto mundo de la praxis- y poética –espacio donde se construye la ficción. El propio Ricoeur ha establecido este vínculo cuando señala la "trasposición cuasi metafórica de la ética a la poética"(105).

La trama, al ser *mimesis* de una acción, tiene su pre-comprensión en el mundo de la acción. La *mimesis* I revela la semántica de la acción o eso que

⁵ Esta cita corresponde a la edición de Taurus. Estamos trabajando con dos ediciones de la *Poética*: la señalada de Taurus y la de Gredos.

Ricoeur llama la "red conceptual" de la acción, a través de la cual se esclarecen los significados por el conocimiento de los fines y motivos de los agentes participantes.

La comprensión de este momento del proceso de la *mimesis* es esencial en el camino de la auto-comprensión: "imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y al lector, se levanta la construcción de la trama y con ella, la mimética textual y literaria"(129).

Mimesis II es el "paso de lo paradigmático a lo sintagmático"(132). Aquí se expresa la operación configuradora por su función integradora. Se establece la mediación entre la pre-comprensión y la pos-comprensión del orden de la acción. Es el paso de lo paradigmático a lo sintagmático, de la disposición en sistema de aquellos referentes transmutados por la operación mimética. En la trama se realiza la síntesis de lo heterogéneo al producirse la configuración en la sucesión. Es el momento de la concreción textual, la primera instancia del acto creador en el que se integran metáfora y trama: "no se debe dudar en relacionar la producción configurante con el trabajo de la imaginación creadora" (135). Pero decimos que es la primera instancia del acto creador porque desde la perspectiva hermeneútica de Ricoeur, el acto de lectura "recobra y concluye el acto configurante"(147). Es el lector quien "remata la obra": "El texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor"(148). Queda de este modo indisolublemente establecida la relación entre la *mimesis* II y la III, en tanto ambas participan de un proceso configurador-refigurador que se despliega creativamente en forma de una espiral.

Mimesis III, definida como el momento que marca la "intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica"(140). Es el tiempo refigurado por el lector-espectador. El pasaje de la configuración a la refiguración habla de la confrontación entre el mundo ficticio del texto y el mundo real del lector. Es el

momento en que lo configurado, la historia organizada en una trama, ha entrado en el tiempo "del obrar y del padecer"(139).

Pero la teoría de la *mimesis* III encuentra punto esencial de apoyo en el placer del comprender, así como en el placer de la purificación o purgación a través de la catarsis. Es decir, el momento en que "el lector hace suyo" el mundo desplegado por la obra. Y este mundo, afirma Ricoeur, "es un mundo cultural"(111). La idea del poeta como "hacedor de cultura" y el completamiento de sentido que alcanza el arte al proyectarse e incidir sobre la cultura.

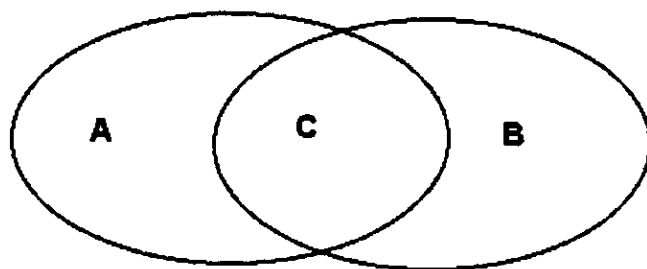
Esta descomposición de la *mimesis* en sus tres tiempos - aporte específico de Ricoeur-, más allá de explicar el proceso de la construcción de la trama por el acto de la configuración, constituye la base de su análisis hermenéutico; el cual, aún cuando inicialmente lo plantea desde una circularidad, luego lo retoma desde la perspectiva de un espiral sin fin: el círculo no se cierra, se descompone en espiral. Este modelo de la triple *mimesis* como el mecanismo de operación del acto de lectura y del proceso de interpretación. La lectura, en tanto punto de encuentro entre el horizonte del lector con el mundo de la obra, es el mecanismo a través del cual accedemos a una comprensión del texto y nos desplegamos hacia una auto-comprensión. El proceso de resignificación, de "re-conocimiento" -en tanto conocimiento sobre otro y sobre mí mismo- ganado por el acto hermenéutico, opera como la innovación semántica de la metáfora.

Las relaciones entre metáfora y narración, indican las relaciones entre metáfora y hermenéutica. La fascinación de Ricoeur por el problema metafórico podemos reconocerla especialmente en ese estudio que desarrollaba paralelamente a *Tiempo y Narración: La metáfora viva*. En esta vocación ricoeuriana encontramos el fundamento para graficar su modelo hermenéutico de la triple *mimesis* y la construcción de la trama, desde el esquema de la construcción metafórica.

La operación metafórica habla de un proceso de interacción de los semas o partes que producen una nueva organización sémica. Esta coposesión de los semas o partes producen la configuración metafórica por un proceso de síntesis similar al que configura la *mimesis* II. El carácter mediador de la trama o *mimesis* II en esta

operación de configuración temporal -el tiempo anterior y el posterior-, queda relacionado con el carácter asociativo que opera en la interacción de los semas o las partes que conforman la metáfora.

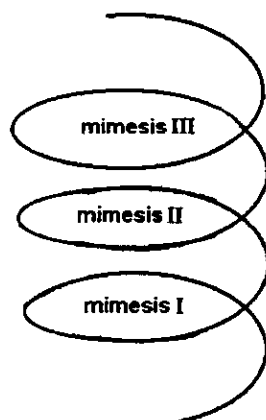
Llevando a un gráfico este proceso de la *mimesis* establecido por Ricoeur, podemos también asociarlo al esquema de las construcciones metafóricas en el cual se aplica el principio gráfico que explica la teoría de los conjuntos en las matemáticas matemáticas. Es decir:



En la teoría de los conjuntos, el área de intersección entre los conjuntos A y B, es el área común denominada C. Sin embargo, en el modelo de Ricoeur, el espacio de interacción sémica que produce la configuración -el acto creativo por efecto de la innovación semántica-, es denominado como *mimesis* II y no la III. La *mimesis* II revela un estadio intermedio entre la I y la III. La configuración es un acto resultante que implica la participación de un lector, de una refiguración. El proceso creador se ubica en la *mimesis* II. Pero todo creador ha sido primero un lector de la realidad o del elemento prefigurado. De igual modo, el lector ubicado en la *mimesis* III tiene también una connotación configuradora. Es a través de la continuidad del proceso que relaciona a la *mimesis* III con la II que el texto se hace obra, que se "recobra y concluye el acto configurante"(147).

Dada la complejidad del modelo ricoeuriano, cuya circularidad no es viciosa, cualquier graficación que aparente el despliegue en sucesión horizontal es insuficiente. La figura que define la teoría de los conjuntos sería sólo la base de

una sucesión en espiral. El propio Ricoeur manifiesta su afinidad con esta figura: "preferiría hablar más bien de una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente" (141). El acto configurador, creador, condensador de innovaciones semánticas, es primero la intersección entre una cierta realidad prefigurada y el mundo del poeta que genera la obra; partiendo de ese texto o espacio configurado pero a una altura diferente, otro acto configurador se produce por la intersección entre ese texto y el mundo del lector-refigurador que como dice Ricoeur "remata la obra" y la configura en el espacio de su temporalidad. Este proceso puede repetirse infinitamente, como infinitas son las posibilidades de lecturas. El modelo de la triple *mimesis* queda entonces abocado a esta espiral sin fin, especie de "mise en abyme"⁶ en la cual también comprendemos la sucesión metafórica.



⁶ Usamos este término que Derrida ha tomado de Nietzsche, en un sentido metafórico. Con el mismo se quiere señalar un proceso indefinido de referencias y multiplicaciones, un encadenamiento sin fin. No excluimos la referencia a un desplazamiento que también puede implicar una diseminación del sentido; pero ello como una posibilidad de pensar el proceso del conocimiento humano articulado a la manera de una madeja de hilos o tela de araña, figura en la cual se activa la idea del entretejido y la intertextualidad.

Este esquema, que sucesivamente se irá complicando con la incorporación de aspectos de otras teorías, nos servirá para ir construyendo el dispositivo hermeneútico de nuestro relato teórico.

1. 2. Dialogismo e intertextualidad.

Yo en todo oigo voces y relaciones
relaciones dialógicas
Bajtín

Nuestro interés al indagar en las ideas sobre el dialogismo desarrolladas por Mijaíl Bajtín, está enfocado hacia el sustento teórico que ellas significaron para las reflexiones sobre la intertextualidad, especialmente desde la perspectiva de Julia Kristeva.

En su estudio sobre la obra de Dostoievski⁷, Bajtín propone el concepto de la polifonía señalando a este novelista ruso como el creador de la novela polifónica. El modo en que Dostoievski construye sus personajes -en tanto heterogeneidad concentrada, en tanto doble- fue fundamental para el desarrollo de tal pensamiento. Los héroes "no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo" (*Problemas de la poética*, 17). La relativa independencia del héroe con relación al autor en tanto proyección de una plurivocidad interior que cobra vida a través de una conciencia otra.

La idea polifónica está sustentada en esa "pluralidad de voces y conciencias independientes" (16), en la autonomía de las voces. La novela polifónica como interacción de conciencias plantea su inclinación por la intersubjetividad.

Los problemas que ocuparon a Bajtín le hacían orientarse más allá de los estudios lingüísticos centrados en la división del discurso en unidades de la lengua. Bajtín parte del enunciado como "unidad real de la comunicación" (*Estética*, 260) cuyas fronteras estarían determinadas por el cambio de los sujetos discursivos, es

⁷ *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: F.C.E., 1986.

decir, "por la alternación de los hablantes"(260). Pueden estar constituidos por oraciones o palabras, pero en relación a una réplica; las unidades de la lengua no por serlo constituyen unidades de la comunicación discursiva.

Es a través de los enunciados que el lenguaje toma participación en la vida. Estos enunciados que pertenecen a participantes de distintas esferas de la praxis humana, constituyen la heterogeneidad de los géneros discursivos. Los géneros discursivos como una forma de enunciado, organizados en primarios o simples y en secundarios o complejos (novelas, dramas, géneros periodísticos, investigaciones científicas). Los enunciados, en tanto unidades principales de la comunicación discursiva, muestran la pluralidad de los hablantes. Por tanto, "todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados"(258). El enunciado como respuesta a enunciados anteriores, como espacio poblado de "ecos y reflejos de otros enunciados"(281), de discursos ajenos.

Bajtín insiste en la idea del encadenamiento de los enunciados, abierta a la influencia de todos los enunciados anteriores que la determinan y que generan ecos dialógicos. Pero también esta cadena está orientada hacia otro que nos motiva o provoca. Los enunciados están dirigidos a otros y por ello esperan una respuesta; tienen autor y destinatario. Y en este tejido que se despliega, Bajtín reconoce el texto. El texto como enunciado(295).

En "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas" ⁸, Bajtín despliega sus consideraciones sobre el texto (escrito y oral) como punto de partida para el pensamiento y la investigación. Y establece su noción de texto como "conjunto de signos coherentes"(294). El texto "como una especie de mónada que refleja en sí todos los textos posibles de una esfera determinada de sentido"(296). Pensar el texto como enunciado nos plantea el reconocimiento en su interior de múltiples sujetos discursivos. Llegado este punto, tenemos el momento que gana nuestro mayor interés.

Bajtín amplía el problema de las relaciones dialógicas al texto y ubica su carácter específico como no lingüístico. Una nueva ciencia meta-lingüística tendría que desarrollarse para abordar el texto como espacio dialógico donde se despliegan

⁸ En *Estética de creación verbal*, Siglo XXI, 1992.

múltiples subjetividades. El espíritu humano que se manifiesta a través de una expresión signífica pide ser profunda y atentamente estudiado. Este pensador ruso, en las reflexiones desarrolladas, muchas veces como apuntes de ideas que luego esperaba elaborar, llegó a proponer una teoría del texto. Su afirmación de que “no existen ni pueden existir textos puros”(296) constituye una buena premisa para reconocer los antecedentes de la intertextualidad como propuesta teórica.

El problema de la relación intertextual es planteada como un encuentro entre sujetos, entre individualidades. Y desde aquí despliega el dialogismo del proceso de comprensión de un texto. Es decir, lo dialógico, lo polifónico, no sólo al interior del texto; sino como condición en la que se mueve la creación y la comprensión de los textos. Ya sea en relación a los textos ajenos que lo penetran o condicionan, digamos los textos anteriores; como en relación a los llamados por Bajtín como destinatarios y que también podríamos llamar lectores. Comprender al autor de una obra es planteado por Bajtín como el esfuerzo por comprender otra conciencia, al otro. El proceso de la comprensión es dialógico en tanto actúan dos conciencias y sólo así se puede generar. En los “Apuntes de 1970-71”⁹, el atractivo inventario de notas que no alcanzó a desarrollar, encontramos nuevas y más radicales reflexiones sobre este proceso llegando a afirmar que “la comprensión completa el texto”(364) y por tanto tiene un “carácter creativo” : “La cocreatividad de los que comprenden”.

No hay que esforzarse demasiado para leer aquí una estrecha relación con la hermeneútica ricoreana en tanto mecanismo a través del cual accedemos al mundo del texto y ganamos una auto-comprensión sobre nosotros mismos. En Tiempo y Narración II, Paul Ricoeur dedica un espacio a dialogar con “el genial crítico” sobre cómo relacionar la novela polifónica con la construcción de la trama y la configuración temporal de la acción.

En M. Bajtín reconocemos la propuesta de una teoría que en su vocación meta-lingüística coloca al “ser expresivo y hablante” como el objeto de las ciencias humanas. Así reconocemos en el dialogismo y la polifonía el principio generador de la teoría intertextual.

1. 2. 1. Intertextualidad.

...todo texto es absorción y transformación de otro texto

J. Kristeva

Ya ha sido señalado por teóricos e investigadores contemporáneos el reconocimiento a Julia Kristeva como aquella que fue responsable de iniciar la difusión y reflexión crítica de la obra de M. Bajtín. *Problemas de la Poética de Dostoievski* fue traducida y publicada en París (1970) con la presentación de Kristeva. Y desde las páginas de *Critique* (1967) también sostenía los primeros diálogos públicos con los que introducía el pensamiento de Bajtín. La relación que nos interesa desarrollar entre ambos teóricos va dirigida hacia la búsqueda y esclarecimiento de los elementos que participan de la teoría intertextual inicialmente conceptualizada por Kristeva.

Indagaremos en el primero de los trabajos de esta autora, *El texto de la novela*¹⁰, que aún cuando fue publicado posteriormente a *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*¹¹, fue una investigación desarrollada entre 1966 y 1967 con el apoyo de la École Pratique des Hautes Etudes, Sorbona (Sección VI).

Al proponerse el análisis semiológico de una estructura narrativa como la novela, Kristeva define su noción de texto "como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua" (*El texto*, 15) y que relaciona la palabra comunicativa con los enunciados anteriores. La idea del texto como productividad está sustentada en su relación redistributiva con la lengua y en tanto constituye "una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos" (15).

Desde esta primera obra, se observa claramente en Kristeva su vocación por el problema textual a la luz de las indagaciones que ya realizara M. Bajtín. El

⁹ También incluidos en *Estética de la creación verbal*, obra concebida prácticamente a partir de materiales inéditos en vida del autor.

¹⁰ *El texto de la novela*. Traducida al español por Edit. Lumen, 1974, fue originalmente publicada por la Edit. Moun-ton, en 1970.

¹¹ *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969. Traducción al español: *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos, 1981.

texto y la necesidad de estudiarlo desde una teoría que no lo redujera a la dimensión lingüística, la expansión de la semiótica, consideramos que es el gran tema que obsesiona a esta investigadora. Ya desde la presentación a *La poética de Dostoievski* reconoce la nueva ciencia del lenguaje que el pensador ruso considerara para la polifonía, la metalingüística y propone un término que le parece más justo: la translingüística. La problematización de la textualidad también incidía y demandaba cambios para la disciplina semiótica que debía considerar al texto más allá de su materialidad y pensarlo como una "intersexualidad", en relación con la sociedad y la historia. Un texto como espacio de penetraciones, desplegándose él también hacia otros espacios que penetra, creando un tejido de dobleces.

Estudiando la idea del dialogismo bajtiniano, se plantea la escritura como subjetivida y comunicatividad, es decir la ambivalencia de la escritura, la cual era un modo de considerar la presencia intertextual, las mútuas penetraciones entre texto e historia(sociedad). Un texto que en la visión bajtiniana implica un cuerpo anterior y que se expresa como "absorción y réplica a otro"(124) es un espacio de intersubjetividades, de dobles.

Del círculo bajtiniano declara Kristeva haber tomado el término ideologema¹². Bajo ese nombre se despliega un tejido marcado por operaciones de intertextualidad, si por ésta se entiende "el cruce de la modificación recíproca de las unidades pertenecientes a textos distintos"(134). Y en este cruce queremos destacar el intertexto como un indeterminable¹³. El ideologema como "aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole coordenadas históricas y sociales"(16). El texto como ideologema revela la naturaleza de su tejido interno. La especificidad del discurso literario quedaba marcada por la intertextualidad. Este término marcaría el rumbo de la nueva semiología y su orientación hacia lo que la propia Kristeva llamó

¹² Según la autora este término lo toma de *El método formal en la teoría literaria: introducción crítica a la sociología de la poética*, publicado en Leningrado en 1928 bajo la firma de Medvedev, uno de los nombres usados por Bajtín para la publicación de sus primeras obras.

¹³ Ver "Intertextualidades", de H. Pielt, Rev. *Criterios*, C. Américas, La Habana, julio, 1993.

translingüística: "Bajtín postula la necesidad de una ciencia que llama la translingüística y que, partiendo del dialogismo del lenguaje, podría incluir las relaciones intertextuales"(124).

En *Semiótica*, Kristeva afina sus consideraciones en torno al texto y agudiza el emplazamiento hecho a los estudios semióticos para extender su campo más allá del lenguaje denotativo. La posibilidad de "recuperar prácticas significativas largamente ocultas, marginadas de la cultura(...), declaradas irracionales o peligrosas por una sociedad que obedece a leyes unívocas y lineales del habla..."(55) señala la distintividad y la ampliación de esferas de la semiótica. En este sentido señala la labor de vanguardia de los investigadores de la Universidad de Tartu en Estonia, centrada hacia los llamados sistemas modelizantes secundarios o prácticas semióticas, que aunque están organizadas sobre bases lingüísticas (sistema primario) contienen relaciones complejas, de segundo grado.

La noción de texto, más allá del fenómeno lingüístico, busca ser ampliada hasta esos llamados sistemas modelizantes secundarios cuyas prácticas semióticas están organizadas sobre una base translingüística. Esta ampliación de campo de los estudios semióticos y su consideración en la definición de lo textual, constituyen el centro de nuestras atenciones. En razón de estas inclinaciones nos interesa considerar el estudio de la triple dimensión de lo textual como manera de explicitar su especificidad intertextual.

Las tres dimensiones que se desatan en diálogo en el espacio del cruce de enunciados, son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. En el cruce de enunciados que es todo texto, se definen dos ejes: uno, horizontalmente, marcado por la relación entre el sujeto de la escritura y el destinatario. El otro, verticalmente, donde el enunciado se orienta hacia el corpus textual anterior, marcando la relación entre texto y contexto. En estos ejes reconoce Kristeva la presencia de lo que Bajtín llamó dialogismo y ambivalencia, e instala la noción de intertextualidad en lugar de intersubjetividad.

El cruce de los ejes queremos visualizarlo como la puesta en movimiento de una estructura. Pensar en su espacialización es casi una provocación que nos lanza la propia Kristeva cuando refiere la teatralidad de la topología textual (190). El texto como cruce de enunciados ubica a éste como "unidad mínima del texto", situándolo como mediador entre el modelo estructural y el entorno cultural: "Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella"(Kristeva cit. por Navarro en *Intertextualité*).

El despliegue de cadena de enunciados, en tanto podría extenderse como despliegue del tejido o de la red de textos, puede llevarnos hacia los intertextos de la cultura y a leer la cultura como texto, tal como se lo propone Iuri Lotman. La cultura como un texto "complejamente organizado, que se descompone en una jerarquía de textos en los textos"(*Semiosfera I*, 109). La cultura como un complejo entretejido textual. Al señalar el entretejido en la etimología de la palabra texto, considera Lotman que se le devuelve al concepto de texto su significado inicial(109).

1. 3. Semiótica de la cultura.

Al utilizar nuevos objetos de investigación, tropezábamos con problemas semióticos específicos. Un resultado de esa búsqueda fue el constante interés por los dominios contiguos de la ciencia (contiguos a la filosofía): no sólo por los estudios del arte, sino también por la etnografía, la historia, la mitología. Así la semiótica resultaba como una ciencia nodal que ligaba diferentes dominios de los conocimientos humanísticos.

B. A. Uspenski

La ampliación del campo de estudios de la semiótica en el nivel de los sistemas modelizantes secundarios, ha tenido en Iuri Lotman y en la destacada

colectividad científica de la Escuela de Tartu, un espacio excepcional. Interesados inicialmente en "los problemas del lenguaje de descripción" -es decir, cómo describir un objeto- dirigieron sus estudios hacia el objeto a describir: "la cultura en tales o cuales realizaciones de la misma"(Uspenski, "El problema de la génesis de la Escuela de Tartu", 212). Más que ocuparse de una metodología abstracta de análisis, los teóricos de esta Escuela han vinculado sus investigaciones al análisis de textos concretos de la cultura, aún cuando muchos de esos textos no entren en la media de los estudios convencionales.

Para tener una idea más precisa, señalamos como ejemplo los trabajos de dos miembros de este grupo: el de Zalizniak sobre la gramática en el lenguaje de las señales viales y el de Uspenski sobre el lenguaje de la cartomancia. Vale la pena también nombrar algunos de los temas que se trataron en las ponencias de aquel simposio sobre el estudio estructural de los sistemas signícos que en 1962 constituyera el antecedente de la futura Escuela de Tartu: mitología, descripción del lenguaje de sistemas no verbales de comunicación (señales viales, cartomancia), semiótica del trato con ciegos y sordomudos, semiótica del ritual, traducción automática, semiótica del arte, semiótica lógica... Entre los ponentes estaban Bogatyriov, Toporov, Zalizniak, Uspenski, Ivanov... De allí salieron las tesis contra las cuales se dirigió una oficial y agresiva campaña; tesis que al llegar a manos de Lotman tuvieron entusiasta acogida: de inmediato propuso la idea de una colaboración conjunta entre este grupo de Moscú y los de la Universidad de Tartu.

La conjunción de dos tradiciones, una lingüística moscovita y otra científico-literaria leningradense, definió la Escuela de Tartu. Remontándonos al formalismo ruso, era la reunión de dos tradiciones, una de base lingüística que floreció en el Círculo de Moscú y otra de base literaria que se remonta hasta la cultura leningradense donde funcionaba la OPOIAZ(Sociedad de estudio de la teoría del lenguaje poético). El propio Lotman tuvo como maestros a Propp, Gukovski y Zhirmunski. Jakobson¹⁴ llegó a participar en algunas de las Escuelas de Verano

¹⁴ La estrecha relación de trabajo y colaboración entre la Escuela de Tartu, Lotman y Jakobson ha quedado explicitada no sólo en la participación de éste último en varias sesiones de esta Escuela –

de Tartu, y Bajtín seguía con interés las investigaciones que allí se realizaban. Finalmente, el énfasis de Bajtín hacia los problemas relacionados con el texto y las condiciones histórico-sociales que lo determinan, han encontrado en Lotman y su Escuela una importante resonancia al plantearse la cultura en un amplio sentido semiótico "como el sistema de relaciones que se establecen entre el hombre y el mundo"(Uspenski, 211). Es el gran tema que recoge el interés de este grupo y que ha sido definido como "semiótica de la cultura".

Aún cuando es indudable que la Escuela de Tartu existe más allá de Lotman, es también indudable que tuvo en este extraordinario teórico al pensador que marcó pautas y rumbos esenciales. Los textos de este autor, como *La estructura del texto artístico*¹⁵ y varios trabajos que publicara en la década de los ochenta en las páginas de *Semeiotiké*¹⁶, recaban nuestra atención. En ellos hemos encontrado importantes consideraciones sobre la noción de texto, así como sobre las relaciones entre literatura y mitología y los problemas relacionados con una semiótica de la cultura; aspectos éstos que enriquecen la conformación del mecanismo teórico, cuya trama conforman Ricoeur, Bajtín y Kristeva.

La cultura, en tanto conjunto de distintos lenguajes en compleja interconexión, condicionada por las circunstancias histórico-concretas, es considerada por Lotman como un texto "complejamente organizado, que se descompone en una jerarquía de 'textos en los textos' y que forma complejas entretejaduras de textos"(*Semiosfera I*, 109). Si para Lotman "la propia palabra texto encierra en su etimología el significado de entretejadura" y ello le devuelve al concepto texto su significado inicial, estamos relacionando las ideas de Kristeva sobre el texto y su dimensión intertextual. Siguiendo las premisas observadas en la Escuela de Tartu, de desarrollar estudios concretos y no metodologías abstractas, precisamos que esta idea del texto y su intertextualidad nos interesa

de la cual tenía una alta valoración (Ver Rev. *Escritos*, p.206)-; sino muy especialmente podemos constatarlo en los trabajos y escritos de Lotman, algunos de los cuales estuvieron abiertamente dedicados a Jakobson.

¹⁵ Edición en castellano Istmo, Madrid, 1982. Tomado de Edit. Iskustvo, Moscú, 1970.

¹⁶ Estos artículos los hemos tomado de las traducciones y ediciones realizadas por el investigador cubano Desiderio Navarro y publicadas en las páginas de las revistas *Criterios*(Casa de las

aplicada a aquellos procesos textuales que se insertan en el espacio de una cultura y que constituyen sus discursos mítico-rituales, objeto de nuestro estudio.

La "semiótica de la cultura" es definida por Lotman como "la disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico"(*Semiosfera I*, 78). La heterogeneidad del texto de la cultura como condición característica de su trama. Diversidad hacia el interior -intratextual- que está determinada por condiciones histórico-concretas, lo extratextual. Estas dos condiciones del análisis textual fueron planteadas por Lotman en *La estructura del texto artístico*. Todo texto se inserta en una construcción extratextual. Y las peculiaridades de esa construcción la determinan "aquellas causas socio-históricas, nacionales y psicológico-antropológicas que forman los modelos" (356) del mundo. Es decir, al considerar las diferencias entre el código del emisor y el del receptor, Lotman incluye estas diferencias en la zona de lo extratextual. Allí entran las diferencias de experiencias culturales, el carácter de las estructuras psicológicas de los individuos; así como los rasgos socio-históricos de la cultura que determinan la percepción artística del texto, modificándola muchas veces. Un texto no puede ser desvinculado de las particulares condiciones sociales e históricas del momento en que se produce, condiciones que indudablemente también marcan a su autor y determinan muchas veces los procedimientos artísticos de su discurso.

Al examinarse el concepto de texto en la perspectiva de una semiótica de la cultura, fue necesario definir como texto aquello que mínimamente estuviese codificado dos veces. De allí surgió la propuesta de los sistemas modelizantes secundarios, en tanto sistemas signícos contruídos sobre la lengua. La existencia de voces diferentes en el texto de la cultura, implicaba la combinación de diferentes semiosis. Los textos rituales y míticos plantean espacios semióticos diferentes.

Américas, La Habana), en *Escritos*(Univ. Autónoma de Puebla, México) y posteriormente editados en Cátedra: *La semiosfera I, II y III*, bajo el cuidado del mismo investigador.

En un artículo titulado "Literatura y mitología" ¹⁷, Lotman desarrolla una interesante perspectiva del tema, insertado en la problemática de la semiótica de la cultura. Más allá del examen de los aspectos evolutivos y tipológicos que configuran una modelización científica, se plantea la literatura y la mitología como "dos tendencias complementarias, cada una de las cuales supone desde tiempos inmemoriales la presencia de la otra y sólo en contraste con ella toma conciencia de sí misma y de su especificidad" (*Semiosfera I*, 192). En este sentido, propone la consideración del estadio mitológico como "un tiempo de dominación absoluta de la tendencia mitológica en la cultura" (192); pensando en un modelo idealizado de la cultura como un modelo de intercambio y conservación de información con dos canales (192), Lotman sugiere un canal para los "comunicados discretos", en el que entra la literatura, y otro para los "comunicados no discretos", en el que se incluyen los mitos.

Las consideraciones de este teórico sobre la estructura del mito, subordinado a un tiempo cíclico, proponen una sugerente imagen: a diferencia de la estructura del texto literario, la narración mitológica observa una estructura que "se enrolla, como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás" (194). Esta noción de estructura mítica que contiene "la repetición infinita de un mismo núcleo de *sujet* profundo" (194) ¹⁸, la consideramos muy pertinente para abordar el problema de la construcción de la trama de los relatos míticos que integran la religión cubana y que se conocen como *pattakies* o historias de *orishas* (dioses de raíz africana). Pero estas ideas no están separadas de su condición ritual, observando cómo las narraciones mitológicas siempre han estado relacionadas con "la vía de la demostración gestual, las representaciones ceremoniales y las danzas temáticas acompañadas de canto ritual" (195).

Lotman define el texto como una "persona semiótica" que está inserta en una situación comunicativa, es decir, "de intercambio semiótico entre sus subestructuras" (1996, 71). Es esta situación la que se genera el sentido de un texto: "La formación

¹⁷ Incluido en la edición de Cátedra, *La Semiosfera I*, 1996, con selección y traducción de Desiderio Navarro.

¹⁸ Sobre el término *sujet*, Desiderio Navarro especifica que se trata de una transcripción francesa de un concepto (*siuzhet*) que en ruso suele ser traducido como "trama" o "argumento". Puede consultarse la nota de este traductor en "Acerca de la semiosfera", *Semiosfera I*, p. 27.

de sentido no tiene lugar en un sistema estático"(71). Por esta condición relaciona la conciencia creadora con un acto de comunicación e intercambio. Por el acto de intercambio informacional, un mensaje inicial se transforma en un nuevo mensaje. La conciencia creadora, en tanto innovación semántica o generación de sentido, no puede ser concebida por Lotman, tampoco por Bajtín, en condiciones estáticas, sino inmersa en un proceso comunicacional, de intercambio. De esta manera, regresamos a Ricoeur, a la relación entre *mimesis*, metáfora y la innovación semántica. Es decir, es el acto de resemantización que se opera en los procesos de comunicación, de creación y recepción artística, el que define estos procesos, imposibles de aislar en la inmovilidad. La formación del sentido está relacionada con el intercambio entre los sujetos que participan de los procesos de lectura, creación y percepción.

Es importante establecer una relación que observamos entre la hermeneútica y la semiótica de la cultura. Ricoeur precisa que la semiótica del texto encontraría su espacio de estudio en la *mimesis* II, mientras "incumbe a la hermeneútica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar"(Tiempo, 114). Considerando el amplio margen de nexos entre texto y contexto, como la diversidad textual que contempla la semiótica de la cultura, no podríamos decir que a la semiótica desarrollada por la Escuela de Tartu le resultaría suficiente limitarse a la *mimesis* II, sin considerar el antes o el después del texto. Observamos entonces que si las diferencias planteadas por Ricoeur entre hermeneútica y semiótica aluden a prácticas semióticas tradicionales, la que ha desarrollado la comunidad teórica de Tartu sí se proyecta hacia la complejidad del proceso semiótico, más allá del texto artístico, planteándose el estudio de las relaciones entre los diversos textos de la cultura, entre texto y contexto.

Un aspecto especialmente interesante en la semiótica de la cultura, lo constituye la reflexión sobre el papel que desempeña la introducción de un texto externo en el espacio de un texto dado. Reflexión específicamente valiosa al plantearse en los marcos de la cultura como texto. Insiste en los procesos de intercambio que enriquecen la cultura, la cual no podría desarrollarse sin la

constante afluencia de textos externos: "Las poderosas irrupciones textuales externas en la cultura considerada como un gran texto, no sólo conducen a la adaptación de los mensajes externos y a la introducción de éstos en la memoria de la cultura, sino que también sirven de estímulos del autodesarrollo de la cultura, que da resultados impredecibles"(Lotman, *Semiosfera I*, 100). Aplicado al caso de choques y sometimientos culturales que acompañan los eventos colonizadores, esta reflexión desde la textualidad nos proporciona un marco teórico para el estudio de esos procesos definidos como transculturación y sincretismo, términos con los cuales nos interesa dialogar.

El desarrollo immanente de la cultura marcado por el intercambio, supone la presencia del "otro", de un "partenaire". Es el encuentro de dos o más partes. El ajeno, que ya pronto no lo será, es casi una necesidad de la cultura para su crecimiento, en el cual se recodifican los textos y mundos de las partes que intervienen. Las interesantes consideraciones de Lotman sobre este polémico encuentro de personalidades que conforman y desarrollan el espacio semiótico de la cultura, constituyen lúcidas indicaciones para el estudio del heterogéneo mundo de la religión cubana; momento que hemos identificado, siguiendo a Ricoeur, como la *mimesis I*; es decir, el antes de la conformación de la *Santería* cubana, el contexto en el cual ella se forma, aquellos elementos culturales diversos que intervinieron y definieron ese complejo y plurivocal texto que es la *Santería*. Para que pueda percibirse, sin mediación alguna, la agudeza del discurso de Iuri Lotman, citamos un esclarecedor fragmento:

Tanto la historia de la autodefinición cultural, la nominación y el trazado de las fronteras del sujeto de la comunicación, como el proceso de construcción de su contraparte -del "otro"-, son uno de los problemas fundamentales de la semiótica de la cultura. Sin embargo, es necesario subrayar lo principal: el dinamismo de la conciencia en cualquier nivel cultural de ésta exige la presencia de otra conciencia, que, autonegándose, deja de ser "otra"- en la misma medida en que el sujeto cultural, al crear nuevos textos en el proceso del choque con el "otro", deja de ser él mismo. Sólo especulativamente se pueden separar la interacción

y el desarrollo inmanente de las personas o de las culturas. En la realidad, son aspectos de un único proceso que están dialécticamente vinculados y se convierten el uno en el otro(74).

Este complejo proceso de acercamientos entre “personas semióticas”, digamos entre culturas tan diferentes como la africana y la española -proceso marcado por aparentes autonegaciones y auténticos renacimientos-, es el que nos importa considerar y destacar en la conformación del espacio religioso cubano.

A la luz de una semiótica de la cultura, la complejidad de la interacción textual que se despliega ante un encuentro violento de culturas –“explosiones culturales” en la voz de Lotman- nos coloca ante una situación de impredecibilidad. La introducción de una “semiosis extraña” en otro texto, conduce a “una puesta en estado de excitación dinámica”(125) en las culturas participantes. De allí se deriva una pérdida del estado de equilibrio inicial del texto cultural, el cual entonces se enfrenta a un proceso de “autodesarrollo”. El texto, en tanto “espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y auto-organizan jerárquicamente los lenguajes”(122) es un sistema con capacidad de auto-organización. Desde esta semiótica que entiende la cultura como un sistema que “se auto-organiza”(75), se puede asumir el análisis de complejos fenómenos que han sido asociados al sincretismo.

1. 4. La propuesta biosemiótica.

El cuerpo enterrado en el sujeto es un ente cerrado, es por eso que debe elegirse una apertura en el saber sentir. Un arte corporal propicia la emancipación de los sentidos porque éstos se extienden como una inmensa piel que contiene al universo.

G. Weisz

En palabras del propio autor: “El término biosemiótico define un terreno de estudios que reúne ciertas preocupaciones de la biología, la neurofisiología así

como conceptos de Freud, Lacan, Jakobson, Greimas y Fontanille”(Weisz, “Cuerpo biológico/cuerpo simbólico”, 251). Esta teoría se ocupa de estudiar la manera en que el cuerpo genera su texto, considerando los vínculos entre lenguaje, psique y cuerpo. Ubica el cuerpo como un texto de múltiples voces y plantea las relaciones entre cuerpo y lenguaje. Se formula en una doble consideración: el cuerpo como texto o el texto como cuerpo, a partir de las maneras en que se construye o interpreta al cuerpo.

La articulación entre las distintas disciplinas que integran esta teoría, permite significar al cuerpo de maneras diversas. Veamos los marcos de referencia que considera el modelo biosemiótico para estudiar los modos en que el cuerpo se semiotiza. Cada una de estas disciplinas o estudios tiene en común la activación de una bina metafórica-metonímica desde la cual abordan diferentes tipos de problemáticas corporales.

La teoría desarrollada por Freud en su interpretación de los sueños es un importante punto de partida: los mecanismos de la condensación, asociados a operaciones sinecdóquicas; los mecanismos del desplazamiento, asociados a operaciones metonímicas por las relaciones referenciales que allí se establecen y los de la semejanza asociados a la metáfora.

Jakobson observa dos modos en que se disponen los signos lingüísticos: la combinación que conlleva a relaciones de contigüidad y la selección que permite el juego de las sustituciones para las relaciones de semejanza. En sus importantes estudios sobre los problemas de la afasia, Jakobson identificó un tipo de afasia a la que llamó “trastorno de la semejanza”(Fundamentos del lenguaje, 124) caracterizada por un daño en la capacidad para efectuar las operaciones de selección. Otro tipo de afasia era la que llamó “trastorno de contigüidad”, en la cual se pierden las reglas sintácticas, desapareciendo los vínculos gramaticales y la capacidad de combinación. La primera enfermedad se asocia a la metáfora: el cuerpo pierde las capacidades para producir metáforas y la segunda a la metonimia: se pierden las capacidades para ejecutar operaciones metonímicas. Estas figuras lingüísticas fueron utilizadas fuera de los ámbitos retóricos y aplicadas como mecanismo de lectura a comportamientos corporales.

Lacan utiliza la metonimia y la metáfora para explicar mecanismos lingüísticos del subconsciente. La metáfora asociada a la condensación y la metonimia al desplazamiento. El marco de referencias lo encontró en las consideraciones de Jakobson sobre la teoría de los sueños de Freud. El Otro que está escondido en el inconsciente del sujeto es el discurso que generalmente tiende a reprimirse. Ese "cuerpo ajeno" que se aloja en nuestra mente no siempre es directamente expresado por nuestro cuerpo consciente. Los discursos corporales manifiestan un estrecha relación con la psique, ya sea para condensar y ocultar, metaforizando el discurso, o para desplazar significados en operaciones metonímicas.

Como hemos podido observar, los mecanismos metonímicos y metafóricos que predominan en el discurso, semiotizando al texto corporal, determinarán qué tipos de construcciones son las que articulan ese discurso.

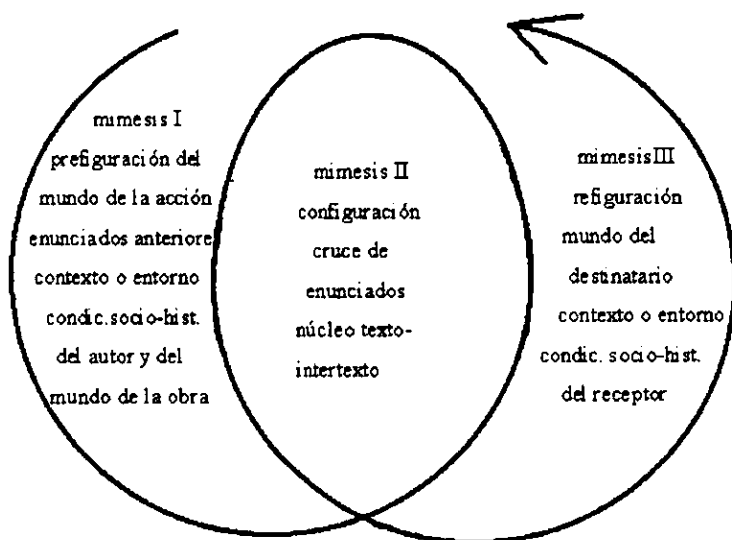
El modelo biosemiótico nos permite pensar en un cuerpo que puede estar textualizado por la metáfora o por la metonimia. En el cuerpo metafórico "opera la transferencia de significado de un componente a un nuevo dominio corporal"(Weisz, "Cuerpo biológico", 259); la carga semántica de un cuerpo es transferida a otro en el que se configura una entidad metafórica de la anterior. Mientras las relaciones de contigüidad entre los cuerpos generan un contexto conformando un cuerpo metonímico.

Desde la biosemiótica nos interesa la utilización de un mecanismo de lectura que propone considerar "el cuerpo como entidad hermeneútica" (Weisz, *Dioses de la peste*, 183).

1. 5. El mecanismo del relato teórico.

Nuestro mecanismo teórico procede de la articulación del esquema de la estructura metafórica con el despliegue en espiral del modelo de triple *mimesis* en la hermeneútica de Paul Ricoeur. A la interacción de los momentos de la *mimesis*, articulamos la intertextualidad desarrollada por J. Kristeva a partir de los postulados bajtinianos sobre intersubjetividad, dialogismo, polifonía y ambivalencia. La perspectiva de una semiótica de la cultura defendida por I.

Lotman y la Escuela de Tartu , nos es muy apropiada para leer la cultura religiosa cubana como un texto heterogéneo, en un largo proceso de auto-desarrollo, resultante de interacciones socio-culturales muy diversas. La idea del cuerpo metafórico, del modelo biosemiótico de G. Weisz, considera las operaciones metafóricas que definen la configuración de un texto corporal. En este modelo combinamos la estructura metafórica a la configuración y refiguración que resemantiza, definiendo otro texto. El cuerpo metafórico será una figura que aplicaremos para el análisis de los textos corporales de la *Santería* cubana. La noción de texto como cruce de enunciados se manifiesta en el cuerpo de nuestro texto teórico, en tanto cruce de teorías y de enunciados teóricos en interacción dialógica.



Proponemos este esquema visual de la articulación teórica, el cual remite a la funcionalidad del esquema de la construcción metafórica que aquí sólo opera como base para un despliegue en espiral; no es posible reducirlo a una lectura lineal u horizontal. Acusa una circularidad progresiva, es decir un despliegue en espiral marcado por la comprensión hermenéutica. El modelo de la triple *mimesis*, a partir de la prefiguración de la acción, nos habla de la estructura prenarrativa de la experiencia, de los paradigmas que proceden de una "historia sedimentada" cuya génesis se ha borrado pero que podemos vislumbrar en los sedimentos de una tradición capaz de ser renovada por el proceso de la invención.

La prefiguración del mundo de la acción puede abarcar el espacio de los contextos de la ficción, como del mundo personal del autor-emisor de enunciados. Nos encontramos con la disposición circular de un despliegue mimético que alcanza al lector y más allá de éste se despliega en el espacio cultural. De cualquier forma, es posible analogar el movimiento de la *mimesis* desde el espacio prefigurado de la acción hasta el tiempo de la refiguración por un destinatario que pertenece a un entorno dado, con la dimensión contexto-texto. El cruce de enunciados, el encuentro de tejidos que al entrar en interacción dialógica configuran un nuevo sentido –desde la *mimesis* III- es el de la *mimesis* II; especie de núcleo de este entramado polifónico que es el texto –que será refigurado por cada lector- que revela la especificidad intertextual de su naturaleza constitutiva.

Si insistimos en su circularidad progresiva, o en su condición de espiral, es porque el viaje del lector a través del texto y del mundo prefigurado de la acción, en el cual va descubriendo las razones y motivaciones del autor y de las acciones que los caracteres creados realizan, lleva a una situación especialmente diferente y única para cada lector, produciendo actos configuradores de obras únicas para cada uno. Ello es insistentemente señalado por Ricoeur cuando habla de la auto-comprensión a través de la cual el lector hace suyo el mundo de la obra. El viaje en espiral que va desde el tiempo de un lector, que al penetrar el tejido textual penetra en otros tiempos y mundos anteriores, busca extraer un conocimiento que resignifique su experiencia. La auto-comprensión del lector, en la subjetividad que

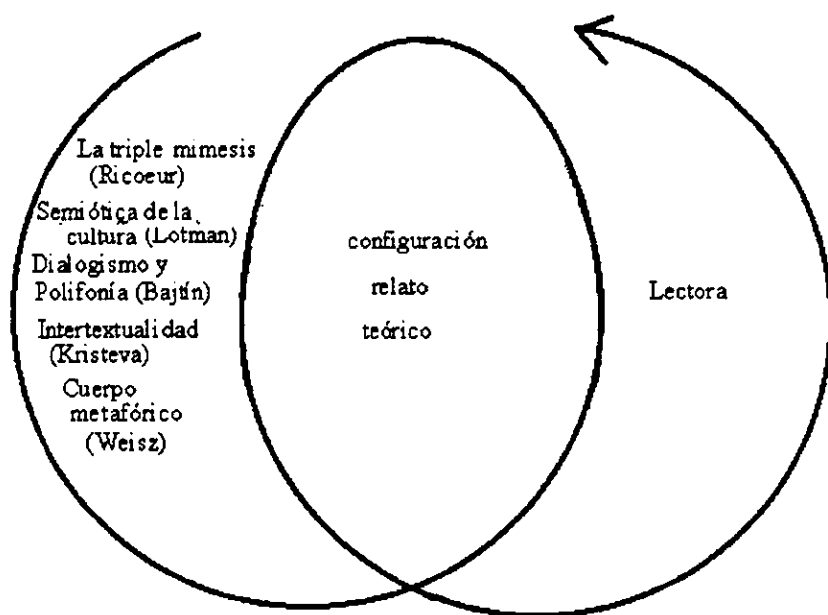
indica el prefijo, nos habla de la particularidad de esa lectura, por tanto de las posibilidades para ser trascendida.

Hemos señalado la relación entre esta auto-comprensión y la *anagnórisis* o estado de un conocimiento otro. Queremos, además, señalar otro punto de vista sobre lo mismo: I. Lotman, en sus consideraciones sobre la función socio-comunicativa del texto, indica como uno de los procesos: el trato del lector consigo mismo¹⁹. En este nivel de relación, el texto "actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario", "el texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector"(81). Las palabras actualización y reestructuración queremos leerlas como indicadoras de conocimiento, pero de un conocimiento que implica cambios sustanciales para un lector que ya no sería exactamente el mismo. Indudablemente, nos conectamos con el proceso de la *catharsis* y la *anagnórisis* que acompaña los procesos de recepción del arte. Sobre ello apunta Ricoeur: "hay que considerar la *catharsis* como parte integrante del proceso de metaforización, que une cognición, imaginación y sentimiento"(*Tiempo*, 111). Y luego confiesa que allí donde Aristóteles alude en la *Poética* al placer obtenido por la comprensión, así como por la experimentación de la compasión y el temor, es donde él encuentra el esbozo de la *mimesis* III, la cual adquiere toda su amplitud "cuando la obra despliega un mundo que el lector hace suyo"(111). Y este mundo desplegado "es un mundo cultural". Queda así marcado el círculo de la triple mimesis por el vínculo entre poesía y cultura.

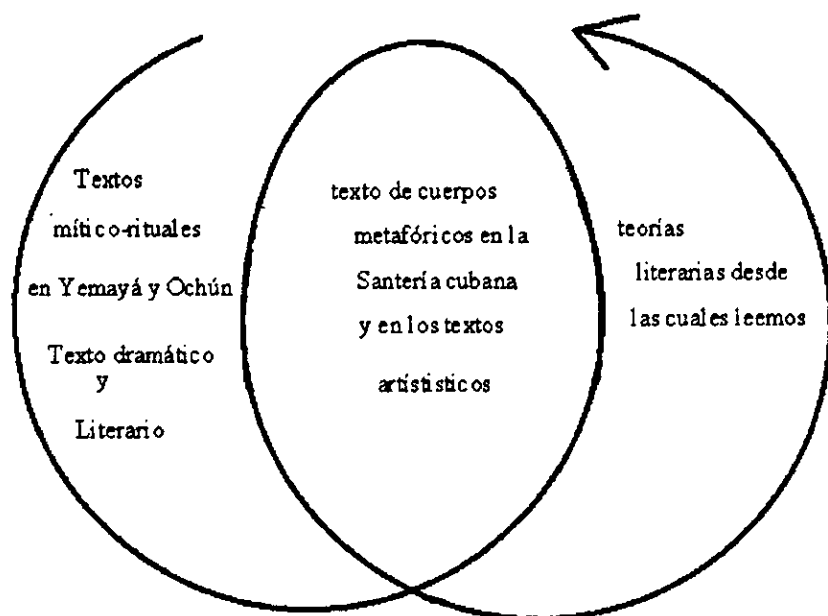
Hemos explicado, el modelo de Ricoeur en diálogo con los otros teóricos. Pero en el espacio de las teorías, este modelo también funciona como mecanismo para explicar nuestra estrategia de lectura. Es decir, la autora de estas líneas se inscribe como lectora de todas estas teorías, que interrelacionadas, quedan configuradas en un relato teórico, mecanismo para la lectura. Proponemos una visualización de este mecanismo en el cual se configura una trama teórica a partir de la intersección entre el mundo de la autora y el espacio de los discursos

¹⁹ Ver su artículo "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", en *La Semiosfera I*. Cátedra, 1996.

teóricos. El relato teórico aquí configurado implica una determinada mirada o lectura sobre los paradigmas seleccionados:



Este mecanismo de lectura no está únicamente determinado desde el espacio de las teorías, sino desde la relación entre ellas y nuestro objeto de estudio. La naturaleza doble de nuestro texto propicia el enfoque hermeneútico. Ante la multiplicidad de lecturas que propicia el texto ambiguo, la nuestra no se ofrece como modelo, ni como lectura terminada o cerrada. Desde la conciencia de la violencia interpretativa que supone nuestro acto de lectura, asumimos el afán de concordancia con que enmascaramos nuestra propia discordancia. Nuevamente proponemos una visualización de nuestra lectura sobre el objeto de estudio.



El relato teórico configurado como dispositivo de lectura queremos aplicarlo en diferentes niveles: Para leer el intertexto cultural en que se mueve la *Santería*, la cual a su vez leemos como un texto de naturaleza intertextual. Para penetrar la construcción de la trama mítica y observar los enunciados en diálogo que hacen su estructura. Para transitar hacia la dimensión ritual y leer la textualidad que se despliega en lo representacional. Para identificar las construcciones metafóricas que se despliegan en el tejido mítico-ritual y que se pueden reconocer como cuerpos metafóricos. Para el análisis de los textos dramáticos y literarios

seleccionados²⁰, representativos de dos culturas: la cubana y la brasileña, y el despliegue del estudio comparativo. Para leer ese texto de la cultura cubana que es la *Santería*, como un espacio semiótico heterogéneo, auto-organizado y en autodesarrollo, configurado como un tejido de cuerpos metafóricos.

²⁰ Hemos seleccionado para nuestro estudio comparativo, el texto dramático cubano *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, y el relato brasileño *O leque de Oxum*, de Carlos Vasconcelos Maia.

II. La *Santería* como espacio intertextual

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado, que se descompone en una jerarquía de 'textos en los textos' y que forma complejas entretejaduras de textos. Puesto que la propia palabra 'texto' encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto 'texto' su significado inicial.

I. Lotman, "El texto en el texto"

Al proponernos leer como texto una práctica religiosa cubana, de raíz africana, pensamos en las dificultades implícitas. Primero, para un contexto que la vive esencialmente como práctica religiosa y no está familiarizado o interesado en otras definiciones. Segundo, porque en el ámbito de las definiciones o aproximaciones textuales, también se hace extraña.

Hace varios años, ciertos teóricos comenzaron a manifestar su preocupación por el estudio de otros lenguajes que no entran en el marco tradicional de lo literario. Desde la teoría se han abierto posibilidades de estudio para otros sistemas de la lengua. En este campo de intereses, Julia Kristeva da a conocer en 1969 *Séméiotiké*. Subrayando la intención de la ciencia semiótica por ampliar su esfera de acción, la autora señala el énfasis hacia el estudio de "prácticas significativas largamente ocultas, marginadas de la cultura europea oficial, declaradas irracionales o peligrosas por una sociedad que obedece a las leyes unívocas y lineales del habla y del intercambio"(55). Kristeva nos propone

pensar el texto como "producciones significativas cuya complejidad epistemológica procede, tras un largo rodeo, de los antiguos himnos sagrados"(95).

Nuestra lectura no parte de un modelo literario; la desarrollamos sobre un espacio religioso cultural. Nos proponemos leer el conjunto de valores espirituales que en Cuba constituyen el cuerpo de la *Santería*. Para este propósito, la teoría del investigador ruso Iuri Lotman sobre una semiótica de la cultura, nos proporciona interesantes consideraciones: El texto de la cultura, por las múltiples voces que contiene, implica la combinación de diferentes semiosis las cuales se encuentran en continuos procesos de intercambio y desarrollo. "La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto"(Semiosfera, 109), afirma Lotman. Pero un texto "complejamente organizado" por "entretejaduras de textos". Tal especificación nos sirve como punto de partida para considerar la constitución intertextual del texto de la cultura y la queremos vincular a las ideas sobre la intertextualidad: "en el espacio de un texto varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan"(Semiótica I, 147).

Desde las premisas teóricas de Lotman y Kristeva, articuladas a los tres momentos de la *mimesis* desarrollados por el modelo hermeneútico de Ricoeur, iremos desplegando nuestra lectura de la *Santería* cubana. Pero nos interesa plantearlo en una perspectiva de evolución. Vamos a indagar cómo se fue configurando en un espacio insular, el conjunto de valores espirituales procedentes de una diversidad continental. Queremos leer el proceso de evolución y compleja fusión de culturas en el espacio insular, desde la perspectiva hermeneútica de Paul Ricoeur. Aplicando su modelo de la triple *mimesis*, nos proponemos identificar: La *mimesis* I o momento de la prefiguración, como aquel espacio paradigmático que prefigura al mito, o sea, el universo cultural que nos llegó con los hombres y mujeres africanos y que fue sedimento esencial para la conformación de la *Santería* cubana. Es este un espacio marcado por la heterogeneidad y multiplicidad de voces, dada la diversidad de etnias africanas. La *mimesis* III la leeremos como el espacio cultural-religioso existente en la Isla de Cuba en el siglo XVI, dominado por una cultura cristiana y pagana, desde las cuales se intentó refigurar los ancestrales mitos y creencias de origen africano. Es

de esa interpenetración de espacios culturales y religiosos que nace la *Santería*, la cual identificamos como el momento de la *mimesis* II: Esta configuración la entendemos como culminación de un proceso de entrecruzamientos entre culturas y religiones de diferentes procedencias. Será necesario insistir en cómo la religión *yoruba*, por su fuerza numérica y por su carácter, funcionó como agente catalizador, dando lugar a una especie de canon que se concretó en la *Regla de Ocha*: cuerpo litúrgico que asume la interpenetración de ritos *yorubas* en una particular relación con el santoral católico. Estos tres tiempos y espacios que se identifican en cada *mimesis*, serán también tres textos cuyas interrelaciones o entretnejeduras configuren nuestra lectura de la *Santería* cubana.

2. 1. Los primeros textos: indoamericanos, españoles y africanos.

Se ha hecho lugar común la aseveración histórica de que la población indígena que habitaba el archipiélago y especialmente la mayor de las Antillas, fue totalmente extinguida por la colonización española. Sobre este olvido y la real dificultad para sus estudios, otras voces se proponen indagar en la herencia espiritual de las antiguas culturas aborígenes.¹

Retomar el discurso que con absoluta autoridad plantea la cultura cubana como una fusión de presencias españolas y africanas, de blancos y negros, de cristianos y *santeros* -por poner un ejemplo-, sería seguir insistiendo sobre una visión colonialista. Son varios los puntos de discusión que sobre el tema plantea el artículo de José A. García Molina² y el interesado en una mayor información podría consultarlo. La huída masiva de la población indígena que junto a los esclavos negros fugitivos -cimarrones- vivían en lugares inaccesibles -palenques-, es un elemento a considerar respecto a las formas marginales en que inicialmente sobrevivió esta población durante la segunda mitad del siglo XVI. Un dato curioso que destaca la citada investigación es que en el siglo XVIII los indígenas ya casi no aparecen en los censos oficiales de población: para entonces

¹ Ver "Los aborígenes cubanos: leyenda de una extinción", de José A. García Molina. En: Rev. *Temas* No. 7, julio-sep., 1996. La Habana.

² Ob. Cit.

ya podían ser considerados como blancos. Los nuevos índices de clasificación tomaban en cuenta fundamentalmente blancos, negros y mulatos.

Esta limitación histórica cómo se articula al proyecto de leer un texto religioso en el que aparentemente no participa la cultura indígena. La respuesta se orienta en dos sentidos. La presencia de la espiritualidad *aruaca* o *taína* que poblaba la isla cubana está especialmente implícita en dos aspectos de gran importancia para nuestro tema: a través del tabaco y la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre. Y en este caso como presencias borradas.

Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*³, estudia ampliamente la incidencia de estas dos "yerbas prodigiosas" en la historia económica y cultural de Cuba. El tabaco, hoy elemento ritual y curativo de la religión afrocubana, le fue legado al negro por el indígena. Ambos consideraban al cuerpo enfermo como poseído por un mal que debían extirpar. El tabaco era usado por los aborígenes indocubanos como elemento curativo esparciendo su humo alrededor del cuerpo enfermo. Esta práctica fue traspasada a los negros esclavos y cimarrones, con quienes convivieron por algún tiempo. Si observamos este pequeño texto del tabaco que participa del gran texto de la *Santería* cubana, podríamos leerlo como un espacio intertextual: en el uso curativo del tabaco debemos reconocer dos culturas. La herencia espiritual indígena de alguna manera ha sido incorporada al mundo ritual de una buena parte de la cultura cubana.

Otra cosa es la borrada historia del indígena en el mito cristiano de la aparición de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba desde 1916. Esta Virgen fue encontrada entre 1627 ó 1628. Según consta en el documento que transcribe la declaración de Juan Moreno -uno de los tres a quienes se le apareció la imagen-, los otros dos que le acompañaban eran los hermanos Rodrigo y Juan de Hoyos, "hermanos e indios naturales"⁴. Es decir, Juan Moreno era negro y los otros dos eran de procedencia indígena.

³ La Habana: Ciencias Sociales, 1983

⁴ Citado en: García Molina, ob. Cit.: 29. Puede verse también "Transcripción del documento original de la declaración de Juan Moreno", *Palabra Nueva*, La Habana, sep., 1996.



Imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, difundida por la Iglesia Católica.

Pero entendemos que probablemente como parte del proceso de blanqueamiento de todo rasgo indígena, emprendido por la Iglesia Católica, ha sido difundida una representación iconográfica de la Caridad del Cobre, en la cual están los elemento blancos y negros que oficialmente parecen representar al cubano: el niño negro al centro de la barca azotada por la tormenta y a ambos lados, intentando dominar los remos, los hermanos Hoyos; pero ya no indígenas o mestizos, sino blancos e incluso, uno rubio.

En el estudio del mundo religioso afrocubano el problema del sincretismo y de cómo utiliza este término la institución católica, será uno de los aspectos a tratar. No sólo en casos como el mencionado anteriormente, sino con documentos actuales que manifiestan un propósito de dominante cultural y religiosa detrás de criterios paternalmente utilizados, para no reconocer algo diferente sino prácticas menores y asociadas al gran tronco del cristianismo. En el momento que abordemos la constitución y definición de la *Regla de Ocha*, desarrollaremos una opinión que se propone problematizar sobre el sincretismo.

Con los españoles no sólo llegaron los valores del cristianismo institucionalizado con su ejército de evangelizadores. La diversidad de aventureros y conquistadores también traía un variado mundo de referentes culturales y espirituales. Andaluces y castellanos en un primer momento. Luego canarios, gallegos, cantábricos y catalanes. Cada uno con sus costumbres, creencias, valores. No sólo llegó la religión cristiana, muchas de las creencias paganas sobre espiritismo, barajas, lecturas del vaso de agua, uso de hierbas curativas, llegaron también con ellos. Lo que Fernando Ortiz llama en su texto de 1906⁵: "la hechicería de los blancos"(141), lo estudia como procedente de los inmigrantes españoles. Es curiosa la relación recogida por Ortiz sobre ciertas prácticas paganas de aquellas regiones que más contribuyeron a la población blanca de la Isla: "Con igual intensidad que en Galicia y en la Montaña, la brujería se extiende por todas las regiones de España, principalmente por Asturias, León, ambas

⁵ *Los Negros Brujos*. Librería de Fernando Fe, Madrid, 1906. Editado en Cuba en 1995 por la Editorial Ciencias Sociales.

Castillas, Extremadura Murcia, algunas regiones andaluzas y Canarias, de cuyas regiones ha venido siempre a Cuba el mayor número de inmigrantes”(141).

Y antes de adentrarnos en el complejo mundo traído por la cultura africana, hay que considerar la importante oleada de chinos que entró en Cuba en el siglo XIX, los cuales de ninguna manera renunciaron a su mundo espiritual. El Casino Chino, espacio donde conservaron su rica cultura, sus libros oraculares y donde puede encontrarse una reverenciada imagen de San Fan Kong -para algunos, ejemplo de sincretismo con el santo afrocubano Shangó-, ya tiene más de cien años.

La llegada a tierra americana, desde el siglo XVI, de una masiva población africana esclavizada, puede considerarse por su fuerza numérica y por el complejo y organizado mundo religioso-cultural que trajeron, la que aportó elementos más decisivos para la configuración de la cultura cubana.

La Isla de Cuba, inserta en el espacio caribeño, participa de esas características definidas por la investigadora Nancy Morejón:

El Caribe es, pues, mestizo. Ningún rasgo nuestro puede ya aislarse de la aglutinación de etnias, razas y culturas. Nuestra cultura y biología han vivido, y casi viven, bajo el signo de la inmigración desde sus más remotos orígenes.(...) La historia del Caribe es una historia de migraciones(5).

2. 2. África en la memoria del negro esclavo. Su complejidad textual.

La primera imagen del ser africano forzosamente trasladado a estas tierras es la de un esclavo. Se trata de una condición corporal y espiritual terriblemente delimitada. Qué podrían haber experimentado aquellos hombres y mujeres, algunos de los cuales tenían rangos distintivos en su lejana tierra, obligados luego a sobrevivir sin distinción humana. Cuando leemos esa humillante historia que pesa sobre nuestra cultura, el discurso parece volverse inefable.

Más allá de repetir las terribles narraciones sobre las condiciones en que se desarrolló la vida para esos esclavos, nos interesa retomar cómo ellos convirtieron

su legado espiritual en un elemento de resistencia. Porque lo extremadamente importante es cómo a pesar de la esclavitud, del sometimiento corporal y moral, estos hombres y mujeres negros lograron la sobrevivencia de sus valores religiosos y culturales a través de cuatro siglos y proporcionaron un entrañable legado espiritual, religioso y cultural para la configuración de lo cubano.

Aproximarnos a ese complejo tejido que es la *Santería*, nos remite a los procesos etnoculturales que a lo largo de cuatro siglos ocurrieron en la Isla. Establecer las coordenadas textuales de la religión cubana de raíz africana, es una labor difícil. Me refiero a la dificultad para establecer con precisión las fuentes de los elementos culturales que llegaron a Cuba desde el continente africano; complejidad ya señalada por quien fuera el fundador en la investigación de estos temas, el Dr. Fernando Ortiz:

Tal amalgama de pueblos en la esclavitud cubana, hace difícil el estudio de la raza negra en Cuba, pues a poco que se profundice en la investigación se descubren diferencias de costumbres, religión, carácter, etc., según las diversas procedencias de los negros”(Los *negros esclavos*, 69).

Pasaremos inicialmente a revisar la determinante presencia de la cultura *yoruba* en la conformación de lo cubano. Léase cubano y no afrocubano, pues nos interesa desarrollar una lectura que problematice el término afrocubano.

Esta palabra introducida y desarrollada por Fernando Ortiz, jugó un papel fundamental a principios de siglo, en un momento en que hablar de la presencia negra en la cultura cubana, y mucho más estudiarla, parecía ser tabú. Estos estudios inicialmente fueron agrupados por Ortiz bajo la serie titulada "Hampa afrocubana". En ella se reunían varios títulos. Fueron los primeros aportes a la investigación sobre el origen y configuración de la presencia africana en la cultura cubana; a pesar de las limitaciones, luego reconocidas por Ortiz, con que fueron estudiadas y enjuiciadas las prácticas religiosas de los negros cubanos, en aquel entonces llamadas de "brujería".

Dado el carácter fundacional de estos estudios, el vocablo afrocubano servía para remarcar una presencia no suficientemente reconocida. A este

propósito se debió la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Sin embargo, utilizar hoy impropriamente este término puede implicar otras lecturas; especialmente cuando se quiere decir afrocubano por cubano. Es en este sentido que nos preguntamos sobre la actual utilización del prefijo afro, señalizando un elemento que parecería no estar implícito en el concepto de lo cubano. ¿Es que acaso hoy puede pensarse lo cubano sin la presencia determinante de lo africano?. No es posible pensar en aquello que define la cultura cubana sin considerar esa fusión de culturas, de colores, sabores, olores, costumbres, ritmos, comidas, atuendos, mitos, cantos, danzas, ritos, palabras, que ampliamente señalan los horizontes geográficos y raciales que participaron en la configuración de nuestro origen. Lo africano definió a lo cubano, es parte del término y no una añadidura. En justicia a ello es que pensamos en la necesidad de problematizar este término.

Los estudios etnográficos⁶ han catalogado en cinco grupos y subgrupos las tribus africanas que entraron a la Isla: 1)Grupo *Lucumí*, (Subgrupo *Arará*); 2)Grupo *Congo*; 3) Grupo *Carabalí*, (Subgrupo *sudanes*, subgrupo *semibantú*); 4)Grupo *Mandinga*, (subgrupo *Gangá*); 5)Grupo *Ewe-Tshi* y Grupo *Hamito-negroide*. De ellos, por mayoría y porque han sido los más significativos en la definición de nuestros rasgos culturales, se distinguen los *lucumí*, los *congo* y los *carabalí*. Desde el punto de vista con que desarrollamos nuestra lectura, queremos señalar éstos como los diversos textos que conforman el heterogéneo espacio que prefigura el proceso de configuración de lo cubano. Es decir, el espacio marcado por las presencias africanas que con la esclavitud llegaron a la Isla. Espacio éste que desde la perspectiva de la triple *mimesis* desarrollada por Ricoeur, hemos identificado como *mimesis I* o tiempo de la prefiguración.

Es ya lugar común afirmar la particular influencia de la cultura *yoruba* en la definición de la cubana. Es cierto que los *yorubas*, también conocidos como *lucumí*, constituyeron una presencia ampliamente numerosa, y fueron los que más huellas dejaron en el proceso de amalgamamiento y conformación de lo cubano.

⁶ Partimos de la catalogación realizada por Rómulo Lachatañeré en *El sistema religioso de los afrocubanos*, La Habana: Ciencias Sociales, 1992; en la cual utiliza los datos recolectados por Fernando Ortiz y Manuel Pérez Beato.

Esta "influencia preminente de los *lucumís* en la vida afrocubana"(Los negros esclavos, 57) quedó reconocida por Ortiz. Pero bajo el nombre *yoruba* se agrupó una numerosa y compleja población africana que abarcó tribus y regiones diferentes. Y aquí nos interesa reconocer la condición de intertextualidad o entretejadura textual que marca a la textualidad cultural *yoruba* o *lucumí*.

Yoruba en Nigeria, *Lucumí* en Cuba o *Nàgô* en Brasil; es el nombre con que se designa un amplia cultura integrada por tribus de los *eyó*(*Oyó*), *egguadó*(*Egbadó*), *iyesá*(*Ilesha*), *Feé*(*Ifé*), *Ijave*...; provenientes del sur y centro del antiguo Dahomey, hoy Benin, y del Sudoeste de Nigeria, de "uma vasta regio que se convencionaba llamar de Yoru baland"(Dos Santos, *Os Nàgô e a morte*, 29). Todos estos grupos tenían en común una misma lengua con variantes dialectales, procedentes del grupo lingüístico *KWA*, y con un origen mitológico común: se consideraban descendientes de *Oddudúá*, "padre mayor y fundador de la nación yoruba" (Barnet, "En el país de los orishas", 7)⁷, el primer jefe de *Ifé*, ciudad sagrada, cabeza del Imperio *Yoruba*.

Esta cultura que conocemos con el nombre de *yoruba*, encierra una incógnita para la etnología contemporánea, como para los actuales africanos de Nigeria. Reproducimos las palabras del escritor cubano, Miguel Barnet, quien en su viaje por esas tierras no obtuvo respuestas más esclarecedoras:

Pregunté por la palabra yoruba. Nadie me pudo decir cuál era su origen. Lo cierto es que el término se emplea profusamente para identificar a este pueblo y su lengua. Algunos me dijeron que la palabra yoruba era de origen haussa, es decir procedente del norte de Nigeria, una palabra árabe. Me quedó la incógnita. Pregunté por la palabra lucumí: pocos recordaban el término. Algunos me dijeron que había sido un reino del Imperio de Oyó. Otros que fue el nombre originario de los yoruba y que Ulkami había sido un sitio de venta y tráfico de esclavos. Así, la voz lucumí es una derivación de Ulkami, en otras palabras, una metátesis del vocablo. El término, eso sí, se bautizó en Cuba, adquirió aquí su resonancia universal y aún mantiene su vigencia(7).

⁷ Respetamos el modo en que los diferentes autores consultados escriben las palabras de origen africano. En nuestro texto optamos por colocarlas en cursiva para destacar la procedencia de otra lengua.

Sobre el vocablo *lucumí*, Rómulo Lachatañeré, en su estudio *El sistema religioso de los afrocubanos*, nos dice:

En lo que respecta a la designación lukkami o lucumí, esto se debe simplemente a una de las frecuentes corrupciones de los términos que expresan nombres de pueblos o de tribus africanas por los europeos. Es decir, el vocablo ulkumi o ucami pasó a ser lucumí o lukkami, quizás si procedente de la ortografía francesa, perdiendo el apóstrofe que sustituye la vocal del artículo *le* al unirse con el término ucumi, lo que es muy posible que haya ocurrido. Esta presunción nos acerca a aceptar que este vocablo fue utilizado por negreros españoles, franceses y portugueses que comerciaban preferentemente con Cuba y Brasil.

(...) Y sin especular más en esta materia, aceptamos la designación lucumí como procedente de la tradición dejada, entre los negreros, por el antiguo reino de Uikuma o Ulkami(163).

Fernando Ortiz en *Los negros esclavos*⁸ señala haber encontrado en un mapa del oeste africano una región *ulcumí* al nordeste de Benin: "Así se explica que pasasen por ulcumís (por corrupción lucumí o ucumí) los yorubas. Y hasta, (...) podría suceder que se hable de un nombre antiguo y ya en desuso del propio pueblo yoruba"(51). Dato importante también aportado por este investigador, es la inscripción de la sociedad *Cabildo Africano Lucumí*, bajo la advocación de Santa Bárbara, según constaba en los registros provinciales de La Habana.

Lydia Cabrera en *Yemayá y Ochún*⁹ nos deja la siguiente nota: "Lucumí les llamaron en Cuba a los Yorubas que ocupaban la parte occidental de la Nigeria del Sur, con las provincias de Abeokuta, Lagos, Yebú, Ondó..." (20).

Resulta interesante la versión que sobre el origen de la palabra lucumí nos proporciona el *oriaté*¹⁰ Irmino Valdés: "que proviene del saludo yoruba *oluku mi*, que significa 'mi amigo' y que los esclavos usaban con frecuencia entre sí"(Dilogún, 8).

⁸ La Habana: Ciencias Sociales, 1975.

⁹ Madrid, 1974.

¹⁰ Maestro de ceremonia y persona de grandes conocimientos dentro de la *Regla de Ocha*.

Recordamos que usualmente en Cuba se usa la frase "*yoruba o lucumí*" como una manera de referirse a rasgos culturales introducidos por aquellos africanos procedentes del territorio *Yoruba*. Es evidente, entonces, que lo que reconocemos como *yoruba o lucumí*, habla de un complejo étnico cuya exacta composición aún hoy es difícil definir. Dada la mezcla de tribus, ritos, costumbres que en este grupo se produjo, podríamos pensar en éste como el primer gran intertexto de la cultura afrocubana, cuyo asentamiento principal estuvo en la región occidental de la Isla: La Habana y Matanzas. Con estos hombres y mujeres que en condición de esclavos fueron introducidos en América desde el siglo XVI hasta el XIX, llegaron sus mitos y dioses. Ellos introducían una religión que se materializaba en los signos de la naturaleza, mucho más cercana por este rasgo a la religiosidad indígena americana, que a las formas instituidas por la religión católica. La memoria de estos africanos se concretó como fuerza espiritual. Los ancestrales dioses de un lejano continente, serían los nuevos dioses de una cultura que allí comenzaba a sedimentarse.

2. 2. 1. La textualidad africana en los cabildos, celebraciones y cantos.

La literatura etnográfica narra cómo desde los buques de la trata negrera que los transportaba a América, la población de esclavos era forzada a cantar para acallar el grito de los azotados. Nunca sabremos qué cantos eran aquellos ni el sentido que realmente tenían para ellos. Pero sí se conoce que en estas culturas se puede danzar y cantar por un dolor. Es muy probable que desde entonces los dioses africanos comenzaran a ser invocados en las nuevas geografías. Sobre el carácter religioso de una buena parte de los cantos y bailes africanos, existe una bibliografía antropológica estudiada y comentada por Fernando Ortiz¹¹, quien reconocía en estas danzas una cierta sublimación de la vida y un modo de acercarse a lo divino.

Es interesante cómo la literatura ha descrito estas festivas ceremonias. Anselmo Suárez y Romero en su *Colección de Artículos*¹², ha narrado los toques y fiestas de los esclavos en las plantaciones e ingenios. Los bailes con *tumbas* en los

¹¹ Ver *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

¹² La Habana, 1859.

cafetales, fueron recreados literariamente por Emilio Bacardí y Moreau, en *Vía Crucis*.¹³

...el cantar agudo y delirante, resuena con inusitado brío:

Blan la yo qui sotí en Frans, ¡oh jelé...!

Yo pran madam yo serví sorellé...

Pu yo caresé negués...!

Y vibra en los espacios la última sílaba, larga, prolongada, lastimera, sin tomarse aliento, como un ¡ay! que se va perdiendo en los espacios; imprecación del servilismo, protesta de impotencia y quejido de un rebaño de la humanidad. Ese cantar es el desahogo inocente y patético, a la vez, de la raza oprimida que con letra en que se contiene la idea que zahiere se venga del amo, acompañando las notas musicales con un canto tristísimo de dolor infinito (cit. por Ortiz en *Los negros esclavos*, 218).

Reproducimos la traducción de la letra cantada:

Blancos esos que salen de Francia, ¡oh, gritadlo!

Toman a sus señoras para que sirvan de almohadas...

Para acariciar a las negras...!

De estas narraciones nos interesa destacar cómo la literatura supo leer en esos cantos una forma de protesta y resistencia espiritual, que aún dentro de los parámetros sociales de aquella primera década del siglo XX, sintió en ellos el "desahogo" de una "raza oprimida que con letra en que se contiene la idea que zahiera se venga del amo". En los bailes y cantos de estos hombres y mujeres negros en tierra cubana, podemos comenzar a reconocer una textualidad cultural africana cuya múltiple semiosis escapa a reducciones. Sobre ello reflexionó Fernando Ortiz en épocas posteriores a *Los Negros Brujos*:

El baile entre los negros no es meramente un modo de placer, de una paleté de coeur. A veces ellos bailan un dolor, una guerra, una siembra,

¹³ Barcelona, 1914.

una rogativa o un funeral (...). Es que sus bailes tienen una función social más compleja. No sólo son arte, sino actos de religión, de amor, de economía, de gobierno, de cohesión tribal y por esto, la investigación y el aprecio de la música negra requieren el conocimiento de sus funciones en la integridad de la cultura a que pertenecen”(Cit. en *Los negros brujos*, 43)¹⁴.

Los cabildos fueron las primeras asociaciones de los *negros de nación*. Así se les llamaba a los nacidos en África para diferenciarlos del *criollo* nacido en América. Que la música fuera parte esencial de estos cabildos, es una señal de sus vínculos con lo sagrado. Ortiz señaló el carácter de cofradías de estas asociaciones como modo de insistir en su constitución religiosa. En España, de donde se tomó su organización social, la palabra *cabildo* se usaba para definir las reuniones de cofradías religiosas (*Ensayos Etnográficos*, 15). En Cuba se constituyeron varios cabildos en los que se agrupaban hombres y mujeres de una determinada nación, ya fueran esclavos o libres. Así existieron el *cabildo arará*, el *congo real*, el *apapá*, el *mandinga*, el *oro*. En ellos encontraron refugio y fortalecimiento los valores culturales y religiosos de las diferentes naciones y etnias africanas. No sería exagerado decir que los cabildos fueron escuelas de conservación de la cultura africana. De alguna manera aquí encontramos las primeras casas-templos que tan importantes se hicieron con el desarrollo de la *Santería*; además del carácter solidario y humanitario que ejercieron sus miembros socorriendo a sus afiliados en casos de enfermedad, muerte y hasta pagando la libertad de algunos ancianos.

Es curioso observar el sistema jerárquico que se implantaba en estas sociedades. Al interior de ellas se desarrollaba un sistema de representación del propio orden social que sometía a los negros; pero allí eran los negros quienes ocupaban determinados rangos. Una especie de acto camaválico de los patrones sociales, creándose un espacio único donde el africano podía ser rey y olvidarse momentáneamente de su condición de esclavo.

¹⁴ La edición cubana de 1995, la tercera de este libro, incluye a modo de notas, fragmentos de algunos de los más importantes estudios desarrollados por Ortiz. Este criterio de la edición intenta mostrar la sostenida labor investigativa que el autor siguiera realizando y en la cual superó la visión inicialmente planteada en *Los negros brujos*.

Leyendo como texto el cuerpo jerárquico que aquí se organizaba, encontramos dos referentes o paradigmas en base a los cuales se configuraban. Por un lado los patrones de la autoridad colonial: el rey o capataz, la reina, el mayor de plaza y el abanderado; personajes que se engalanaban a la usanza de la cultura europea: galoneadas casacas, almidonadas camisas, enormes corbatas, flamantes sombreros de dos picos, anchas y chillonas bandas cruzadas sobre el pecho, condecoraciones, espadas (12). Por otro lado sus ancestrales paradigmas: generalmente se elegía como rey al más anciano o probablemente alguno que ocupara rangos en su anterior orden cultural. Algunos estudiosos han considerado que este rey era también el sacerdote del culto (*Los negros brujos*, 48).

Los domingos y días de fiesta eran los únicos permitidos para reunirse en las orillas de la ciudad, por decreto del Bando de Buen Gobierno y Policía en 1792. En 1842, un nuevo artículo prohibía la existencia de los cabildos dentro de la ciudad. La marginación espacial que se les imponía era parte de todo un programa de marginación social. Bajo pena de prisión y multa, se les impedía salir a la calle portando alguna bandera o insignia, a no ser el permitido día de reyes; fecha que históricamente se conoció como el carnaval de la cultura africana o la diversión de los diablitos.

La investigación etnográfica ha relacionado a estos personajes -los diablitos- con el sacerdote de los cabildos. El origen de este nombre se explica a partir del particular vestuario de los extraños danzantes: vestido de fibras vegetales y en la cabeza "adornado con cuernos y cascabeles, a manera de diablo, para espantar al diablo verdadero y hacerlo huir"¹⁵. Pero la palabra diablo es una derivación de la ideología católica dominante. Fue la manera en que por analogía con las simulaciones de diablos que acompañaban las procesiones del *Corpus Christi*, los europeos leyeron y nombraron a estos personajes africanos que vestidos extrañamente saltaban y hacían travesuras en la callejera fiesta del día de reyes.

Ortiz ha insistido en leer esta fiesta del día de reyes en relación a la tradición de los pueblos africanos, en los cuales una vez al año se realiza colectivamente la

¹⁵ Ratzel, cit. en Ortiz, 1995, 89.

expulsión de los malos espíritus¹⁶, similar a los arcaicos ritos de los antiguos pueblos para purificar a sus comunidades mediante la expulsión del *pharmakos*.

Se hace curiosa esta lectura analógica entre el diablo de los católicos y la posible representación de un personaje que simbolizaba la acción de ahuyentar a los malos espíritus, como antaño en tierras africanas.

El seis de enero, día en que la autoridad colonial concedía el reparto de aguinaldos para sus súbditos, desde muy temprano comenzaban a escucharse los tambores mientras llegaban desde diferentes lugares los negros esclavos y libres a reunirse en sus respectivos cabildos, para luego iniciar el multitudinario desfile en las calles de La Habana.

A las doce del día la diversión llegaba a su apogeo. En las calles de Mercaderes, Obispo y O'Reilly era una procesión no interrumpida de diablitos. Todos se encaminaban a la plaza de Armas. A poco la muchedumbre colmaba aquel lugar y a duras penas podía transitarse por los costados del Palacio de Gobierno. Los espectadores invadían los balcones, las aceras, y se trepaban en las bases de las columnas, en las ventanas y en los bancos de piedra que rodeaban la plaza. (...) Los cabildos iban entrando por turno al patio del Palacio, en cuyas bóvedas repercutían durante muchas horas el atronador redoble de los tambores (...)

Luego salían del Palacio para dejar espacio a otros e iban desfilando, en perfecto orden, los congos y lucumís con sus grandes sombreros de plumas, camisetas de rayas azules y pantalón de percal rojo; ararás con sus mejillas llenas de cicatrices, de cortaduras de hierro candente, repletos de caracoles (...); los mandingas, muy lujosos con sus anchos pantalones, chaquetillas cortas y turbantes (...).¹⁷

Ese día, gracias a las reglas lúdicas del carnaval, los negros y su rico mundo espiritual, invadían y dominaban las calles de La Habana y el patio del Palacio de

¹⁶ Ver "La antigua fiesta afrocubana del día de reyes", en *Ensayos Etnográficos*, Fernando Ortiz. La Habana: Ciencias Sociales, 1984.

¹⁷ Citado en Ortiz, 1995, 51.

Gobierno; espacios de poder en los cuales el resto de los días sólo podían transitar como esclavos. Estas fiestas se convirtieron en la primera imagen representacional de la cultura africana en la Isla. Sobre las calles de La Habana se escribía el texto corporal¹⁸ de una cultura que fue cimiento de la cubanía. Era el lucimiento de un cuerpo sonoro que años de sometimiento no lograron acallar. Podríamos leerlo como la rebelión de un texto que reclamaba legítima presencia escénica. O el homenaje que aquellos ancestrales dioses se comenzaban a ofrecer, como prólogo de un nuevo texto en el que ellos se reescribían para estas tierras.

Cuando leemos este proceso de conformación de una cultura a lo largo de cuatro siglos, desde la perspectiva hermeneútica de una triple *mimesis*, deseamos insistir en su carácter espiral, es decir de transformación. Los espacios culturales que en determinados instantes históricos leemos como *mimesis* I, II y III, son textos en continua contaminación y crecimiento. Porque si los cabildos fueron círculos de conservación de la cultura africana, también en ellos comenzó a darse un complejo proceso relacional con la cultura europea, particularmente la católica, que en su manifestación religiosa ha sido leído como sincretismo, término sobre cuyo uso nos interesa problematizar.

2. 3. *Santería* e intertextualidad: ¿Sincretismo o enmascaramiento?

Sobre los cabildos existieron sucesivas prohibiciones. En las procesiones no podían llevar sus imágenes, pues se consideraban perjudiciales por la autoridad católica. Entonces, como dice Fernando Ortiz, los negros resolvieron el problema adoptando como patrono algún ídolo del santoral católico que fuese afín al africano. (*Ensayos*, 18).

Si bien esta relación inicialmente se produce por una necesidad de responder a las imposiciones de la autoridad, no podemos dejar de considerar sus imprevisibles efectos. Primeramente, desde el marco de nuestra lectura estamos ante una interrelación de textos: el africano y el católico. Resultado del violento choque de

¹⁸ Cuando usamos la idea de un texto corporal, partimos del amplio margen de consideraciones que sobre la noción de texto han desarrollado los estudios semióticos. Colocamos el adjetivo corporal dada las características del texto al que nos referimos. Pensamos en la antigua fiesta del día de reyes como un espacio textual en movimiento configurado por los cuerpos de los danzantes, cuyas ejecuciones semantizan el acto carnaválico. De allí la distinción corporal del señalado texto.

culturas, un nuevo texto se ha introducido en el espacio de otro texto cultural. Sin embargo, un espacio textual se ha negado -en este caso el español católico- a reconocer al otro, imponiéndose como un nuevo código. Los "otros", los diferentes, han incorporado la imposición de los nuevos códigos, sin renunciar a los suyos, han decidido sumar o enmascarar, pero en cualquier caso, han optado por asumir la extraña semiosis.

Este proceso de contaminación cultural se fue activando cada vez más. A finales del siglo XIX comenzaron a salir disposiciones que atentaban contra los cabildos. Desde 1884 habían quedado prohibidas las procesiones del día de reyes. El gobierno dispuso que perdieran estas asociaciones su antiguo carácter y se constituyeran en "sociedades de recreo, con arreglo a la legislación común"¹⁹. Ante la creciente hostilidad, a principios de este siglo comenzaron a aparecer Sociedades de Socorros Mútuos bajo la advocación de santos católicos, que eran transformaciones de los antiguos cabildos. Así, por ejemplo, el *Cabildo Africano Lucumí*, Sociedad de Socorros Mútuos bajo la advocación de Santa Bárbara o la *Sociedad de Socorros Mútuos de la Nación Congo Mobangué*, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre.²⁰

Si las prácticas religiosas de los negros siempre habían sido marginadas y de una u otra manera se había hecho lo imposible por mantenerlas bajo control, a mediados del XIX esta situación se agudiza al descubrirse la conspiración negra que luego se llamó de la Escalera, por el método de tortura utilizado en la represión de sus participantes. Pero incluso, después de la abolición de la esclavitud, en los primeros años de este siglo, la prensa recogió varios casos de la persecución y condena a las prácticas religiosas de origen africano, que en los discursos de poder recibían el calificativo de "brujería", término lamentablemente reforzado en su sentido peyorativo, al publicarse *Los Negros Brujos* en 1906. Este texto, aún cuando fue pilar en los estudios sobre la cultura negra, desarrolló un punto de vista racista, moral y colonialista, que contribuyó a los procesos persecutorios contra la religión negra y varios de sus sacerdotes. El penúltimo capítulo de este título es un extracto

¹⁹ Ver Ortiz, *Ensayos Etnográficos*, 22.

²⁰ Para más detalles ver la obra citada de Ortiz, p. 23.

de las noticias publicadas por la prensa de La Habana sobre casos de la llamada "brujería"²¹.

Pero si la estructura de los cabildos había querido ser abolida, las prácticas rituales de los hombres y mujeres oriundos y descendientes de africanos, buscaron nuevas formas de organización. Una vez desatado el mecanismo de contaminación textual, como forma de autoprotección y crecimiento, esta cultura entra en un estado de "excitación dinámica"²² del cual deviene su compleja y actual configuración: la constitución de ese espacio religioso denominado *Regla de Ocha* o *Santería* y el cual leemos como un texto configurado a través de múltiples procesos de *mimesis* e intertextualidad. Y que nosotros identificamos como la *mimesis* II, el espacio de la configuración.

En este empeño configurador participaron un hombre y una mujer cuyas acciones fueron determinantes: Lorenzo (o Ciriaco) Samá y la negra de origen *yoruba*, Latuán. Samá vivía en Matanzas, donde había recibido *Ifá*, consagrado al *orisha* Orula, quien tiene el don de la adivinación. Al trasladarse a La Habana, al poblado de Regla, por indicación de dos renombrados santeros del lugar, volvió a "coronarse", es decir, hacerse hijo de santo. A partir de entonces se le conoció como *Obadímeli*, que significa coronado dos veces. Fueron ellos quienes se dieron a la obra de unificar las culturas yorubas en un solo cuerpo litúrgico, al cual nombraron *Regla de Ocha*, es decir, regla o canon del culto a los *ochas*, *orishas*²³ o santos de origen *yoruba*, que se practicaría en estas tierras. El ejercicio de esta liturgia de tradición oral, quedaba resguardado a las casa-templo bajo la guía de sus sacerdotes o sacerdotisas: *babalochas* o *iyalochas*, popularmente conocidos como *santeros* y *santeras*. Veamos el sutil tejido de este texto ritual.

El término *Santería* indica una derivación del vocablo santo. A continuación citamos la definición del estudioso cubano Rómulo Lachatañeré:

²¹ Como expresión del intenso proceso represivo desencadenado contra la raza negra, en 1912 se produjo el asesinato de los dirigentes y muchos miembros del Partido Independiente de Color, quienes se oponían a la enmienda que no les permitía participar en las elecciones de ese año.

²² Término planteado por I. Lotman. Ver capítulo anterior.

²³ Escribimos esta palabra según la ortografía considerada por F. Ortiz a partir del *Grammar and Dictionary of the Yoruba Language*, de T. J. Bowen. New York, 1858.

De los intercambios realizados entre el catolicismo y las mencionadas creencias africanas surgió el sincretismo entre los santos del panteón católico y las deidades de los respectivos panteones africanos, creándose en estos intercambios un nuevo tipo de deidad con características bien diferenciadas, el cual es conocido entre los creyentes afrocubanos bajo el nombre de *el santo*. Del uso corriente de este vocablo se derivó otro utilizado para designar el conjunto de cultos: tal fue el término *santería*. El uso continuo y exclusivo de esta denominación nos ha encaminado a conocer esta original religión de los afrocubanos bajo el nombre de *la santería* o culto a *los santos*...(*El sistema religioso*, 197).

Un punto de vista más cauteloso sobre el mencionado sincretismo ha sido planteado por Natalia Bolívar, quien define la *Santería* como "expresión de aparente fusión de ritos o cultos religiosos de diferente procedencia" (*¿Sincretismo religioso?*..., 84). Todas las definiciones sobre la *Regla de Ocha* insisten en la fusión o sincretización de los *orishas yoruba* con los santos católicos. Pero el sistema de prácticas oraculares que desarrollan los llamados *santeros* o *santeras* es tan amplio que rebasa lo propiamente africano o católico, e incluye también la fusión de ciertas costumbres paganas de procedencia europea, como por ejemplo, la lectura de la baraja, la consulta espiritual con el vaso de agua, etc.

En este proceso de intercambios sémicos entre aspectos de la religión africana, católica y pagana, queremos reconocer operaciones de intertextualidad cultural y religiosa. Con este punto de vista leemos la *Santería* como un cuerpo religioso profundamente organizado en el que se cruzan elementos de distintas culturas para producir entidades diferentes, lo cual corresponde a un intertexto predeterminado por relaciones interculturales que a la luz de una teoría de la textualidad tienen un carácter intertextual.²⁴

Este proceso de entrecruzamiento textual en el proceso de conformación de la *Santería* cubana, tenemos que observarlo en distintos niveles. Los cultos y ritos

²⁴ Ver capítulo I, en el cual explicamos la teoría de la intertextualidad desde la perspectiva de Julia Kristeva.

africanos, al trasladarse a América, no sólo tuvieron que transformarse por el mecanismo de interpenetración que se dio entre las prácticas de diversas etnias. Fernando Ortiz habla del multisincretismo refiriéndose a la pérdida de pureza de estos ritos que fueron trasladados a América y ya no tuvieron contacto con el continente de origen. Pero al ser sometidos a un proceso de catolización, de violencia cultural, iniciaron un efecto de ocultamiento que actuaba como protección de sus valores. Los dioses del lejano continente comenzaron a ocultarse tras las imágenes católicas. De este modo, con la interpenetración de deidades africanas en las cristianas, los negros continuaban adorando a los legendarios dioses africanos, en los cuales latía una modificación: ya no eran exactamente los mismos, pues su configuración o concretización la determinaban los intercambios producidos entre creencias y prácticas religiosas correspondientes a diferentes etnias y culturas africanas que coincidieron en el proceso de esclavización en América.

El propio Ortiz planteó un término desde el cual intentaba explicar esta compleja interrelación de culturas: la transculturación. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, con prólogo de Malinowski, se inicia la discusión del tema como respuesta ante el etnocéntrico término *acculturation*, planteado por el antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits²⁵. Si la palabra *acculturation* definía procesos interculturales en los cuales sólo se reconocía el cambio para la cultura inferior, asimilada por la superior, la europea; el neologismo transculturación quería expresar “los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican”(86). De esta manera, Ortiz fue explicando los complejos procesos culturales, sociales, económicos, religiosos que ocurrieron en la Isla desde las poblaciones indígenas hasta la llegada de las distintas presencias europeas y africanas. En el nuevo espacio comenzó a propiciarse una cultura nueva, no sólo como efecto del encuentro entre las más distantes; sino, porque incluso las migraciones de un mismo continente, marcadas por la diversidad, al cruzar el mar se encontraban ante una condición que de cierto modo las aproximaba. Aquellos ibéricos que salían de sus tierras empobrecidos, aventureros dispuestos a

conquistar una nueva vida, en el nuevo continente se establecían señores. Desde África, traídos a la fuerza y sin más opción que la esclavitud, llegaba una multitud de etnias, lenguas, culturas, entre las cuales habían personas que en sus sociedades gozaban de reconocimiento y distinción. Este proceso de desgarramiento, amputación, inestabilidad, se extendió hasta las nuevas migraciones del XIX, entre las que se destacaron los grupos de chinos.

Con el término transculturación Ortiz también quería distinguir las distintas fases del proceso transitorio entre culturas, en el que se producen momentos de aculturación en tanto se adquieren elementos de una nueva cultura, de parciales deculturaciones por el desarraigo de ciertos valores de la cultura precedente, así como la creación de fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Todos estos procesos estarían implícitos en el concepto de transculturación, a partir del cual la cultura creada tendría elementos de sus progenitores, pero sería esencialmente diferente. Una realidad diferente y compleja es la que emerge de este proceso.

Según la investigadora Diana Iznaga en su estudio *Transculturación en Fernando Ortiz*²⁵, en fichas de trabajo este estudioso llegó a plantear la transculturación en religión como sincretismo(12). Pero veamos con qué matices se utiliza esta palabra. Según datos que nos proporciona la autora, en otras fichas de trabajo de Ortiz, rotuladas "transculturación", dejaba escrito:

En Cuba, la catolización del negro no ha podido pasar, en la inmensa mayoría de los casos, de un superficial sincretismo de panteones y ritos. Entre los esclavos de las muy escasas ciudades populosas, el catequismo no fue tan raro. Los amos, las amas sobre todo, querían a veces tener esclavitos y esclavitas algo educados, para mayor ostentación y en cuanto a los mulatos, por inconfesados impulsos de paternidad. Y en ocasiones para fines de lucro, para poder arrendarlos a mayor precio si eran algo instruidos. Pero aún en tales casos jamás penetró en el negro afrocubano la

²⁵ *Acculturation. The study of culture contact.* Augustin Publisher, N. York, 1938. También recomendamos ver el mencionado prólogo de Malinowski al libro de Fernando Ortiz.

²⁶ La Habana: Ciencias Sociales, 1989.

religión católica en la manera que el negro afronorteamericano sintió la protestante.

(...) De todos modos, el negro en Cuba rara vez fue cristianizado.²⁷

En *Los Negros Brujos* había planteado cómo los religiosos de procedencia africana, ante la necesidad de tener que adoptar santos católicos no hicieron más que buscar analógicamente la relación entre éstos y los propios: "Y a esto se redujo casi toda la catolización del esclavo"(137). Para él era claro que se trataba de una lucha por la sobrevivencia de sus valores religiosos, la cual se manifestaba en estos forzosos ocultamientos.

En escritos posteriores precisaba este investigador: "Hay una yuxtaposición o cuando menos una mescolanza, endósmosis, síncretismo o refundición, pero nunca una sustitución"(Cit. por Iznaga, 99).

Si nos hemos detenido en exponer el surgimiento y desarrollo del término transculturación acuñado por Ortiz, ha sido con la intención de indagar en ese otro término: sincretismo, con el que algunos estudiosos definieron los procesos de la religión cubana. A Fernando Ortiz hay que reconocerle su papel fundador en el estudio de este campo, pero sus propuestas ya resultan insuficientes para abordar estudios contemporáneos, los cuales exigen puntos de vista más problematizadores y actualizados. Los criterios que enmascaran posturas colonialistas de teorías y/o teóricos, nos obligan a ser más cautelosos en el uso e interpretación de reconocidos sistemas críticos.

En el contexto antropológico, el sincretismo religioso es definido como imbricación de dos elementos análogos en dos culturas diferentes. Cada uno de los elementos retiene su naturaleza, ejemplo: la identificación de las deidades africanas y los santos católicos entre los seguidores de cultos africanos en Haití. (Winick, *Dictionary*).

²⁷ Estas fichas de trabajo de Ortiz se encuentran entre los manuscritos del Fondo Fernando Ortiz del Archivo de Literatura del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Cit. por Iznaga. Ob. Cit.

Considerando las definiciones de transculturación o sincretismo, reconocemos la manifestación de una interacción cultural, de un proceso de entrecruzamiento cultural que conlleva una alteración semántica. Los distintos textos culturales –el africano, el español cristiano y pagano– se entretejen produciendo una resemantización, una nueva configuración textual: al ser expuestos a una interacción ha sido alterada la naturaleza inicial de estos textos para producir una nueva textualidad, diferente y compleja respecto a las anteriores. Los citados términos plantean la idea de una interrelación de elementos culturales, pero no problematizan suficientemente los complejos procesos que subyacen al interior de estos fenómenos. En este sentido, nos interesa retomar la discusión del tema desarrollado por Natalia Bolívar en su libro *¿Sincretismo religioso?. Santa Bárbara Shangó*. Al abordar cómo la iglesia católica ha asumido el término, la autora llega a interesantes y novedosas conclusiones. Veamos cómo entiende el término la autoridad católica. Respecto a la religiosidad popular, en el Encuentro Nacional Eclesial Cubano, celebrado en La Habana en 1986, se planteó:

Un sector privilegiado y priorizable a nuestro parecer es el sector de aquellos cuya fe descansa en devociones y tradiciones (...). La especificidad católica marca el modo de ser creyentes de mucha gente. Además la religiosidad popular en Cuba incluye las diversas formas de sincretismo religiosos con referencia al catolicismo y a las diversas religiones animistas de origen africano. Estas formas de religiosidad popular merecen un tratamiento pastoral particular.²⁸

Podrá observarse que, como en los viejos tiempos, la Iglesia parece continuar su discurso evangelizador sobre las llamadas religiones populares. En el siguiente punto del mismo documento la propuesta es “Cómo evangelizar la religiosidad popular”. Citamos:

...sabemos que la religiosidad popular está llena de ambigüedades; que desvirtúa el mensaje; que su pastoral es una pastoral de lógica difícil y de

²⁸ Este documento aparece referido en Bolívar, Ob. Cit., 38.

poco consuelo; que sus motivaciones son a veces ambivalentes. Evangelizar esas motivaciones es el primer deber del evangelizador de la religiosidad popular.

Es particularmente importante considerar las ideas que sobre el sincretismo fueron publicadas por la Arquidiócesis de La Habana, en 1990:

No es posible iniciar siquiera un análisis serio de este tipo de religiosidad en el breve espacio de esta hoja, pero es necesario, al menos, decir una palabra sobre el tan mencionado sincretismo. Este fenómeno ocurre cuando los credos ocultos de dos o más religiones o tradiciones religiosas se entremezclan. Así pasó en Cuba con las diversas expresiones religiosas africanas traídas a Cuba por los esclavos de aquel continente. Estas se mezclaron y confundieron entre sí y recibieron un fuerte influjo del catolicismo que era la religión de los españoles y sus descendientes criollos, marcando ellas a su vez la religiosidad popular católica con creencias y ritos.

Muchos factores culturales, sociales y políticos intervienen en los procesos de sincretización en el cual prácticamente nunca llegan a borrarse los elementos iniciales implicados en ese proceso como para quedar fundidos en uno solo totalmente nuevo. *La religión más organizada, la que tiene conceptualizaciones y preceptos más elaborados y presenta una ética más coherente logra al final el influjo mayor y definitivo.*

(...)

De hecho, la mayoría de los cubanos de religiosidad popular no son sincréticos, en el sentido que entendemos aquí, sino que profesan una especie de catolicismo popular que hallamos también en países de vieja cristiandad como España e Italia. (...) Y en cuanto al sincretismo afro-católico, su gama varía desde una simple superstición, hasta la pertenencia activa a cultos afrocubanos. (...) Sin embargo, existe una extendida y arraigada religiosidad popular en todas esas regiones y esta es de matriz católica.

(...)

*Pero no pocos de los que han comenzado el camino de la búsqueda de Dios por estas vías han llegado a la plena fe católica más tarde. Este andar no es inusitado; es bastante común acceder a la religiosidad popular, aún sincrética, a la fe liberadora en Jesucristo.*²⁹

De manera muy diplomática, la Iglesia no reconoce la existencia de una religión como la *Santería*, profundamente organizada y producto de la fusión de cultos y creencias africanas en contacto y obligada analogía con otras religiones. Para la Iglesia la religión más organizada, quiere decir, la de preceptos más elaborados y por supuesto más difundidos, es la que logra el influjo más definitivo sobre la otra. Parece que la Iglesia plantea el sincretismo en términos de una lucha de religiones, una de la cual, la más autorizada, debe vencer a la otra. Pero de ninguna manera reconoce que en esa fusión de apariencias se produjo la consolidación de una orden religiosa que, aunque tiene fuertes raíces en sus ancestros africanos, es hoy un producto particularmente cubano. Entonces, tras el término sincretismo, tal y como lo plantea la Iglesia lo que se esconde es una actitud que sigue siendo de sometimiento y dominación de los valores católicos sobre los de origen africano, a los cuales no les reconoce su derecho a seguir existiendo, sino su llamado a evangelizarlos.

Estudiando las diferencias entre los cultos católicos y los africanos, Natalia Bolívar llega a las siguientes conclusiones:

Podemos resumir, que el llamado sincretismo religioso entre la *Regla de Ocha* o *Santería* y el catolicismo no es sino un enmascaramiento, en el decursar histórico, de las deidades africanas en las católicas bajo medios sociales tradicionalmente adversos a la manifestación de los orishas del panteón yoruba.(94).

²⁹ Estos documentos de la Iglesia Católica aparecen referidos por N. Bolívar en: *¿Sincretismo religioso?*, p.38-42. Todas las cursivas son nuestras.

Partiendo de la interpenetración o interacción de sentidos que anteriormente señalamos en los términos transculturación, sincretismo e incluso enmascaramiento; a la luz de las teorías literarias, optamos por leer este proceso cultural-religioso desde la intertextualidad. Es decir, leer la *Santería* como un texto religioso con una estructura cuidadosamente sistematizada, la cual se fue configurando por el efecto de entrecruzamiento de valores culturales y religiosos que al interactuar alteraron e intercambiaron sentidos, produciendo un entramado diferente, un tejido donde se reconocen múltiples textos anteriores.

Fernando Ortiz ha definido este complejo proceso de sedimentación y conformación de nuestra cultura con una expresión particularmente cubana: el "ajiaco criollo", producido "por los elementos que al desintegrarse en el hervor histórico han ido sedimentando sus más tenaces esencias en una mixtura (...) que ya tiene un carácter propio de creación (...) mestizaje de razas, mestizaje de culturas"(Cit. por Iznaga, 51).³⁰

Y en este mismo texto de Ortiz encontramos algo que deseamos retomar, en tanto nos permite articularlo a los planteamientos de otros teóricos que propician nuestra lectura. Ortiz considera la cultura como social, dinámica y creadora.³¹

Para Lotman, las culturas sometidas a violentos choques que introducen importantes cambios para cada una de las participantes, se enfrentan a pérdidas del estado de equilibrio inicial, generando un proceso de autodesarrollo. El texto de la cultura se manifiesta como un espacio semiótico en el que se auto-organizan jerárquicamente los elementos en interrelación. La cultura leída como sistema, como un entramado de inter-retroacciones.

Si pensamos en la *Santería* como uno de los textos que participan del texto general de la cultura cubana, es importante reconocer los procesos de fusión y desarrollo que generaron y propiciaron la auto-organización del texto de la *Santería* y su auto-desarrollo. Desde la idea de la cultura como un texto que se

³⁰ Estos fragmentos de Ortiz corresponden a "La cubanidad y los negros", en *Estudios Afrocubanos*. Vol. 3. No1-4, 1939.

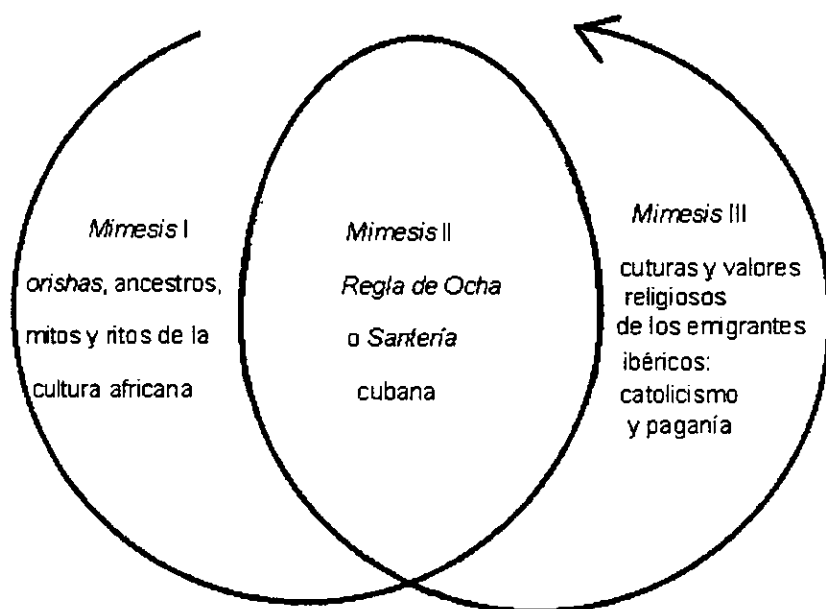
³¹ Ver Iznaga, 1989, 50-51.

auto-organiza y se auto-desarrolla, queremos pensar lo que se ha planteado como sincretismo. Éste, como manifestación lógica de continuos procesos de acercamientos, contaminaciones, fusiones culturales y religiosas de los elementos africanos, indígenas y españoles. El proceso de interpenetración resultante de los choques culturales que en América ocurrieron, hoy debemos considerarlo como parte de los procesos de autodesarrollo de una cultura o sociedad que se auto-organiza. Leemos la cultura indoamericana, la africana y la iberoamericana, como sistemas abiertos que entraron en estado de desequilibrio por excitación dinámica, generando ello el proceso de auto-organización de una nueva cultura que iniciaba su propio auto-desarrollo, su configuración y crecimiento.

Pensar la cultura como sistema de entramado, como red, como un gran texto de intertextualidades, nos permite encontrar el marco ideal para plantearnos el estudio de la *Santería* cubana; en tanto ella ha sido configurada por los efectos de una interacción entre los espacios humanos, religiosos, culturales, sociales, que en diferentes momentos históricos se fueron tejiendo y sedimentando. La *mimesis* que configura los procesos creativos ha dibujado una espiral en continuo proceso de autodesarrollo.

En diálogo con el modelo hermeneútico de la triple *mimesis*, proponemos una graficación del proceso de fusión cultural y religioso que configuró el texto de la *Santería* cubana. Fusión que se explica desde la idea de la auto-organización que supone todo texto de la cultura; pero una auto-organización dinámica, en continuo auto-desarrollo. Es decir, si en un primer momento participaron los elementos representantes de los espacios culturales africanos y españoles, principalmente; este proceso de interacción no se ha detenido. Aún cuando no pueda plantearse una decisiva alteración por influencia de las fuentes primarias: África y España; los elementos que hoy constituyen la textualidad de la *Santería* cubana están sometidos a sucesivos reajustes. Debe tenerse en cuenta que se trata de un sistema religioso de transmisión oral, en el cual cada casa y familia se erige como templo que practica, cuida y transmite los ritos, sin arreglo a disposiciones rígidas; sino atendiendo a las tradiciones y prestigio de los sacerdotes y sacerdotisas de cada familia o casa de santo.

Si bien observaremos un gráfico que se extiende horizontalmente para dar la idea de integración o fusión, por cuyo efecto se auto-organiza la *Regla de Ocha* o *Santería*; debemos recordar el aspecto problematizador que existe al interior de este sistema religioso. Es decir, su continuo auto-desarrollo. Pensemos entonces en una relación de espiral que acerca los extremos participantes, pero que indica los sucesivos cambios del cuerpo creado, generando siempre nuevas posibilidades, variaciones del texto inicial. El reconocimiento de la estructura espiral, a partir del modelo de la triple *mimesis* -y nunca su extensión horizontal- nos conecta con la propia dinámica de auto-desarrollo que identifica a los textos de la cultura. En este caso, el texto de la *Santería* cubana.



Como *mimesis* I o momento de la prefiguración, identificamos aquel espacio paradigmático que prefigura al mito afrocubano. La "historia sedimentada" (Ricoeur, *Tiempo*, 141). Es decir, el universo religioso y cultural que llegó con los esclavos africanos: sus dioses, sus colores, piedras, plantas, comidas, cantos, rezos, bailes... Hablamos de ese momento en que todavía no se ha configurado la *Santería* y aún no se han contaminado las diversas creencias africanas.

Como *mimesis* III identificamos el espacio religioso existente en la Isla de Cuba, dominado por una cultura cristiana y con algunas otras presencias religiosas como la de los haitianos, jamaicanos... Es el espacio al cual llegaron los cultos africanos para ser refigurados por un proceso de interpenetración. Es éste también el espacio desde el cual se leerá la historia original, la de los paradigmas africanos.

La *mimesis* II corresponde al momento de conformación de la *Santería* cubana, entendiendo ésta como la culminación de un proceso de entrecruzamientos entre las culturas y religiones de las diferentes etnias africanas llegadas a Cuba y bajo el influjo de la religión cristiana profesada e impuesta por el colonizador español. En este texto quedan incluidos otras presencias de inmigrantes de menor fuerza, como los haitianos y jamaicanos al sur de la Isla. Toda esta "síntesis de lo heterogéneo" es configurada en la *Regla de Ocha* o *Santería*, constituyéndose un cuerpo litúrgico en el cual han interactuado múltiples voces o enunciados. Se configura un cuerpo intertextual, un tejido resultante de múltiples textos que se contaminan semánticamente produciendo innovaciones en el orden del significado.

Queda de este modo planteada la *Santería* como un espacio intertextual, configurado por los efectos de interacción sémica en el cual se reconocen operaciones de entrecruzamiento de los múltiples textos o enunciados que están participando del tejido. Un análisis más detallado de este proceso, será el que nos ocupe al abordar el estudio de los mitos planteados como objeto principal de esta investigación.

Al analizar la construcción interna de la trama en la textualidad mítica y ritual de Yemayá y Ochún, ejemplificaremos el problema del entrecruzamiento textual que opera en ella. Es decir, al estudiar la estructuración del *mythos*, estaremos explicitando también su dimensión intertextual, sólo que ya aplicada a la configuración del culto. Y en este nivel es sobre el cuerpo del religioso que se produce el ritual, manifestando así la profunda corporalidad de la textualidad ritual, o manifestando la construcción del texto corporal que se configura en el ritual. De ello nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

III. Las construcciones textuales en la trama mítica de Yemayá y Ochún: Entre el agua y la miel.

La metáfora es esa zona en que la
textura del lenguaje se espesa.

Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*

Voy a proseguir mi obra cantando a la
aérea miel, don de los cielos.

Virgilio, *Geórgicas*

En este capítulo proponemos observar dos momentos para el desarrollo de nuestra lectura sobre el espacio mítico de Yemayá y Ochún. El primero, determinado por la hermeneútica de Paul Ricoeur y la aplicación del modelo de la triple *mimesis* a la configuración del entramado mítico. Un segundo momento determinado por la teoría semiótica de I. Lotman: la aplicación de sus ideas sobre la estructura mítica a nuestro espacio textual, así como sus consideraciones sobre una semiótica de la cultura. Desde la perspectiva de los análisis semióticos, introducimos otro modelo que también formará parte importante de nuestro mecanismo teórico: el modelo biosemiótico planteado por G. Weisz. Específicamente tomamos sus ideas sobre el cuerpo metafórico, desde el cual leeremos algunos de los procesos y construcciones del entramado mítico¹. En algunos momentos nos apoyaremos en la teoría intertextual, para observar la naturaleza de estos tejidos míticos, en los cuales también nos interesa leer ciertas construcciones textuales en analogía con los mecanismos de la retórica literaria.

3.1. Una lectura desde la triple *mimesis*.

En el capítulo primero planteamos la hermeneútica de Paul Ricoeur sobre la *mimesis* aristotélica, como una de las teorías desde la cual queremos

¹ Todas estas teorías han sido explicadas en el Capítulo I.

desarrollar nuestra lectura. La propuesta de Ricoeur nos interesa aplicarla para leer desde otro punto de vista el proceso de configuración del texto mítico, articulando las construcciones metafóricas a las nuevas entidades semánticas que se van configurando en la trama mítica de Yemayá.

Ricoeur considera la trama "como un dinamismo integrador que extrae una historia" (*Tiempo*, 385); historia que lejos de ser una simple enumeración de sucesos, los configura en una "totalidad inteligible". Al tomar lo diverso, diferentes acontecimientos, e integrarlos en una historia, la trama es "síntesis de lo heterogéneo". Por esta capacidad de síntesis de lo diverso, por su poder configurador, Ricoeur ve en la trama el triunfo de la concordancia (creadora) sobre la discordancia (de la vida).

Estas operaciones que se verifican en el *mythos*, lo acercan a la metáfora: "La metaforicidad no es sólo un rasgo de la lexis, sino del mismo *mythos*" (Ricoeur, *La metáfora viva*, 329). La innovación semántica propia de toda producción metafórica, se manifiesta también en la capacidad configuradora de la trama. Ambas, trama y metáfora, están formando una nueva entidad que partiendo de lo diferente, propicia el triunfo de la concordancia sobre la discordancia; aspecto éste que también nos interesa desarrollar en el capítulo siguiente, en el cual abordaremos la configuración de la trama ritual asociada al carácter curativo del proceso ritual.

La trama, como síntesis de lo heterogéneo, se constituye a través de un proceso de configuración de espacios y tiempos que le preceden y le suceden. Así Ricoeur reconoce que la operación que representa la *mimesis* II es el producto de la imaginación creadora que ha introducido una innovación semántica configurada en una historia que es síntesis de lo diverso. Esta nueva congruencia que instaure la trama -el momento de la *mimesis* II- la acerca a la metáfora en su capacidad para producir una nueva pertinencia semántica.

Veamos una posible manera de leer el texto mítico de Yemayá descompuesto en los tres tiempos de la *mimesis*. Nos interesa estudiar cómo se produce la interpenetración semántica entre el texto mítico africano y los textos generados por la cultura cristiana. Nuestra lectura se propone observar esa imagen resultante

configurada en Yemayá-Virgen de Regla, como un gran intertexto producto de las interacciones interculturales que tienen lugar en todo choque de culturas. Nos interesa leer estos procesos religiosos articulados a una semiótica de la cultura, desde la cual examinamos la interacción de los distintos textos que conforman el heterogéneo espacio semiótico de la *Santería* cubana.

El término "semiótica de la cultura" lo tomamos -como ha sido explicado en el capítulo de las teorías- del semiótico ruso I. Lotman. Es éste un término que considera la interacción de espacios semióticos no uniformes, que lee el espacio semiótico como "un conjunto de distintos textos y de lenguajes" (*Semiosfera I*, 23), atendiendo muy especialmente a la necesidad de considerar un poliglotismo cultural y semiótico (Cfr. Lotman, 78). Observa también las relaciones entre texto y contexto cultural. Ve a la cultura como un sistema complejo, jerárquicamente organizado (102).

3.1.1. *Mimesis I: La leyenda yoruba*

Si entendemos la *mimesis I* como el momento paradigmático que prefigura al mito particular -el antes de la configuración-, nos instauramos en el espacio cultural donde nacen las leyendas *yorubas*: el tiempo mítico, en el cual los dioses, los hombres y los animales andaban juntos. Creemos interesante considerar aquí las peculiaridades que López Austin observa para los tiempos míticos, independientemente de las diversidades culturales. Es éste un tiempo en el cual cobra especial importancia la capacidad expresiva de todos los seres y de todas las cosas: Todos los seres hablaban como los hombres. Todo hablaba (*Los mitos del tlacuache*, 56-57). De este tiempo sobrevive una memoria sustentada por la tradición oral, en la cual reconocemos la génesis mítica de Yemayá.

Pierre Verger, en su libro *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*¹, nos proporciona información sobre esta deidad en el mundo africano. Su nombre es una derivación de *Yéyé omo ejá*, que significa: "Madre cuyos hijos son peces". *Yemoja*, como se le conoció en África, fue *orisha* de los *Egbá* -nación *yoruba* donde habita el río *Yemoja*-, los cuales a principios del siglo XIX tuvieron

¹ Salvador: Corupio, 1997.

que emigrar a *Abeokuta*, que significa "ciudad debajo de las piedras" o "pueblo al pie de las rocas"². Un nuevo río, el Ogún, sirvió de morada a la *orisha*. Es importante decir que actualmente, para los africanos allí se encuentra la diosa, a la cual continúan adorando en las aguas del río Ogún.

Yemayá es referida por Verger como la hija de Olokun, divinidad ésta que muchas veces es leída como ser andrógino. Olokun es masculina para los dahomeyanos y femenina para los de Ifé y a veces se le considera esposo ideal de Yemayá. Entre los esposos míticos de Yemayá están Orúmila -el que tiene el don de las adivinaciones- y Olofi -rey de Ifé-, con el cual tuvo dos hijos. Cansada de estar en Ifé, esta deidad de carácter muy fuerte, huyó hacia el oeste. Olokun le había regalado un garrafón con un preparado especial, el cual debía quebrar en el suelo en caso de peligro. Olofi, enojado, pidió a su ejército que encontraran a Yemayá, quien al verse cercada quebró el garrafón. Al instante nació tanta agua que la trasladó al océano, junto a Olokun.

Este poder que tiene Yemayá para hacer nacer el agua cuando no le conviene o molesta, se activa en otra leyenda africana que nos cuenta Pierre Verger; pero de manera general, parece ser un rasgo mítico que le fue atribuido a la deidad en el Nuevo mundo. En páginas posteriores hablaremos sobre el agua como elemento emblemático de la diosa, definiéndola y sirviéndole como arma protectora. Este tema será abordado en este mismo capítulo, cuando estudiemos las transformaciones metafóricas de la *orisha*.

Intentando leer la trama mítica de Yemayá, partimos de los relatos recogidos por Lydia Cabrera a "viejos depositarios del politeísmo lucumí" (*Yemayá y Ochún*, 20), importantes sacerdotes de la religión afrocubana. Ellos ofrecen el pensamiento mítico popular y están transcritos respetando los diferentes puntos de vista que se manifiestan en esta cultura, largo tiempo conservada por transmisión oral.

² Según Miguel Barnet, a propósito de las informaciones recogidas en su viaje a Nigeria, y cuyas crónicas publicó *La Gaceta de Cuba* N°1, 1995.

Las distintas leyendas que sobre esta diosa africana sobreviven, indican esa textualidad múltiple que constituye lo que Ricoeur llama la "historia sedimentada", una especie de memoria que fue asentándose y amalgamándose con otros relatos. Trasladada a un texto mítico, esta historia sedimentada podemos relacionarla con los tiempos fundacionales, con aquellos relatos que nos hablan de los orígenes. Entre los testimonios recogidos por Lydia Cabrera, hay uno que especialmente nos remonta a la génesis:

Cuando Olodumare³, Dios Todopoderoso, andaba por este planeta, sólo había en él fuego (e imitaba el fragor de un incendio), fuego y rocas ardiendo.

Olodumare decidió entonces que la tierra existiera, con sus montañas, sus valles, sus sabanas. El vapor candente de las llamas que se había acumulado en el espacio, Olodumare lo convirtió en nubes. En las partes del roquerío donde el fuego había sido más violento, quedaron, al apagarse éste, unos huecos enormes y muy hondos. En el más profundo nació Olokun, el océano. Olokun, la Yemayá más vieja -Yemayá masculino, raíz, *Orisón* de las demás, "pues Yemayá es una y siete a la vez..."(...)

Así, continuaba, se cumplió la voluntad de Dios, y al extenderse el mar y salir las estrellas y la Luna de su vientre, éste fue el primer paso de la creación del mundo.

(...) Y Yemayá, que a todos daba vida y frescura, hizo los ríos en la tierra, enteramente sólida ya, "para que tuviese venas y el agua, que es su sangre, corriese por ellas". Y en el río nació Ochún, la diosa de los ríos (...)(21-22).

Es importante observar cómo en estos relatos orales se menciona el agua como la sangre de Yemayá; expresión ésta que nos sirve de apoyo para considerar el elemento agua como esencia semántica de esta diosa. Otras historias sobre esta *orisha*, reafirman el valor de su elemento distintivo:

³ *Oludumare*, *Olorum* y *Olofi* son nombres de una misma deidad.

(...) Yemayá-Yemú, 'por camino de Obatalá', *achupá*, dio a luz a los *Ocha*⁴, a la Luna y al Sol. Antes de que existiera nada, 'estaba tendida boca arriba, cuan larga era' y exclamó de pronto: *Ibí bayán odu mi* –me duele el vientre-, y de su vientre salieron los Santos, la Luna, las Estrellas, el Sol y todo lo que hoy alienta y vive sobre la tierra. Si Yemayá lo abandonase ¿qué sería del mundo al faltarle el agua?(...) (23).

Estas leyendas refieren la visión del cielo como un cuerpo que es parte del propio Olofi. La separación de cielo y tierra fue también la separación del cuerpo del Creador. Quedaron entonces constituídos dos cuerpos: en uno habitarían los hombres abandonados por el dios creador, quien escucharía sus peticiones y enviaría sus mensajes a través de los distintos *orishas*. El otro cuerpo quedó conformado por el gran Olofi y los laboriosos *orishas*.

Las leyendas que relatan las acciones de esos dioses, originando los distintos mitos, refieren aquel tiempo mítico en el que aún vivían juntos los *orishas* y los hombres, cuando todo era un solo cuerpo. Este espacio o tiempo anterior habla de una praxis que luego, al separarse los humanos de los dioses, se desplazó miméticamente a una configuración mítica que sirviera de paradigma a la humanidad. Este espacio o tiempo legendario, en el cual se ubica la génesis de Yemayá, es el que identificamos como *mimesis* I. El paso de este terreno paradigmático a lo sintagmático a través de un proceso de "transposición metafórica"(Ricoeur, *Tiempo*), será la transición a la *mimesis* II.

3.1.2. *Mimesis* III: El contexto al cual llegan estas leyendas. La Virgen de Regla.

Dado que la trama o *mimesis* II es un proceso de configuración que media entre un tiempo prefigurado (*mimesis* I) y otro refigurado (*mimesis* III), consideramos conveniente tratar ahora aquellos aspectos de ese momento de refiguración que inciden en el proceso de configuración del mito de Yemayá.

⁴ Santos u *orishas*. Por eso a Yemayá se le considera madre de santos.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

El análisis de la *mimesis* III será en función de la construcción de la trama mítica, sin considerar aún el proceso de refiguración que tiene lugar a través del ritual. No abordaré en este momento esa otra dimensión de la *mimesis* relacionada con la incidencia del mito en los procesos rituales curativos. Ahora nos interesa conocer cómo funcionó el momento de la refiguración en la conformación particular de la trama del mito de Yemayá. Ello nos lleva a una pregunta inicial: Qué podemos identificar entonces con ese tiempo de *mimesis* III en la operación de la construcción de este mito. Cómo era ese espacio al que llegaron las leyendas africanas y cómo se integraron los elementos de ese contexto con aquellos que llegaban. Cómo ese nuevo espacio determinó la lectura que de este mito africano se hiciera. Es decir, cómo desde una semiótica de la cultura, podemos leer las transformaciones que se dan en los intertextos de los grandes textos culturales que por el choque comienzan a interactuar.

Es importante explicar cómo estaba socialmente constituido el espacio en el que introdujeron a la población africana, ese espacio desde el cual se produjo la refiguración de lo que llegó, la *mimesis* III. En la colonización de la Isla de Cuba participaron hombres procedentes de los más variados tipos de la gama social española. Al adquirir la propiedad de la tierra, de ellos nació la casta de los terratenientes, quienes introdujeron a los negros en condición de esclavos después de la merma de la raza indígena. Los primerísimos núcleos de población desarrollados por estos colonizadores, tuvo como patrón el cruzamiento de las razas. A la Isla habían llegado inicialmente hombres sin familias que se unieron sexualmente primero a la mujer india y luego a la negra. De estas uniones nacieron los primeros núcleos de la población cubana, los cuales quedaron fundamentalmente marcados por la mezcla de blancos y negros, al disminuir la población indígena. Así nació la población mulata y el criollo, que en sucesivas mezclas también instauró una población criolla blanca. Ésta se desarrollaba paralelamente al crecimiento de la población esclava y a la población libre de negros, constituida por los desprendimientos que se producían entre los esclavos.

Cuando los negros africanos llegan a la Isla, encuentran un contexto marcado por la realidad cultural y religiosa de España. De hecho, los negros que

trabajaban en las plantaciones cañeras como esclavos fueron bautizados según la doctrina cristiana. En los iconos cristianos, esta cultura negra reprimida comenzó a reconocer posibles semejanzas con sus dioses africanos. Fue de esta manera forzosa que aparecieron en los cabildos o asociaciones de negros las imágenes católicas relacionadas con los *orishas* africanos. El proceso de entrecruzamiento de los textos religiosos africanos con los cristianos, fue resultado de un violento sometimiento cultural al cual los negros se resistieron con la estrategia de la doble lectura; o lo que desde las teorías literarias contemporáneas podríamos leer como intertextualidad.

Desde una semiótica de la cultura también podemos leer los problemas de la interacción semiótica cultural. Lotman considera que el desarrollo de la cultura es un acto de intercambio que supone y necesita del "otro", el cual resulta un "partenaire" en la realización de ese acto. Examinando el proceso que el choque de culturas produjo en la Isla cubana, tenemos el desarrollo de un intercambio semiótico que se concreta en una resultante diferente. Al introducirse en la cultura humana y religiosa de la Isla, un texto del "otro": el texto heterogéneo de la cultura africana en el nuevo contexto, ese texto se modifica. Pero la modificación del texto "ajeno" también comenzará a modificar al nuevo contexto, de manera que ese texto del "otro" dejará de ser "ajeno". Los sistemas culturales tienen la capacidad de autoorganizarse, la introducción de nuevos elementos textuales van modificando el sistema semiótico del contexto, hasta volverse participantes de él, "partenaires" que lo modifican y resemantizan.

La cultura africana introducida en Cuba, funcionó como un nuevo texto que se fue configurando en las entrañas mismas del espacio cultural insular dominado por los valores europeos españoles, en contraste con esos códigos dominantes. Los traslados religiosos e ideológicos entre las culturas africanas y cristianas, forman el cuerpo de este momento refigurativo. Las modificaciones semióticas que en este acto se han producido, tienen también connotaciones en el orden de lo político. Los elementos de resistencia de una cultura dominada, se insertan en el corazón mismo de los valores representantes de la cultura dominante, transformándola. Bajo la apariencia protectora de un código dominante, se

despliegan nuevos elementos semánticos que modifican y transforman la lectura y aplicación de los iconos europeos. Esta innovación semántica que se produce al interior del icono de la Virgen de Regla es la que nos interesa examinar.

Yemayá, *orisha* de las aguas y del mar para los africanos, fue relacionada con la Virgen de Regla, Patrona del Puerto de La Habana que desde 1690 tiene su santuario junto al mar; casi un siglo después de haberse iniciado la introducción de esclavos en la Isla. Pero cuáles son los orígenes de esta Virgen y cómo se produce ese proceso de semejanza con la deidad africana. Las fuentes de la Virgen de Regla se ubican en la cultura española. Se dice incluso, que fue una traslación de la Virgen de Regla de la Villa de Chipiona, en Cádiz, a la cual se le considera Patrona y Protectora de todos los marinos. Fernando Ortiz, refiriéndose a esas diosas negras que la Iglesia de Roma tomó de la paganía, comenta:

Son numerosas las imágenes de la Virgen María Madre de Dios que tienen su cuerpo negro y reciben culto de hiperdulia en las iglesias del mundo eurooccidental. En Cuba la Virgen de Regla, que los lucumís equiparan a Yemayá, es negra y ya nos llegó negra de España...(*Los bailes y el teatro*, 226).

Según datos históricos recogidos por Lydia Cabrera en su libro *Yemayá y Ochún*, en 1690 un tal Hermano Antonio conocido por el "Peregrino", construye en el caserío de Regla, al otro lado de la Bahía de La Habana, un humilde oratorio techado de yaguas que guardaba una imagen pintada de la Virgen. Una tormenta destruye el oratorio y años más tarde se levanta una ermita en el mismo lugar. Allí se instala una Virgen que había sido traída de España por el Sargento Mayor Don Pedro de Aranda. En 1714 se proclama a esta Virgen Patrona de la Bahía. El entonces Capitán General de la Isla, en solemne acto, entrega una llave de plata - "insignia de las armas y blasón de esta Nobilísima ciudad y su gran puerto" - al entonces Obispo de La Habana; depositándose tal llave a los pies de la sagrada imagen. Otros actos oficiales del gobierno español en la Isla otorgaron reconocimiento al Santuario.



Imagen de la Virgen de Regla, patrona de la Bahía de La Habana, difundida por la Iglesia Católica.

Es importante señalar cómo el propio cuerpo político dominante en la Isla participa de la construcción de un texto o relato religioso, en el cual la cultura subyugada introducirá considerables modificaciones.

Desde esa época comenzaron las celebraciones de la fiesta de la Patrona del Puerto, marcadas el 8 de septiembre, las cuales duraban ocho días. Durante el período colonial, estas fiestas fueron muy concurridas. Fue en estas fiestas y en este santuario a orillas del mar, donde los hombres y mujeres negros, devotos de una africana *orisha* marina, encontraron el espacio ideal para adorar a Yemayá y sentirse protegidos bajo el manto de aquella "Mamá Azul", como también le llamaban.

Este momento del proceso refigurativo (*mimesis* III) es el que configura al mito (*mimesis* II). El desplazamiento mimético que ocurre durante el tiempo de la refiguración denota un mecanismo de mediación: la construcción del mito afrocubano es ese instante mediador en el cual se entrecruzan los textos *yorubas* y católicos, la *mimesis* II, en la que ya actuará una nueva pertinencia semántica: aquella que viene de la Yemayá africana y de la española Virgen negra, para semantizar un cuerpo nuevo al que se trasladan los valores de las anteriores. Pero no es simple traslado, la semántica del icono intertextual tendrá las funciones y valores propios del contexto para el cual surge, del núcleo de devotos para el cual se hace necesario. Es el espacio de la *mimesis* III el que propicia el nacimiento de la nueva imagen, semejante a sus orígenes, pero diferente. No es casual que la llave, elemento que aparece a los pies de la deidad católica -la Virgen de Regla-, sea uno de los atributos de la *orisha* Yemayá, fundida en plata, metal que la representa. Es interesante cómo se van entremezclando los elementos de ambos textos para producirnos ese otro espacio intertextual y metafórico en el cual coexisten Yemayá y la Virgen de Regla. Resulta muy ejemplificador un fragmento del texto de Lydia Cabrera, el cual nos muestra una opinión popular que condensa, sin diferenciar una y otra:

Algunas viejas beatas de color nos han dicho que la Virgen de Regla, Yemayá, de noche suele recorrer nadando su bahía, (un ñáñigo pescador la

ha visto) y que a eso se debe que algunas mañanas su ropa esté mojada...(Yemayá,16).

Y aquí importa decir que el Santuario de esta Virgen-*orisha*, está junto al mar. Este dato puede ayudar a comprender la referencia a las ropas mojadas de la Virgen.

3.1.3. *Mimesis* II: el texto mítico Yemayá-Virgen de Regla.

Los mitos afrocubanos recogen acontecimientos de la vida de los *orishas*. No podemos olvidar que la forma narrativa del mito tiene su propia lógica, su propia articulación en la cual no actúa el mismo *logos* que definiría la disposición de los hechos desde una perspectiva lineal. Si algo caracteriza las tramas míticas es la ambigüedad y la coexistencia de versiones diferentes de un mismo mito, en las cuales no es cuestionada la verosimilitud porque ésta se impone a través del "reconocimiento y de la presentación conmemorativa de una certeza sobrecedora" (Gadamer, *Mito y razón*, 35). Los mitos son los relatos que celebran los ritos, y estos relatos son contruídos bajo el principio de la necesidad y la fe comunitaria de ciertas culturas.

Debemos observar que la construcción de la trama en los mitos afrocubanos es un entretejido no sólo de sucesos, sino de historias o *pattakies* diversos que se superponen, como la imagen lotmiana de las hojas del repollo⁵. Eso que hoy podemos reconocer como el texto mítico de Yemayá es un complejo de memorias, asociaciones, analogías, en el cual se acercaron y se configuraron metafóricamente dos textos: el que trajeron los africanos al llegar a estas tierras y el que trajeron los otros habitantes de la Isla, de procedencia española, marcados por los iconos de la religión católica. De ese acercamiento textual nació la relación entre la Yemayá africana y la Virgen de Regla, que también es negra, pero con atavíos que responden a los de la cultura católica. Este es el texto mítico de la Yemayá-Virgen de Regla que adoran los cubanos. Con el propósito de ilustrar este entramado mítico, ofrecemos la descripción de Lydia Cabrera:

⁵ En páginas posteriores desarrollaremos esta idea.

Si algún foráneo, en ayunas de esta influencia profunda que las creencias religiosas de los africanos importados a Cuba desde los albores de su historia han ejercido tenazmente en el misticismo de nuestro pueblo, se hubiera hecho transportar a Regla el 8 de septiembre con ánimo de presenciar una fiesta católica, su asombro no hubiese tenido límites al ver desfilar la nutrida procesión que, danzando al son de los Batá, los tres tambores litúrgicos yoruba, y entonando cantos (oriki) en lengua lucumí, conducía una imagen de la Virgen desde la casa o Cabillo de una santera hasta las puertas de la iglesia, donde era recibida por un sacerdote católico, y de allí a la orilla del mar. Si se mezclaba a la muchedumbre de fieles y seguía su itinerario, los vería purificarse, lavarse brazos y rostro con el agua marina, que ese día, como la vegetación el Sábado de Gloria, tiene más virtudes —Aché—, es más sagrada, y una vez limpios, beber los tres sorbos tradicionales que aumentan sus fuerzas y los inmuniza contra todo género de males —enfermedades, brujería, mala suerte. La Virgen de Regla se transforma en el curso de esta festividad en una divinidad yoruba, en Yemayá, y todos la llamarían así en torno suyo. Quizá una frase repetida por alguna negra anciana, acompañada de un viejo gesto de adoración; los brazos abiertos, las palmas de las manos vueltas al cielo, se grabaría en sus oídos:

¡Omí o Yemayá! ¡Omí o Yemayá! Fu mi lowó...

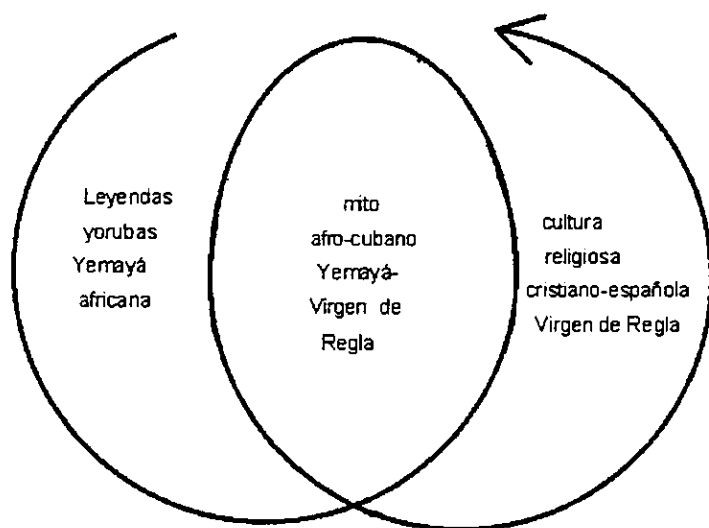
y si preguntara para salir de dudas ¿quién es Yemayá? ¿por qué llaman a la Virgen Yemayá? cualquiera le hubiera respondido con ingenua sorpresa: Yemayá ¿quién va a ser? ¡La Virgen de Regla!"(Yemayá, 17).

Esta descripción ofrece una atractiva imagen de ese complejo proceso de interpenetración que anima la religiosidad afrocubana. Yemayá-Virgen de Regla es una entidad en la cual opera la construcción metafórica porque en ella se han condensado innovaciones semánticas procedentes de los textos —el yoruba y el católico— participantes del acto configurador. Entidades religiosas diferentes se hicieron cercanas al operar en esa lectura el mecanismo de la transposición

metafórica. La *orisha* afrocubana que hoy se permite homenajear en una iglesia católica, que en los días de su conmemoración es sacada del recinto cristiano y llevada sobre hombros en medio de una multitud que la saluda y acompaña por las calles del pueblo habanero de Regla, esa diosa negra ya no es la africana ni la española; sino profundamente cubana, la Señora que cuida las aguas que bañan las costas de una Isla, de la cual ella guarda sus llaves.

Esa zona de la configuración -el momento que Ricoeur reconoce como la *mimesis* II- es un espacio intertextual, en este caso intercultural, resemantizado por las presencias que han operado en ese proceso metafórico de la construcción de la trama mítica afrocubana.

Desde una lectura que toma como referencia teórica el modelo de la triple *mimesis*, articulado a los procesos de innovación semántica que marcan las construcciones metafóricas, proponemos esta graficación:



Si aplicamos el esquema de la metáfora en esta graficación del proceso de la *mimesis*, es porque el momento de la configuración lo entendemos como un espacio de condensación, síntesis y resemantización, como los que participan del

acto metafórico. Si leemos como semas Yemayá y Virgen de Regla, debemos comprender que el acto condensador que ellas precipitan se produce en un contexto marcado por un violento encuentro de culturas. La metáfora, síntesis de textos culturales diferentes, es un texto que participa del gran texto de la cultura cubana. Entender los mecanismos de su construcción es una manera de leer algunas articulaciones importantes de la cultura cubana. Y si hablamos de procesos de interpenetraciones textuales y culturales, es porque también reconocemos la teoría intertextual en el ámbito de nuestra lectura. Configuración, metaforización, intertextualidad son palabras que proceden del ámbito de las teorías literarias y que articuladas a una semiótica de la cultura, intentan incorporarse a la lectura de otras dimensiones textuales.

Hemos leído los movimientos semióticos de un cierto texto religioso, articulado a las modificaciones que generó el choque y encuentro de culturas diferentes. Esta lectura de un texto inserto en el contexto polisemántico de la cultura cubana, intenta evidenciar un largo proceso de refiguraciones. Una vez examinado el mecanismo metafórico estructurador de este entramado mítico afrocubano, queremos dirigirnos hacia los procesos que se configuran al interior de este espacio mítico.

3.2. La estructura mítica desde la semiótica lotmiana.

Pensar en la noción de trama en el cuerpo mítico afrocubano implica complejidad. Nuestra aproximación a las construcciones textuales de este entramado busca su relevancia metafórica. Nos interesa indagar en las construcciones de la trama y los mecanismos metafóricos que la activan propiciando diferentes lecturas sobre las configuraciones de los *orishas*. Pretender hablar de la trama, como si fuese una, sería definir una lectura, un modelo de historia o trama; idea que contradeciría la ambigüedad de las construcciones míticas. Nuestra aproximación al mito no quiere apoyarse en la mitografía antropológica. Más que estudiar el mito, nuestro interés es sobre las construcciones textuales que en él se configuran. Pues, tomamos como referentes las propuestas de ciertas teorías literarias sobre las estructuras míticas.

Particularmente consideramos las ideas desarrolladas por Iuri Lotman y Zara Mints en "Literatura y mitología".⁶

Los antecedentes literarios de la palabra *mythos*, tienen su punto de partida en el concepto griego desarrollado por Aristóteles en la *Poética*, al estudiar la tragedia como *mimesis* de acciones nobles y eminentes, sistematizadas de modo que fuera determinante la disposición de los hechos. De manera que con la palabra *mythos* se define un modo de exposición narrativa que refería historias "halladas" o "dentro de lo conocido desde hace largo tiempo" (Gadamer, *Mito*, 27). En este sentido del valor mítico de lo narrado -en tanto pueden ser las historias de hombres nobles y elevados o de héroes que se aproximan a lo sagrado-, nos interesa pensar en una estructura narrativa en la cual se refieren hechos no precisamente verdaderos, pero sí verosímiles e incuestionablemente creíbles para determinado receptor.

Debemos reconocer que los mitos afrocubanos han encontrado expresión en los diversos *pattakíes*, en los cuales se cuentan las leyendas de los *orishas* desde diferentes puntos de vista. Estas historias que antes sólo existían en la memoria, hoy pueden encontrarse transcritas, publicadas como narraciones o cuentos mitológicos. De cualquier manera, estos mitos han tenido que ser contados para que el cuerpo sagrado que ellos contienen se manifieste. Sobre esta necesidad discursiva para la manifestación de lo sagrado apunta Ricoeur: "... es siempre por medio del discurso como esta lógica se manifiesta, pues si un mito no narrase cómo llegaron a ser las cosas o si no hubiese rituales que representasen este proceso, lo sagrado permanecería sin manifestarse..." (*Teoría de la interpretación*, 75).

La idea de una trama de Yemayá o de Ochún nos obliga a pensar en un texto mítico que no puede organizarse a la luz de los mecanismos que rigen un *mythos* dramático, según un modelo lineal. Se trata pues, de un cuerpo textual que articula su entramado mítico a partir de los diferentes *pattakíes* existentes sobre una deidad; algo así como diferentes miradas que articulan una imagen compleja y múltiple, sin quedar atrapada en una historia única. En estos *pattakíes* siempre

⁶ En: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

aparecen las *orishas* relacionadas con otras deidades. O sea, un mismo *pattakí* puede darnos información de dos o tres *orishas*. El entramado mítico de cada uno es un cuerpo textual múltiple en tanto no ofrece una sola manera de contar la historia. Así como cada *orisha* tiene distintos caminos, o sea, diferentes manifestaciones vitales, así la historia que habla de ellos refleja esa multiplicidad semántica.

Lotman nos recuerda que una propiedad del mito es su tiempo cíclico: "los acontecimientos no tienen un despliegue lineal" (*Semiosfera*, 1993) porque la historia no se organiza según el principio de encadenamiento. La narración mitológica "se enrolla, como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás" (194), en una repetición infinita que se va representando en la dimensión ritual. En esta estructura cíclica se intentan transmitir aspectos de la vida de ciertas figuras míticas. Se van articulando diferentes relatos que ofrecen distintos puntos de vista sobre esos seres paradigmáticos. El principio de isomorfismo o isotopía reducía todas las versiones a un núcleo temático único. Lotman considera al personaje mítico como "una única imagen ambivalente"(195), lo que él llama el Personaje Único, y al que preferimos llamar entidad múltiple para diferenciar estructuras propias de los modelos discretos o literarios de las otras que operan en los modelos no discretos o míticos. Estas imágenes únicas y ambivalentes, al trascender al espacio literario organizado bajo el principio de la linealidad y el encadenamiento, se transforman y se perciben como dobles, parejas de un relato: "La destrucción de la conciencia isomórfica condujo a que todo personaje mitológico único pudiera ser leído como dos o más héroes hostiles entre sí"(196). Las entidades míticas, al desplegarse bajo los principios de un sistema discreto, se convierten en una multitud de héroes, propiciando la aparición de personajes-dobles.

Lotman identifica los textos míticos como modelos no discretos marcados por el principio isotópico. Esta homogeneidad temática, base para la repetición analógada a la estructura del "repollo", observa una ruptura en los modelos literarios o discretos, organizados bajo una estructura lineal, cuyo discurso se organiza por los mecanismos de la retórica. Considerando la propuesta lotmiana

de leer la "mitología" y la "literatura" como "dos tendencias complementarias, cada una de las cuales supone desde tiempos inmemoriales la presencia de la otra"(192), queremos analogar en nuestra lectura algunos mecanismos retóricos a ciertas construcciones del entramado mítico. El análisis de Lotman nos propicia un punto de partida cuando estudia la estructura mítica desde el principio isomórfico o isotópico y nombra metafóricamente el entramado cíclico del mito como un repollo⁷.

La propuesta lotmiana sobre la constitución múltiple de las figuras míticas nos resulta propicia para comprender la ambigua constitución de los *orishas* africanos. Podemos pensar en ellos como ese Personaje Único o imagen ambivalente, entendiendo que se trata de entidades múltiples. Cada *orisha*, en tanto Personaje Único o entidad múltiple, posee un amplio campo isotópico en el cual se abren diversos caminos para el despliegue de la entidad. Cada *orisha* es un ser múltiple en el cual están condensados diversas posibilidades de manifestación. Cada uno de ellos se despliega en varios caminos y cada camino expresa una particular tendencia de la deidad, pero sin dejar de ser ella misma. Todos los avatares están marcados por una especie de red isotópica, estableciendo cada *orisha*-avatar relaciones de contigüidad entre uno y otro. Entre un camino y otro podemos leer relaciones metonímicas. En estos caminos los *orishas* tienen vida propia, es independiente un camino de otro. Pero todos esos avatares guardan una relación de pertenencia respecto al *orisha*-madre, del cual ellos son como desprendimientos relativos, porque no existen independientes de lo que consideramos el texto-madre⁸.

La *orisha*-madre la hemos pensado como un término que identifica el texto general del *orisha* (texto-madre), conformado por múltiples intertextos según los diferentes desprendimientos o avatares. Y si mencionamos el término intertexto es

⁷ Queremos señalar que este tipo de articulación entre los mecanismos retóricos y las construcciones de los discursos míticos, nos fue proporcionado en los Seminarios de Discursos Chamánicos del Dr. G. Weisz, en la UNAM. Fue allí donde encontramos este mecanismo como prisma desde el cual desarrollar una lectura.

⁸ Siguiendo las ideas lotmianas, definimos como texto-madre al texto general del *orisha*. Hemos explicado que cada *orisha*, en sus distintos avatares, conforma un determinado texto que resulta variante del texto principal del *orisha* y en el cual están contenidos todos los posibles despliegues.

porque en nuestro intento por construir una lectura literaria de la *Santería* consideramos que la intertextualidad también es un mecanismo apropiado para leer la compleja estructura de los *orishas*. En la construcción textual de un *orisha* participan numerosos textos que son como variaciones del primero. Pensar en el texto de un *orisha* implica la idea de un entretejido constituido por los múltiples caminos o manifestaciones diversas del *orisha*. Cada camino o intertexto es como una madeja de hilos que participan del tejido o texto general. Incluso, los relatos o *pattakíes* en los cuales se narran las diversas historias de estos dioses, necesariamente los leemos como especies de intertextos, si pensamos en la entretejadura de historias y de figuras míticas que en ellos participan.

Las consideraciones lotmianas sobre la multiplicidad que revelan las construcciones míticas y la complejidad de estos paradigmas, también podemos aplicarlas para leer la estructura de los *pattakíes*. Estos relatos míticos nos revelan las historias de los dioses. En ellos encontramos una gran variedad de relatos sobre un mismo *orisha*. Los *pattakíes* serían como las diversas hojas del repollo – usando la imagen de Lotman- que configuran la estructura mítica. Son como miradas distintas sobre un mismo tema. En estos relatos, los *orishas* siempre van a entrar en contacto con diferentes deidades; en esos encuentros con *el otro* ellos van entretejiendo sus historias. Esta diversidad de sucesos articulados en los *pattakíes* configuran los distintos rostros que dibujan la imagen de un *orisha*. Nuevamente la idea del repollo se presenta en la construcción de ese rostro: múltiple, ambiguo, misterioso, condensación de infinitas otredades.

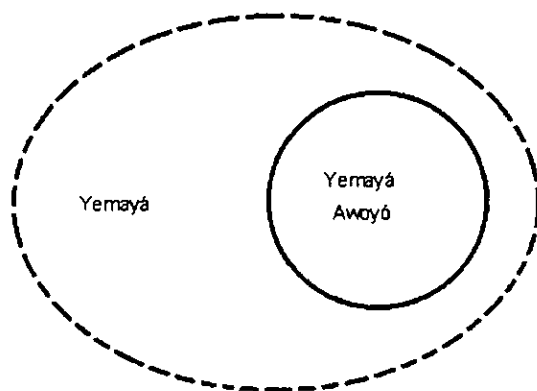
3.2.1. La sinécdoque como construcción textual.

Ya hemos señalado que nos interesa leer las construcciones del entramado mítico estableciendo analogías con elementos de la retórica literaria. Si desde la estructura lotmiana del repollo leemos la construcción general del entramado mítico, también interesa desarrollar lecturas particularizadas sobre el modo en que operan ciertos mecanismos de estas estructuras, en analogía con

El texto-madre es el texto total en el que se expresan las características y manifestaciones del *orisha*. Cada texto-madre está formado por varios intertextos relativos a cada avatar del *orisha*.

algunas figuras retóricas. Específicamente, el modo en que se configuran los *orishas* con una multiplicidad de rostros, nos hace pensar en la estructura de la sinécdoque donde cada parte es una expresión del todo. La relación de pertenencia establecida entre los diversos avatares y el *orisha* la leemos analógada a la figura de la sinécdoque.

Relacionando esta constitución múltiple y de sinécdoque con la estructura mítica de Yemayá u Ochún, entendemos cómo cada uno de los avatares en que se despliegan estas *orishas*, son partes de una única esencia. Lydia Cabrera nos dice: “A Ochún la crió a sus pechos Yemayá, y al igual que ésta, es una y múltiple”(Yemayá, 70). Ambas tienen varios caminos y a través de todos ellos se está presentando la propia deidad. Por medio de su manifestación particular sabemos de la presencia de lo general. Es el caso de una sinécdoque particularizante que se cumple en cada uno de los avatares de los *orishas*, pues en cada camino, independientemente del “apellido” que lleve, siempre será la deidad. Como en este ejemplo:



Veamos cómo se va configurando Yemayá en los siete distintos caminos en que se despliega; pero considerando su construcción sinécdoquica, leamos en ellos la relación con la esencialidad de la *orisha*, con los rasgos que la caracterizan. Tomamos la descripción desarrollada por Lydia Cabrera en *Yemayá y Ochún*, según los relatos míticos que les fueron propiciados por sus informantes:

De Olokun, su raíz y Fundamento, nacen: Yemayá Awoyó, la mayor, la más vieja; Yemayá Oketé (Oguté, Okutí o Kubini); Yemayá Mayaleo o Mayelewo; Yemayá Ayaba o Achabá; Yemayá Konlé; Yemayá Akuara y Yemayá Asesu (28).

Desde la estructura lotmiana del repollo, cada uno de los avatares de la *orisha* podemos leerlos como las diversas hojas del repollo. Esas distintas hojas son las que envuelven y tejen el texto mítico de Yemayá. Cada uno de estos avatares acusan rasgos que participan de un mismo campo isotópico, relacionado con la esencia acuática y marina de la *orisha*.

Señalaremos brevemente, los elementos que definen a estas Yemayá con el fin de esclarecer los significados que estos elementos guardan en relación al cuerpo o texto general de la deidad. En nuestra lectura distinguimos diferentes niveles de significación. En un primer nivel de significación es necesario revelar las características de la *orisha* con relación a una posible semántica del texto mítico. En otro nivel, nos interesa señalar cómo se produce una activación compleja del significado cuando se articula a las construcciones de la estructura mítica.

Yemayá Awoyó: La mayor, la de más ricos vestidos. Cuando sale a pasear se coloca los adornos de Olokun y se corona con el arco iris (Ochumaré)⁹. Se ciñe siete faldas para guerrear y defender a sus hijos. A este camino de la *orisha* se debe la expresión de que "nadie sabe lo que Yemayá esconde debajo de sus faldas". A ella se le reza:

⁹ Es el arcoiris, que se reconoce como Ochumaré y es de ambos sexos. Cuando aparece en el cielo, al más pequeño se le llama la hembra y al más grande el macho.

Yemayá Awoyó okere okun olomí karagbo Osa ya bio lewu eyintegbe awa si leku Yemayá obini ku wa yo okana ke okun Iyá sa orí ere egba mio...

(Yemayá Awoyó que estás lejos en la mar, dueña del agua, tú que comes carnero, Madre de cabello de plata que pare a la laguna, Madre nuestra protectora, mujer perfecta, única, que extiendes el mar, Madre que piensa, sálvanos de la muerte, ampáranos) (28).

En esta oración reconocemos la alabanza a la *orisha* como Madre y protectora.

Yemayá Akuara: Es la de las dos aguas, la que vive en la confluencia del río, donde se encuentra con su hermana Ochún. Vive en aguas dulces, bailadora, alegre; pero también es recta y no gusta de hacer maleficios. Cuida a los enfermos, prepara remedios, amarra *abikús*¹⁰.

Yemayá Okuté u Okutí: Su color es el azul pálido. Es la portera de Olokun. Vive fundamentalmente en los arrecifes de la costa, pero también se encuentra en los ríos, en la laguna y el monte. En este camino Yemayá es mujer de Ogún, dios de la guerra y de los hierros. Recibe sacrificios en compañía de Ogún, lo mismo en el mar que en la manigua. Cuando guerrea se cuelga en la cintura atributos de Ogún como las herramientas y el cuchillo. Es una terrible amazona. Con el ratón – que le pertenece – envía mensajes a sus hijos y a veces los visita transformándose en este animal. Le teme a los perros. Vive internada en los montes o en parajes desolados. Es severa, rencorosa –carácter de la *orisha*–, retadora, violenta. Es hechicera, experta en preparar polvos para embrujar (*afoché*). Gusta de bailar con un majá (serpiente no venenosa) enroscado en los brazos. Prefiere el carnero al pato. Le pertenecen los corales y las madreperlas, atributos en general de esta *orisha*.

Yemayá Achabá o Ayabá: Peligrosísima, sabia y voluntariosa. En general la sabiduría es un don de la *orisha*. Lleva al tobillo una cadena de plata. Aire altanero, mirada irresistible. Fue mujer de Orula, el dueño del tablero de Ifá, de la

¹⁰ Tomamos de Natalia Bolívar la definición de *abikú* como "espíritu viajero que encarna en niños y los hace morir" (*Los orishas en Cuba*, 169).

adivinación. La palabra de esta diosa es acatada en Ifá. En uno de los *pattakies* se narra sobre los disgustos entre la *orisha* y Orula por las interferencias de ella en la adivinación, a escondidas de él. Escucha a sus fieles de espalda. Sus "amarres" o trabajos no se deshacen nunca. Algunos sacerdotes o *Babalawos* la consideran la secretaria de Olofi, el todopoderoso. Otros, "la Mayor de las Santas porque le dio vida a las criaturas, que nacen y mueren como la luna. Cuando a uno de nosotros se nos cumple el término, es a Yemayá a quien manda Olofi que nos haga una cruz con cascarilla en la frente"(29).

Yemayá Konlá: La de la espuma. Vive en la resaca y en las hélices de los barcos. En general, los barcos le pertenecen a la *orisha*.

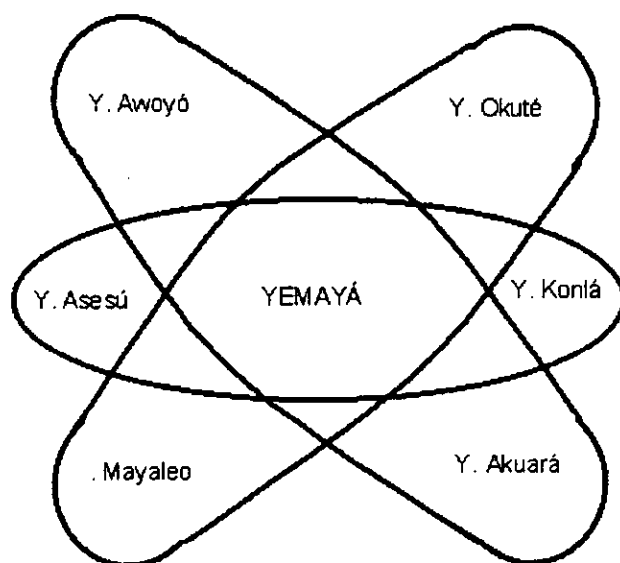
Yemayá Asesu: Es la mensajera de Olokun. La de las aguas turbias y sucias. Va a los caños, letrinas y cloacas. Recibe las ofrendas en compañía de los muertos. Come pato -atributo de Yemayá-. Es lenta en complacer a sus fieles. Se dice que cuando se le pide algo se pone a contar meticulosamente las plumas del pato que se le sacrifica y que si se equivoca vuelve a comenzar.

Yemayá Mayaleo o Mayalewo: Vive en los bosques, pocetas o manantiales. Es bruja, por lo cual se relaciona con su hermana Ochún en el camino de Ochún Kolé.

Todos estos caminos expresan distintas manifestaciones de la *orisha*, acentuando algún que otro aspecto. Pero en todos se repiten constantes que los remiten al texto-madre de la *orisha*. Cada uno de ellos es la propia Yemayá. Todos estos avatares manifiestan una naturaleza acuática; en cada uno de ellos se configura una Yemayá que vive en las aguas. Todos repiten o acentúan ciertos rasgos que constituyen la definición de la *orisha*. Es por ello que nos permitimos leer esta construcción como sinecdótica, pues cuando una persona se inicia y la diosa se manifiesta en cualquiera de sus avatares, finalmente es Yemayá quien ha aparecido. Cualquiera de sus caminos representa a la divinidad.

En nuestro interés por construir una lectura literaria de este espacio mítico afrocubano, hemos articulado distintas teorías. Partiendo de la relación sinecdótica que media entre la *orisha* y cada uno de sus avatares, observamos

un despliegue que lo asociamos con la idea del repollo lotmiano, especie de metáfora sobre las estructuras míticas. Desde estas premisas, proponemos un gráfico para ejemplificar el modo en que leemos la construcción del complejo entretejido de la *orisha* Yemayá:



Como se puede observar, este gráfico considera también el despliegue del modelo metafórico. Los semas participantes pueden ser varios. La idea del repollo ha propiciado un abanico de la estructura metafórica.

El modelo graficado puede aplicarse para leer a los diferentes *orishas* de la *Santería* cubana. Tal y como vimos que existen en Yemayá varios caminos, también los tiene Ochún. También en su caso, cada avatar expresa atributos y características de una totalidad múltiple. En el mundo de la *Santería*, estas

deidades siempre aparecen entrañablemente relacionadas. Considerando esta relación que ha sido definida por el espacio mítico-ritual, nos interesa observar los vínculos entre ciertos avatares de ambas *orishas*, de manera que podamos percibir los tejidos, las constantes, repeticiones o coincidencias que hacen las construcciones míticas de Yemayá y Ochún. Estos vínculos de sus cuerpos míticos revelan aquellos aspectos por los cuales estas *orishas* suelen actuar o aparecer juntas manifestándose como “las dos aguas”. La manera en que observaremos la relación será a partir de ciertos elementos en los avatares de Yemayá, significando el vínculo con la esencialidad de las *orishas* y leyendo éstos como puntos de interacción entre las hermanas míticas. En esta parte nos interesa ordenar las relaciones de ambas *orishas* con el elemento agua, como cuerpos metafóricos.

3.2.2. Cuerpos metafóricos en Yemayá y Ochún.

La idea del cuerpo metafórico sugiere la construcción de un cuerpo-texto a través de un proceso biosemiótico. En la construcción de un cuerpo metafórico “opera la transferencia del significado de un componente a un nuevo dominio corporal”(Weisz, “Cuerpo biológico/cuerpo simbólico”, 259). Desde este modelo nos proponemos leer a las *orishas* como cuerpos metafóricos, en los cuales se han producido condensaciones semánticas de ciertas sustancias.

Yemayá y Ochún son deidades que se construyen en relación al agua, su naturaleza esencial o elemento que las define es el agua. Pero este elemento tendrá cualidades diferentes, según el medio en que se le encuentre. Si es en el mar, será agua salada; si en el río, manantiales o fuentes, será agua dulce. La mitología nos habla de espacios connotados por la presencia de las *orishas*. El mar, por Yemayá; los ríos y lugares de aguas dulces, por Ochún. Esta particularidad introduce modificaciones entre una diosa y otra, pero ambas están habitando espacios acuáticos, llegando incluso casi a cohabitar en espacios fronterizos que marcan la confluencia de las aguas. Esta naturaleza acuosa que determina la textualidad de Yemayá y Ochún, opera como punto de partida para

considerar esa imagen ambivalente que popularmente se define como “las dos aguas”.

Queremos observar cómo está marcada la interacción entre las dos *orishas*, señalando los momentos en que ambas coinciden en ciertas características que las definen. Estas observaciones se realizarán en algunos de los avatares de las diosas.

Yemayá Akuara: El río marca su correspondencia con Ochún, la *orisha* de aguas dulces, alegre y hechicera, con quien Yemayá tiene una relación de hermandad. En la leyenda se habla de cómo Yemayá protege a Ochún y le proporciona los ríos para que viva en ellos. En este camino se representa a las dos aguas, porque es el espacio donde convergen ciertas características de ambas deidades. Aquí Yemayá es más alegre, virtud de su hermana Ochún. Este avatar insiste en un elemento que caracteriza a Yemayá: no ejerce el mal ni acepta lo que considera mal hecho.

Con este nombre se manifiesta también uno de los caminos de Ochún, la Ochún Akuara. Como Yemayá Akuara, vive en el mar y en el río. Esta Ochún, específicamente en este avatar, se niega a hacer maleficios; sólo filtros de amor. Es muy alegre, bailadora y apasionada por la música; rasgos con los cuales contagia a su hermana Yemayá.

Resulta interesante la convergencia de las dos hermanas míticas en este particular camino, el cual explica el nombre de “las dos aguas” con que se define la figura sagrada que representa a ambas *orishas*. En este camino leemos una configuración intertextual. La figura mítica de “las dos aguas” representada en el avatar Yemayá-Ochún-Akuara, es un entretejido del texto mítico de una y otra. La esencialidad semántica de ambas es el agua, pero preferiblemente aquí se significa el agua dulce, la de los ríos o la de las confluencias con los ríos. El adjetivo “dulce”, que califica a las aguas, nos revela la naturaleza del carácter de esta entidad doble: alegre, acogedora, amorosa.

Yemayá Okuté: Los corales la acercan a los arrecifes donde ella vive y hace de portera de Olokun. Las herramientas que porta en este avatar, indican su

conexión con Ogún, el *orisha* de la guerra, del hierro y de las herramientas en general. En este camino es mujer de Ogún, por eso se le puede encontrar también en el monte, del cual es dueño este fuerte *orisha*. En este avatar se expresa especialmente el carácter firme y violento de la diosa, que al unirse al severo Ogún parece reforzarse. Que aquí aparezcan el majá o serpiente, junto al carnero, puede relacionarse con el espacio del monte.

Existe una Ochún Yumú, que no gusta de las fiestas y tiene relaciones con Ogún y aunque vive en el fondo del río, sabe manejar algunas de las herramientas de este *orisha*. Sale del río y maneja la pica y el azadón en los cementerios. Es una Ochún muy severa, que manifiesta los aspectos serios de la diosa.

Aquí observamos la severidad como un aspecto que cobra fuerza en ambas diosas y que marca su condición de guerreras. Que este aspecto del carácter se priorice, indica la relación con Ogún, dios guerrero, muy severo y de difícil entendimiento. La presencia de otro *orisha* con el cual establecen relaciones estas diosas, según sus avatares, activa o precipita ciertos rasgos que están en el cuerpo general de las diosas. Los objetos o atributos que aquí participan, así como los animales, constituyen las partes de un campo isotópico que está determinado por el espacio del monte.

Yemayá Mayaleo: Vive en los bosques, pocetas y manatiales. Ya Lydia Cabrera(30) señala su relación con Ochún Kolé, porque ambas son aquí muy hechiceras. Esta Ochún “se arrastra en el fango del arroyo”, en contraste con la abundancia de su hermana Mayaleo, la Kolé está sumida en la miseria. Pero ambas están unidas en su condición de temidas hechiceras. Aquí Ochún está muy relacionada con el Aura Tiñosa, ave que por su relación con los cuerpos y espacios en descomposición, guarda una relación semántica con el estado de la diosa. Este animal también lo relacionamos isotópicamente con el monte, donde vive Ogún y con quien la Mayaleo sigue tratando. Aquí el aspecto que se refuerza en ambas *orishas* es la condición de hechiceras. Pero este elemento nos comunica con otro avatar de Yemayá: la Achabá.

En Achabá, Yemayá lleva en su pie una cadena de plata y es de mirada muy altanera, características que leemos en relación a un carácter voluntarioso y peligroso. Es muy poderosa en sus hechizos. Algunos le consideran como una de las manifestaciones más fuertes de la *orisha*. En este camino, ella es pareja de Orula -*orisha* de la adivinación-, quien reconoce la sabiduría de Y. Achabá y acata la palabra de ésta.

También Ochún fue mujer de Orula y en uno de sus caminos -Ochún Funké- se le reconoce como sabia; por sus conocimientos y enseñanzas le llaman la Ochún Instructora. Lydia Cabrera nos recuerda que en Cuba, a Ochún también se le conoce como *Iyalode*: "reina, señora importante, mujer instruída"(Yemayá, 73).¹¹ Este título condensa calificaciones que permiten relacionar la sabiduría con la distinción y la prosperidad. Al llamársele *Iyalode* se recuerda el nombre con que se distinguía la elegida de una comunidad africana para representar a las mujeres ante el rey y dirigir los negocios en el mercado. Es un título honorífico que denota grandeza, distinción. Los valores de la *Iyalode* africana se trasladan para renombrar metafóricamente a la *orisha* cubana.

En este relato leemos a las *orishas* relacionadas con el conocimiento. La presencia de Orula y su relación con ambas revela un elemento que activa la naturaleza sabia de estas diosas. Es muy interesante que la sabiduría marque el carácter de Yemayá y Ochún, *orishas* femeninas que de alguna manera aquí refutan el tabú que tiene el cuerpo femenino en el sacerdocio de Orula.

Yemayá Asesú: El agua turbia indica el lugar donde vive: las cañerías y cloacas. El pato la relaciona con Olokun, de quien es mensajera y con quien come este animal. El pato también dice algo de su carácter: su lentitud. Se pone a contar lentamente las plumas de los patos que le dan en ofrenda, por eso demora tanto en responder los pedidos de sus devotos.

Algunos rasgos de Ochún Olodí nos parecen aquí recurrentes. Es una sirena que teje sumida en el fondo de los ríos. Es sorda y cuando se le llama tarda

¹¹ Lydia Cabrera toma este dato de P. Verger. Más adelante y en otro capítulo, retomamos esta información.

mucho en responder, por eso hay que llamarla insistentemente con una campanilla.

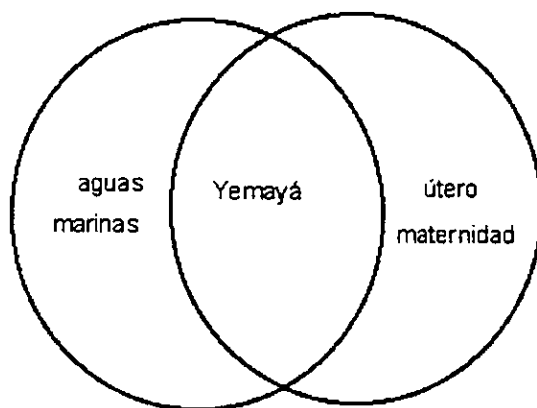
Estos textos demuestran una manera de ser de las diosas: caprichosas, exigentes. Los lugares profundos y turbios donde ellas viven, pueden significar la distancia con que a veces se sitúan estas *orishas* para atraer atención y respeto.

Como observamos, los elementos o características reforzadas en cada avatar van conformando el conjunto de valores que de modo general constituyen el texto de estas diosas. Considerando las coincidencias semánticas entre los cuerpos míticos de Yemayá y Ochún, se hace comprensible la frase popular que señala la hermandad mágico-religiosa de estas figuras, conocidas como "las dos aguas".

Desde la teoría intertextual, también encontramos fundamento para leer este cuerpo mítico de "las dos aguas" como un gran intertexto, el cual contiene a su vez los diferentes intertextos que constituyen las sumas de los caminos que hacen a Yemayá o a Ochún. Más allá de la diversificación de cada *orisha* en sus distintos avatares –con los cuales el texto general de la *orisha* guarda una relación sinecdótica-, al producirse una especie de dilatación o intensificación de ciertos caracteres, observamos que los textos de ambas diosas comienzan a tocarse, formando un espacio de confluencias semánticas que propicia una lectura del mecanismo intertextual que opera entre ambas *orishas*.

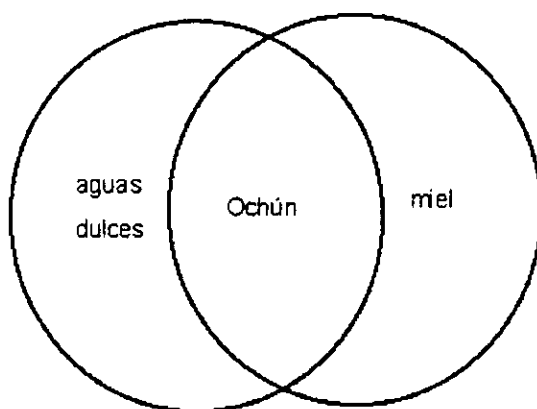
Hemos observado que la sustancia semántica que define a Yemayá y Ochún es el agua. Es el elemento que se prioriza en la imagen de "las dos aguas". A través del agua podemos encontrar variaciones semánticas que nos conducen a las especificidades y diferencias entre estas deidades. Las aguas marinas nos conectan con Yemayá, madre por excelencia. Detectamos una relación analógica entre la condición maternal y protectora de esta diosa, con el mar como útero, como espacio profundo, oscuro y acuoso en el cual se inicia la vida. La *orisha* Yemayá es traducida al cuerpo metafórico del mar, de las aguas marinas. Este elemento se ha transferido como esencia que semantiza el cuerpo de la diosa y a

través del cual ella puede curar y proteger a sus hijos. Pensamos en una graficación de la idea en esta figura:



Es importante señalar que aún cuando la sal es una sustancia que participa de las aguas marinas, no consideramos la sal como esencia semántica de Yemayá. No es a través de la sal que ella se expresa y condensa poderes curativos. La sal, como parte de la naturaleza salada del mar, la leemos asociada a ese carácter fuerte, terrible, con que a veces se manifiesta esta maternal y exigente *orisha*. En las prácticas rituales de la *Santería* cubana, la sal no se toca, no se usa en los procesos de "limpia" o curación; sino más bien representa un tabú. Con relación al mar, lo nos interesa resaltar es el aspecto simbólico de este espacio: como cavidad acuosa y oscura, fundadora, uterina, propiciadora de vida.

Las aguas dulces nos conectan con Ochún, señora de los ríos, manantiales y fuentes. La frescura y dulzura del agua nos lleva a la miel, sustancia acuosa, elixir que condensa lo dulce de la naturaleza. La miel es esencia semántica de Ochún. Con miel esta *orisha* combate, conquista y cura, así como lo hace Yemayá con las aguas. Aquí nuevamente apelamos a un cuerpo metafórico:



Considerando las relaciones isotópicas que guardan entre sí los elementos de cada diosa, por el hilo de la miel y la dulzura encontramos la sensualidad, la sexualidad, el placer, el amor y la prosperidad, características todas de Ochún. Como por el hilo de las aguas marinas, vamos al mar- profundidad-oscuridad-medio acuoso-útero-madre-protección-fecundación-prosperidad; características todas éstas de Yemayá. Ambas deidades están conectadas por una especie de red isotópica cuya esencia es el agua, elemento del cual ambas *orishas* son cuerpos metafóricos configurados en esa “única imagen ambivalente”(Lotman, *Semiosfera*, 195) de “las dos aguas”.

3.2.3. Las construcciones metafóricas en algunos *pattakíes*.

Explicamos que en nuestra lectura nos interesa utilizar algunos mecanismos retóricos analogados a construcciones de la estructura mítica. Queremos indagar sobre los procesos de concentración semántica que tienen lugar en estas construcciones. Así como el modelo del cuerpo metafórico hace evidente la esencia semántica que corporizan los *orishas*, cuando en ciertos momentos del texto mítico leemos operaciones metafóricas, en ellas observamos procesos de resemantización importantes que revelan cierta naturaleza del relato

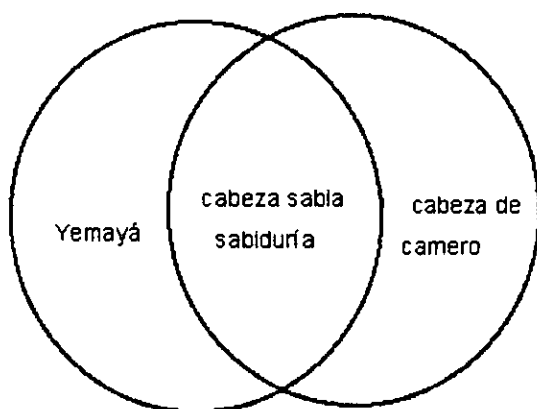
mítico. Estas operaciones metafóricas nos importa observarlas en la configuración misma de la trama de los relatos o *pattakíes*.

Para desarrollar nuestra lectura, hemos seleccionado algunos *pattakíes* que cuentan sobre las capacidades de Yemayá y Ochún para ejercer la sabiduría y defender a sus hijos. Los mitos de ambas *orishas* casi siempre van a resaltar paradigmas relacionados con la maternidad, el amor, la seducción. De alguna manera, las características más popularmente conocidas. Nos interesa destacar otras dimensiones de ellas.

Ya mencionamos que la trama que configura el mito es un entretejido de historias diversas que igualmente apuntan a la multiplicidad de las deidades. La trama pues, es un entretejido de historias que refieren momentos de la vida de la *orisha* en los cuales se manifiestan determinadas virtudes de la misma.

Una de esas historias cuenta cómo Yemayá se ganó el reconocimiento de Obatalá, *orisha* mayor. Elegua avisa a Yemayá que consulte el oráculo de Ifá buscando ayuda, pues *orishas* y humanos se han quejado ante Olofi por las continuas penetraciones del mar. Ifá le indica sacrificar un carnero. En Ilé Ifé, el pueblo de *orishas* y humanos, estaban todos reunidos con Obatalá para juzgar a la diosa del mar. Entonces Yemayá avanza entre las aguas con una cabeza de carnero que ofrece a Obatalá, quien justamente se caracteriza por ser el dueño de las cabezas, pues él modeló y fijó las cabezas en los cuerpos humanos. Se dice que el *orisha* dijo: "Cabeza traes, cabeza serás", y confirmó la sabiduría y la grandeza de Yemayá. De allí dicen que salió el dicho "Mi cabeza me salva o me pierde". Esta anécdota explica por qué en los más graves momentos los *orishas* piden consejo a Yemayá, la diosa sabia y progenitora (Cabrera, 1974, 54).

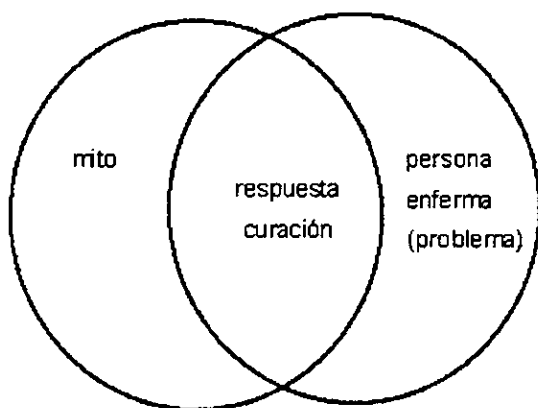
La construcción de la trama en esta historia refleja una operación metafórica:



A través de una asociación metafórica quedan relacionadas la *orisha* y la cabeza del carnero. La intersección semántica que aquí se produce denota una cualidad que caracteriza a la diosa: la sabiduría; magnificando su poder al reverenciar la cabeza. No olvidemos a Yemayá Achabá que en este camino se distingue por su sabiduría.

Este recurso metafórico va a caracterizar, en general, el proceso de la construcción de la trama en los mitos afrocubanos y particularmente en el mito que nos interesa; proceso este que se extiende al ritual. Por ejemplo, durante el ritual del oráculo de Ifá o del *Dilogún*¹², se produce un acercamiento metafórico entre la historia que cuenta el mito o *pattakí* de un *orisha* y el problema que tiene la persona que visita el oráculo. Cuando la persona se somete a estos procesos oraculares, el proceso de indagación queda expresado en una letra o *oddun*. Cada *oddun* contiene *pattakíes* que narran sucesos ocurridos a los dioses. Ellos marcan una relación analógica con la situación del interesado. Lo que alguna vez le sucedió al *orisha*, ahora es contado para advertir o explicar sobre las situaciones en que puede estar o está implicada la persona. De esta intersección nace la

respuesta que propiciará la curación y que será como la voz del *orisha*, su consejo al que lo interroga. Cada *pattakí*, expresa la historia y la voz de un *orisha*, los cuales indican *ebbos* o "limpias" al consultante. Este traslado semántico de la letra u *oddun* –texto del espacio mítico que se activa mediante el ritual oracular- a la persona o consultante, podemos graficarlo así:



Dejo planteado un tema que desarrollaremos dentro del siguiente capítulo: el estudio de la construcción metafórica que opera en el proceso ritual, donde la intersección del mito y el cuerpo del participante produce la configuración de un espacio curativo. Este análisis me interesa considerarlo desde la perspectiva de la *Mimesis* III: la refiguración del mito en la textualidad ritual y los mecanismos de la curación.

En el texto mítico, Ochún y Yemayá, están relacionadas con la sabiduría. Existen distintos *pattakíes* que refieren las inclinaciones y poderes de Ochún y Yemayá para predecir y curar. Pero siempre, curiosamente, como ejemplos de transgresión. Veamos algunos de ellos.

¹² Oráculos de origen africano. El de Ifá sólo puede ser oficiado por sacerdotes o *Babalawos*. El *Dilogún* ha sido modificado en el contexto insular cubano y en él sí pueden officiar mujeres: *Mamalochas* e *Iyalochas*

Lydia Cabrera nos narra algunas de las versiones existentes sobre la relación entre Yemayá y Orula, *orisha* de la adivinación, quien en esos tiempos era su compañero.

1. Orula al regresar de un viaje y encontrar sus instrumentos de adivinación fuera de lugar¹³, protesta ante el gran Olofi pidiéndole que anule su matrimonio con Yemayá, pues “no quería mujer que supiese más que él” (*Yemayá*, 42).

2. A Orula que está de viaje, le llegan noticias sobre una mujer que acierta mucho con sus augurios. Orula se disfraza y va a ese pueblo, que era el suyo y a la casa de esa mujer, que era la suya. Espera su turno entre mucha gente y cuando se sienta ante Yemayá ésta lo reconoce y le dice: “Aborí Bocha Abochiché. Eres mi okó –marido- pero yo no me iba a morir de hambre” (42). Entonces Orula la echa de la casa y Yemayá se queja ante el gran Olofi.

3. Orula tiene que asistir a una reunión convocada por Olofi. Yemayá queda en casa y decide atender a cuantos iban a solicitar los servicios del adivino. Fue tanto el éxito de ésta, que al volver Orula la gente pedía ser atendida por Yemayá; pero Orula respondía que las mujeres no pueden tirar Ifá. Ya nadie iba por el adivino, sin embargo, en su casa no faltaba comida y dinero. Orula resuelve tirar el Ifá para saber qué estaba sucediendo y descubre un animalito que intentaba imitar con sus patas lo que él hacía con sus instrumentos de adivinación. Era el conejo, o el mono, según la versión, que explicó a Orula que él imitaba lo que hacía Yemayá con el tablero cuando él no estaba en casa. Dicen que de allí sale la sentencia lanzada por Orula: “el que imita fracasa”.

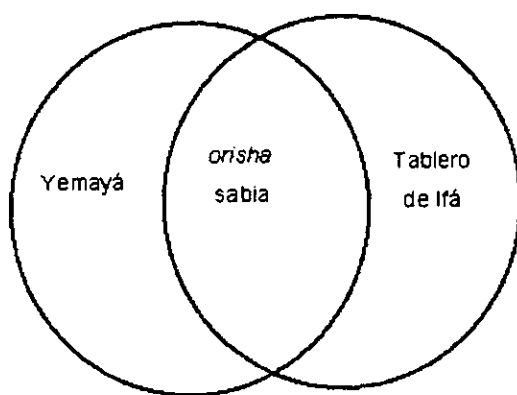
4. Orula sale de pesca y encarga a Yemayá que nadie toque sus instrumentos. Llegó un hombre muy alterado preguntando por Orula, porque su hijo estaba muy enfermo. El hombre lloraba. Yemayá se compadece de él y olvida la prohibición de Orula. Tomó el tablero, leyó los signos de Ifá y marcó la curación. El hombre regresa junto al hijo. Orula retorna y Yemayá guarda silencio. Pocos días después el hombre vuelve para agradecer a ésta la salud del hijo. El adivino

¹³ Especialmente se refiere al *Ekuele* o cadena utilizada en este sistema adivinatorio.

estalla en cólera: “Más que yo, Orula Agbamiregun, no puede saber una mujer; aquí en esta casa no cabe más que un sabio y ése soy yo” (43). Y echó a Yemayá del pueblo.

5. Orula tenía un cliente muy adinerado, a quien diariamente atendía. En ausencia del adivino, un día Yemayá atiende al hombre y éste, solucionando el problema que tenía, no regresa más. Orula empobrece al no tener más el cliente que lo mantenía y pregunta a Yemayá por qué el hombre no volvía. Ella le dice que marcó una curación que resolvió el problema del hombre y Orula le dice que entonces se morirán de hambre. Yemayá toma unas piedras de chinas pelonas, las pone en una cazuela y las ablanda como papas. Orula “quedó asombrado de lo que podía hacer Yemayá y aquel día se separó de ella por lo mucho que sabía”(44).

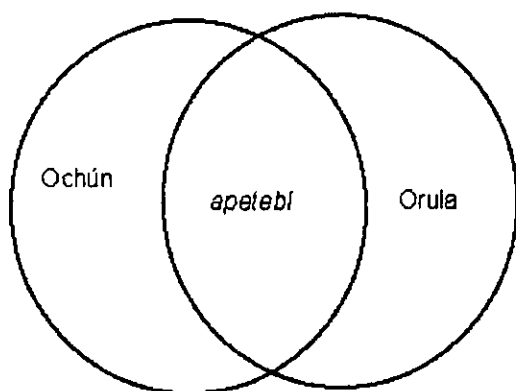
En estos relatos observamos cómo la trama se teje produciendo una operación metafórica. En estas historias –tanto las que cuentan sobre las relaciones entre Yemayá y Orula, como el primer *pattaki* referido- identificamos operaciones metafóricas en el nivel de la trama. En el caso de estos últimos relatos, la interacción de Yemayá con el sistema oracular de Ifá produce que a ella le reconozcan su sabiduría:



En todas las historias, el ejercicio de la sabiduría de Yemayá es considerado una transgresión. Existe un tabú con relación a la mujer, que la condena a no poder tocar los instrumentos de Ifá. El cuerpo de la mujer es considerado inferior e impuro para ejercer este sacerdocio. Es curioso que su sexualidad y su naturaleza sean condenadas, al mismo tiempo que se le reconoce su sabiduría; pero no el ejercicio del poder religioso entre los *Babalawos* u orden de Ifá. La moralidad humana que distingue y condena los géneros, trasciende hasta el espacio sagrado, o viceversa. Lo cierto es que en la religión de Ifá se reconoce la sabiduría de Yemayá. Así está marcado para los *Babalawos* una acción especial cuando sale hablando la letra que representa a esta *orisha*.

Existen también diferentes *pattakíes* que narran las relaciones entre Ochún y Orula. Tantos son los favores que éste debe a la bella *orisha*, que ella ganó el derecho de ser su *apetebí*, es decir la esposa y ayudante del *Babalawo*, la que cuida de Orula. Al otorgarle esta categoría dentro del servicio de su sacerdocio, Orula reconoce que “es la máxima categoría que Ifá me permite otorgar a una mujer, y tú eres la primera de todas. En lo adelante, mis descendientes y ahijados del culto tendrán, en una hija de Ochún, la esposa ideal para compartir su trabajo y la vida misma, con lo que rendirán un callado homenaje a tu sacrificio” (Espinosa, *La leyenda de Orula*, 249).

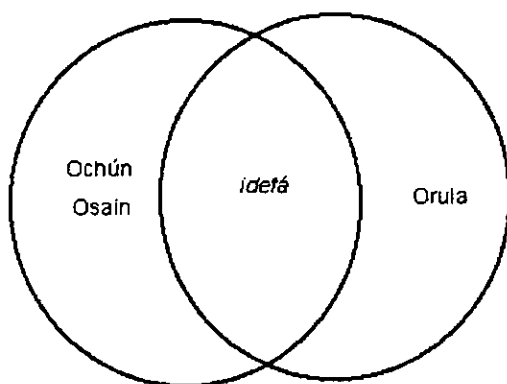
Esta relación entre Ochún y Orula, condensada en la figura de la *apetebí*, expresa una relación con el avatar de Ochún-Funké. En este avatar Ochún se distingue por su sabiduría, valor que también le reconoce Orula cuando le da este título honorífico. En la figura del *apetebí* podemos formular una construcción metafórica, fruto de la interacción entre los *orishas* que aquí actúan como semas:



Construcción ésta metafórica corporal, pues la metáfora se configura sobre el cuerpo de una persona que representa a la *apetebí*, la cual según indica el mito, debe ser una consagrada a Ochún. Es importante diferenciar la *apetebí* - en tanto figura en la cual leemos una construcción metafórica- de lo que puede ser un cuerpo metafórico, como el de Ochún. La *apetebí* no representa totalmente a la diosa, sino representa la distinción que reconoce Orula en Ochún, como homenaje a los favores que de ella recibió. En esta figura leemos la configuración de un texto-cuerpo-metáfora que perpetúa la memoria de aquellos hechos; pero no es un cuerpo metafórico. La *apetebí* refiere un significado de orden mítico, nos remite a un texto mítico; pero se verifica en el espacio ritual, sobre el cuerpo de la persona elegida para cumplir estas funciones.

Con relación a este relato, se configura un objeto metafórico. Distinguimos varios niveles en los cuales operan construcciones metafóricas. Hemos visto estas operaciones articuladas a la construcción de la trama, como los casos anteriormente señalados. Las hemos observado también con relación a títulos honoríficos que develan un significado mítico—como el de la *apetebí*- configurados sobre una persona que debe cumplir ciertas funciones en el espacio ritual. Las observaremos además en algunos objetos o animales relacionados con el campo

isotópico de una *orisha*, en los cuales leeremos operaciones de trasfencia e intercambio sémico que nos permiten considerarlos como objetos o animales metafóricos. Es decir, objetos que participan de la historia y en el que se configuran valores procedentes de las acciones o poderes de los *orishas*. Objetos resemantizados o creados especialmente para llevar determinada carga semántica. En este sentido tomamos el *idefá*, manilla que porta en su mano izquierda todo iniciado en el culto a Ifá, que tiene cuentas verdes y amarillas. El amarillo representa a Ochún, *orisha* que también habitará en la casa de los *Babalawos* a través de una piedra consagrada para representarla. El verde representa a Osain, deidad que también tiene hazañas con Orula. En el *idefá* leemos una condensación de valores que representan a otros dioses en unión con Orula, transfiriéndose a este objeto el poder protector que emana de tal unión.



A propósito de estos textos míticos, en los cuales se reconoce la presencia y la actuación de la figura femenina, queremos incluir unos datos significativos. Existen testimonios de una tradición oral -posteriormente asentada como textualidad escrita- que hablan del papel de la figura femenina en la religiosidad cubana-africana. Según Yrmino Valdés, las primeras *oriatés*, sabias manejadoras del oráculo del *Dilogún* en Cuba, fueron mujeres (12 y 135). Lydia

Cabrera, en su libro *Yemayá y Ochún*, rinde homenaje a todas las mujeres que han sido salvaguarda espiritual de muchas generaciones: *Santeras*, *Mamalochas* o *Iyalochas*, depositarias en Cuba de la cultura de sus antepasados, sobre las cuales recaía el sostenimiento y conservación de muchas de las *ilé-orishas* o Casas de Santos, Casas Templos. La *Iyalocha*, como la gran madre que inicia o pare hijos en el camino de un *orisha*, encuentra su paradigma en la maternal Yemayá: "... son virtudes maternas las que concurren en una santera"(240). Y en las casas de las familias blancas, también sobre las mujeres negras en condición de esclavas domésticas y nodrizas, cayó el peso de amamantar y sostener afectivamente a los hijos de los blancos. Tal vez las figuras paradigmáticas de Yemayá y Ochún, madres y protectoras, hayan inspirado la resistencia de sus mujeres negras, finalmente muchas de ellas cuerpos metafóricos de las *orishas*¹⁴.

La consagración de la mujer como compañera del hombre está escrita en uno de los *oddu* o letras del Libro de Ifá. Cuenta el *pattakí* cómo los hombres quisieron someter a las mujeres y desoyeron el consejo de Orula, el cual sí atendieron ellas. Cuando los hombres reunidos en ejército llegaron al pueblo de las mujeres para someterlas, se hizo la noche y cayó una lluvia feroz. Los hombres, penetrados por la lluvia y el frío, pidieron socorro a las mujeres. Cada una introdujo un hombre en su casa. Al día siguiente, sin lluvia y con sol, el gran Olofi dispuso que los hombres permanecieran con las mujeres, tal y como habían entrado a cada casa. Y de esta forma nació el matrimonio.

Otros tantos *pattakíes* narran las cualidades guerreras de Ochún y Yemayá. Si bien, representaciones de la maternidad y el amor, ambas *orishas* denotan caracteres muy fuertes. Yemayá puede ser terrible. No podemos olvidar que ella nace de Olokun, ese *orisha* andrógino que vive en el fondo del mar atado con cadenas por Obatalá para que no destruya a los humanos. A Olokun nadie puede verle el rostro, se le baila con una máscara. Verle significa la muerte. De

¹⁴ Nos referimos concretamente a las *Mamalochas* e *Iyalochas*, mujeres consagradas en la *Santería*, madres de santos que han iniciado a muchos hijos. En estas *santeras* leemos la configuración de cuerpos metafóricos de las *orishas*. Cuando fueron iniciadas, a sus cuerpos se trasladaron los *orishas*, según el que correspondía a cada una. Sus cuerpos han sido resemantizados por esta presencia divina. En el próximo capítulo desarrollaremos más esta idea.

este *orisha* salen las Yemayá en sus diversos caminos. Yemayá Awoyó sale a pasear con los adornos de Olokun. Varios son los caminos en que esta deidad se relaciona con Olokun, ya sea como mensajera –Yemayá Asesú–, ya como portera –Yemayá Okutí. Existe un *pattakí* que refiere los amores de Yemayá con el bello *orisha* Inle, a quien ella raptó muy enamorada y lo llevó al fondo del mar. Pero cuando ella se cansó de su amante y decidió regresar con los otros *orishas*, no podía dejar ir a Inle, pues éste había visto demasiado: el misterio que habita en lo profundo del mar no podía ser develado. Yemayá le corta la lengua a Inle para que hablara sobre lo visto. Esta prohibición respecto a un secreto que nadie puede saber, la relaciona estrechamente con Olokun.

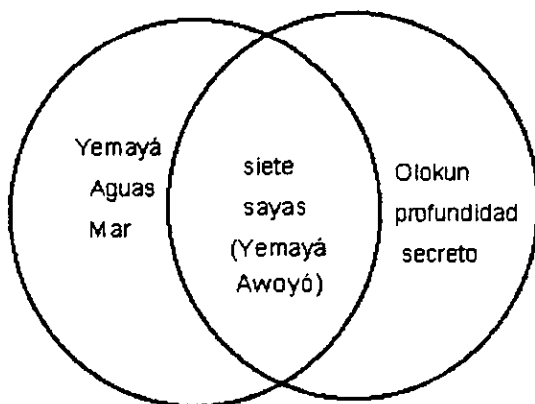
En los relatos míticos el mar es un espacio propiciador de misteriosas transformaciones. En él se sumerge Yemayá y sale transformada en hombre cuando pelea con el *orisha* hijo Changó. Aquí observamos una operación metafórica que denota una transformación de género, transformación ésta que se produce a través del agua, del mar.

En el agua parece arraigarse la esencia semántica de esta diosa, elemento que ella utiliza para protegerse, proteger y curar, como se refiere en varios textos míticos. El mar es leído, desde este contexto, como espacio mágico. Y en general, podemos considerar que Yemayá establece una relación mágica con el agua. Pierre Verger refiere varias leyendas en las cuales observamos esta relación. Esta *orisha* tiene el don de poder hacer brotar el agua al golpear el suelo con sus pies, transformándose ella en un río (Orixás, 191). O puede hacer que sus senos crezcan desmesuradamente, hasta transformarse en dos fuentes que formen una laguna(194). Estas transformaciones de la diosa comprueban una vez más la fuerza de su esencia semántica, elemento del cual ella es cuerpo metafórico y al cual regresa para mutar convenientemente.

En relación a estas cualidades de la diosa leemos una frase popular: “Yemayá tiene siete sayas pero nadie sabe lo que esconde debajo” (Cabrera, Yemayá, 46). Las siete sayas son atributo esencial de la Y. Awoyó, la de más ricos vestidos, y se las coloca para guerrear por sus hijos. Estas siete sayas convergen como objetos metafóricos a los cuales se traslada el gran poder de la diosa. En

esta afirmación de que nadie puede pretender mirar lo que hay debajo de ellas, leemos una analogía con el mar, en cuyas profundidades esta diosa guarda sus secretos y nadie osa conocerlos. En este objeto, animado por la *orisha* -se coloca esta falda para luchar-, acaso se reúnen los movimientos resultantes del airado caminar como analogías de las embravecidas olas del mar.

En este atributo-objeto-metafórico estamos constatando una operación que transfiere elementos de la temible Olokun. El objeto metafórico que representa las siete sayas, es un emblema de Yemayá Awoyó, entidad formada por la intersección de caracteres de Yemayá y Olokun. No olvidemos que en este camino Yemayá se viste con los adornos de Olokun; de alguna manera las siete sayas que se coloca son una vestidura, un texto cuyos referentes señalan un fondo marino, acuático. En las siete sayas percibimos una transferencia de la fuerza del agua, esencia semántica de Yemayá y Olokun.



No será ésta la única ocasión en que el agua, que leímos metaforizada en las siete sayas, sea un elemento directamente relacionado con el carácter guerrero de la diosa. Cuenta una historia cómo en aquel tiempo mítico en que convivían dioses y humanos, alguien intentó calumniar a Changó, el más amado

de los hijos de Yemayá, provocando la ira de la madre, quien los amenazó radicalmente:

-Esta tierra que ustedes pisan, la pisarán hasta que yo quiera. Si por vuestra maldad pierdo al hijo de mi corazón, los hombres no pisarán más sobre ella. Todo será agua salada y de mi agua dulce no beberán. (Cabrera, *Yemayá*, 33).

El agua es una sustancia que la diosa puede manipular con diferentes sentidos y funciones.

Otro *pattakí* cuenta cómo a través del agua fue castigado Changó. Él, fuego y ella agua. En una fiesta de *orishas*, sólo se ofrecía por comida una brasa ardiente. Yemayá, en honor a su hijo, la rechazó, pues era agua y no podía comer fuego sin apagarlo. Todos los demás *orishas* hicieron lo mismo. Al llegar Changó, dijo que si no había otra cosa él se la comería, pues él sí comía candela. Había desafiado a su madre, quien lo bañó en agua. El dios del fuego tuvo que esconderse por largo tiempo. Y no fue ésta la única vez que supo amenazar a su hijo con aguas y olas marinas.

Pero el agua, usada para calmar y advertir al iracundo y caprichoso Changó, alguna vez también fue usada para defenderlo. Hubo un tiempo en que Yemayá fue pareja de Ogún, el temible dios de los hierros, quien celoso por los amores entre madre e hijo, declara la guerra a Changó. En una pelea entre los dos *orishas*, difícil para Changó, Yemayá inunda el campo de batalla, separando a los guerreros. Cuando consideró que ambos estaban aleccionados, retira las aguas. Pero al enterarse de que Ogún persistía en la guerra contra su hijo, produce otra inundación más terrible que dejó a Ogún por largo tiempo aislado en una elevación del monte. Otra *orisha*, su hermana Ochún, se encargaría de regresar a Ogún a la vida normal.

En estos relatos hemos encontrado varios ejemplos sobre la diversidad con que puede ser usada la esencia semántica de la diosa, que es también su arma principal. Hemos mencionado otros elementos que constituyen objetos atributos, como las siete faldas. Entre los atributos podemos identificar objetos de vestuario -las siete faldas de Yemayá o los cinco pañuelos de Ochún-. O podemos

distinguir atributos-herramientas que pueden ser instrumentos de trabajo de los *orishas*, armas defensivas, como los machetes y en general todas las herramientas de Ogún. En general, los atributos de un *orisha* guardan relación con su esencia semántica. Esta relación está dada en el contexto de los relatos míticos, donde participan de un campo semántico que se estructura en torno a cada *orisha*.

Veamos cómo podemos leer el comportamiento de los elementos y atributos de Ochún. Tomamos como primer referente un *pattakí* que narra cómo Ochún saca del monte a Ogún. En esta historia Ogún era virgen y se negaba a salir del monte. Este rudo *orisha* era muy necesitado por sus instrumentos de labranza y sacrificio. Muchos fueron los intentos por sacar a Ogún del monte, pero ningún *orisha* lo lograba. La bella y seductora Ochún, llenó una jícara de miel – *oñí*, a la cual hemos leído como esencia semántica de la diosa-, ató sus cinco pañuelos a la cintura, hizo sonar sus manijas de cobre, e intentó acercarse a Ogún, quien al verla se escondió. Ochún comenzó a cantar, él la escuchaba y por un instante asomó su cabeza. Momento que aprovechó Ochún para untarle los labios con miel. Ochún siguió cantando y bailando, mientras le ofrecía miel al dios de los hierros. Durante cinco días se dice que repitió Ochún la visita a Ogún: La voz lo encantaba y la miel lo endulzaba. Así, al quinto día Ogún siguió a Ochún, que haciendo rodeos lo sacó del monte y lo llevó ante los demás *orishas*.

En esta historia, probar la miel puede leerse como probar mujer (Cabrera, Yemayá, 75). La miel de Ochún es analogía de vida, amor, placer, seducción, abundancia¹⁵. Al aislar la miel como esencia semántica de esta diosa de las aguas dulces, hemos observado en ella una condensación de ciertas características que definen a Ochún: su dulzura, su sensualidad, su seductora alegría. Los atributos que aquí participan forman parte del campo semántico de la *orisha*. Los cinco pañuelos, como las manijas de cobre, son atributos de su vestuario. Incluso, el número cinco y el cobre también forman parte de lo que identificamos como

¹⁵ La miel, también se relaciona en estas culturas de procedencia africana, con la fertilidad. La miel es sangre de las flores. La sangre está profundamente vinculada a la capacidad progeneradora. Ver *Os nágó e a morte*, p.89.

campo semántico de la *orisha*; pues el cobre es uno de sus metales, como también su número es el cinco.

Así como aparece Ochún en esta historia, con una jícara de dulce miel, ofreciéndola mientras canta y baila, acostumbra esta *orisha* a presentarse como guerrera. La guerrera de la miel, el baile y el canto. El baile de esta diosa es uno de los más sensuales que se conocen en la religiosidad y cultura cubano-africanas. Citamos un fragmento de la descripción desarrollada por Fernando Ortiz en *Los Bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*:

Su música y sus bailes son los más sensuales, sus versos los más salaces. La bailadora de Ochún la evoca agitando los brazos para que suenen sus manillas de oro. Y de lo alto, como desde las cimas de las montañas, sus manos bajan y corren a lo largo de su cuerpo, como los manantiales y arroyos. Sus saltos, sus vueltas y sus ondulaciones suaves muestran la alegría juvenil y recuerdan así los rápidos del río como sus torbellinos y las ondas lánguidas de los remansos. A veces baila Ochún en ademanes de remero en faena de canoa. En otros momentos recuerda su feminidad virtuosa, imitando los movimientos de la mujer africana al moler en el pilón la pulpa del funche familiar. (...) (348).

Otros *pattakíes* relatan las conquistas de Ochún. Una guerra feroz aniquilaba tribus, naciones; el hambre producía la muerte. Olofi, irritado por esta guerra entre los humanos, se niega a recibir súplicas para salvarlos. Ochún se prometió que sería recibida por el gran Olofi. Preparó una canasta con cien bollos empapados de miel y también colocó cinco carreteles de hilo y agujas. A cada soldado que le interrumpía el paso camino al palacio de Olofi, la bella *orisha* le ofrecía un bollo con miel y le remendaba la ropa. Al llegar a las puertas derramó la canasta de endulzados bollos ante la guardia de palacio. Mientras los hombres se precipitaban sobre los dulces, Ochún se deslizó hacia las habitaciones de Olofi. Rogó al gran dios que pusiera término a la guerra e hiciera reinar nuevamente la paz. Ochún, con su amor conmovió a Olofi y su petición fue concedida.

Observemos los elementos que contenía la canasta de la *orisha*: bollos (dulces) empapados en miel, alimentos y esencia misma de la diosa; en general, los dulces, golosinas y panes dulces son atributos-alimentos de Ochún y forman parte de su campo semántico en la medida en que contienen un elemento muy especial: lo dulce. Los cinco carretes de hilos con las agujas, son también atributos-objetos que corresponden a la *orisha*, cuya funcionalidad se explicita en el contexto mítico por el modo en que le sirven a Ochún para atraer, servir y seducir. En dos de sus caminos, O. Yumú y O. Olodí, tejen cestas y mallas para los pescadores o bordan sumidas en el fondo del río. Los elementos de la canasta participan del texto de la *orisha*, son elementos significantes cuya semántica expresa los poderes de la deidad.

Es curioso el dato que nos revela cómo el contenido de esta canasta representa una de las ofrendas que el consultante del *Diloggún* deberá realizar ante una situación que requiera el favor de Ochún. Es importante observar la manera en que un elemento del texto mítico se traslada al espacio ritual, en el cual se despliegan sus significaciones. Así como en el relato mítico los contenidos de esta canasta sirvieron a la diosa para obtener la compasión de Olofi por la humanidad; así esos mismos elementos servirán en el espacio ritual para obtener la compasión de la propia *orisha* ante las necesidades humanas.

Hemos observado que las sustancias o elementos que constituyen esencias semánticas de las *orishas* cumplen diversas funciones. El agua, como la miel pueden ser usadas para guerrear, como para curar. Existen relatos que narran las propiedades curativas de la miel, así será el que refiera cómo salvó Ochún a Babalú Ayé. Este *orisha* había muerto cubierto de llagas por no atender una prohibición de Orula. Las amantes de Babalú Ayé, fueron a pedir a Orula que intercediera con Olofi para regresarle la vida. Pero Olofi no lo escuchó. Entonces Orula pidió miel a Ochún y la derramó en el palacio de Olofi. Éste preguntó quién había derramado tan deliciosa miel, puesto que deseaba más. Ochún se presentó diciéndole que su miel sería a cambio de la vida de Babalú Ayé, petición que también le concedió Olofi.

Observamos en esta historia a la miel de Ochún como sustancia curativa y regeneradora; a través de ella se recupera la vida de Babalú Ayé. Entre las historias míticas y prácticas religiosas cubano-africanas, es la miel uno de los productos más connotados; donde esté la miel está la diosa. Alrededor del agua y la miel —esencias semánticas de Yemayá y Ochún— se condensan una gran cantidad de historias. Decir miel o agua, de mar o de río, en el contexto de la *Santería* cubana, es provocar una sucesión de la memoria por la cual quedan demostradas las hazañas y poderes de estas *orishas*.

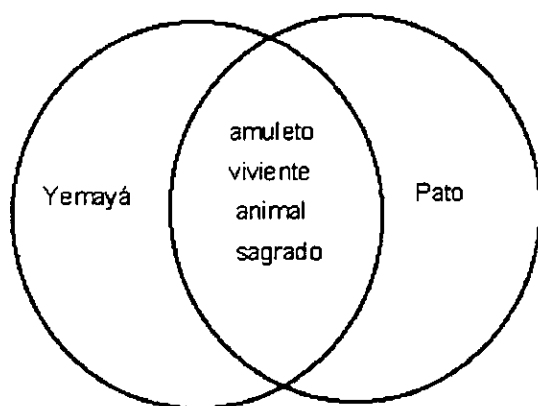
En nuestra lectura sobre las operaciones metafóricas que distinguimos en los textos míticos, queremos desarrollar otro nivel de aplicación. Nos referimos a las construcciones observadas en algunos animales o frutos relacionados con los espacios de significación o campos semánticos de las diosas. Veamos algunos ejemplos.

El pato es una ofrenda muy especial para Yemayá. Era el mensajero de la *orisha*, quien una vez lo envía ante Olofi con un importante recado. El mito dice que intencionalmente, el pato da el mensaje trastocado. Yemayá se da cuenta de lo sucedido, cubre al pato con un pañuelo azul y se lo come. Este relato mítico marca comportamientos en el ritual. De modo que cuando a Yemayá se le ofrece este animal, que exige un tratamiento muy cuidadoso¹⁶, se le debe cubrir con un pañuelo o tela azul, tal y como hiciera la diosa, según narra el texto mítico. Otra versión de esta historia descarga en un objeto el motivo del incumplimiento del pato ante su dueña. Yemayá manda el pato a buscar un objeto que le daría Olofi para hacer un *resguardo* o talismán. El pato traía el objeto en su pico, pero mientras regresaba sufrió un susto y se tragó el objeto, atravesándosele en el buche. Yemayá trató de sacarle el precioso amuleto, sin éxito. Dicen que por eso el pato perdió la voz, aunque otra historia lo relaciona con una difamación que hiciera de Orula. Lo cierto es que el pato es un animal que significa protección, ya sea vivo o muerto. Algunas Omó-Yemayá reciben indicaciones de tenerlos en sus

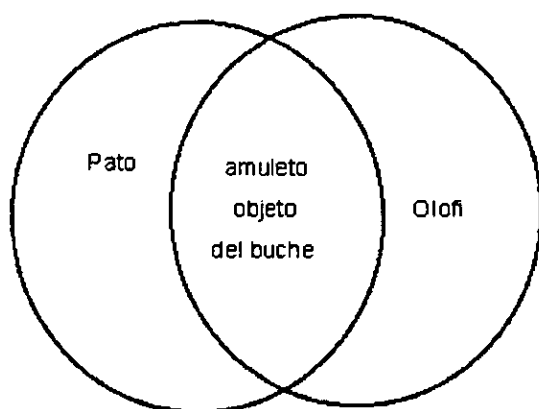
¹⁶ Al pato se le vendan los ojos cuando va a morir, debe desplumarse en total silencio y cubrirse boca y nariz la persona que lo hace, para no mancillar al animal con su aliento. Cabrera relata lo cuidadosa que debe ser esta operación, para no arriesgar la vida de la santera que lo despluma. (*Yemayá y Ochún*, 278).

casas, como guardianes; es un amuleto viviente, es el animal de la *orisha* (Cabrera, 280) y sólo se le sacrifica cuando ella lo reclama. Cuando se hace, las *lyalochas* buscan en su buche una piedra pequeña, que es de los mejores *resguardos* de Yemayá.

El texto mítico aporta abundante información sobre el pato. En él observamos procesos de resemantizaciones que lo transforman en animal metafórico de la *orisha*. Por el relato mítico sabemos que el pato participa del campo semántico de la diosa y estos valores los traslada al espacio ritual, donde el uso del pato está asociado a acciones que buscan el favor de Yemayá. En la significación de este animal como amuleto viviente leemos una operación de transferencias metafóricas:



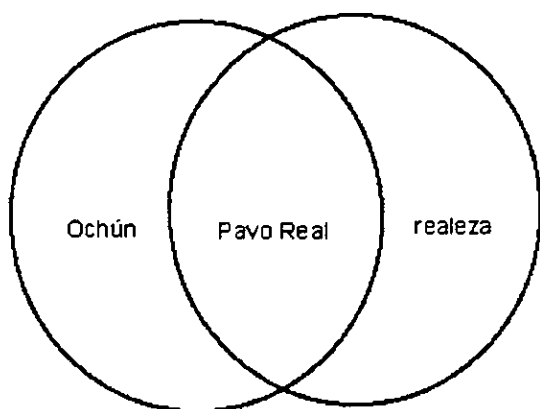
Al objeto que se encuentra en el buche del pato, lo consideramos un objeto metafórico. A él se transfieren los valores de aquel poderoso amuleto que Olofi enviaba a Yemayá. Al incorporar a su cuerpo –buche– el objeto de Olofi, se produce una interacción sémica de la cual resulta este objeto metafórico.



Nuevamente observamos cómo desde el texto mítico se configura una significación que se traslada al espacio ritual.

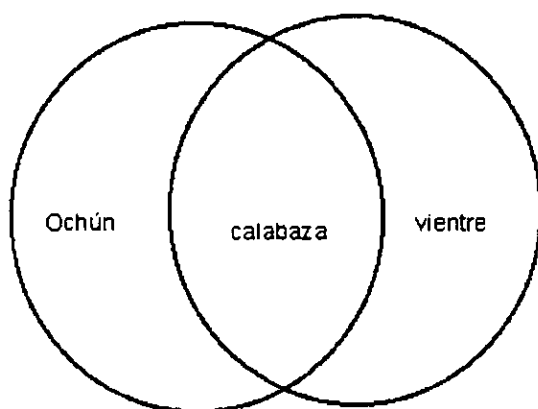
Existen varios animales tabú en la religión afrocubana, cuyas explicaciones encontramos en los textos míticos. Como el pato para Yemayá, el pavo real es un animal sagrado para Ochún. Nunca se le sacrifica sin consultarle, o sin pedirlo ella, pues equivale a matar un rey. El pavo real tiene corona y su muerte, como la de los antiguos reyes africanos, tiene que acompañarse de otros sacrificios. Como el del pato, es un rito muy cuidadoso, exige varios días y sólo pueden presenciarlo los iniciados.

El pavo real tiene en el nombre indicada su realeza. Es un ave de reyes, es un ave reina o rey. A Ochún también se le conoce como *lyalode*, que en Cuba significa reina y señora importante e instruída. En Africa, *lyalode* es la que está al frente de una comunidad de mujeres y que las representa ante el rey, es un título honorífico. El pavo real es un animal metafórico, que es resemantizado al trasladarse a él la realeza de Ochún:



También en ciertos frutos que participan del campo semántico de las *orishas*, observamos procesos de metaforización. La calabaza guarda una estrecha relación con Ochún. En varios *pattakíes* aparecen estos frutos protegiendo o guardando secretos de la diosa. La calabaza fue alcancía de Ochún¹⁷. En esta capacidad que tiene la calabaza para guardar dinero u otros objetos de valor similar, actúa una carga semántica que relaciona a este fruto con la prosperidad. Desde esta dimensión de vasija, receptáculo que contiene cosas muy preciadas, analogamos el vientre de la diosa, espacio corporal que representa fecundidad y prosperidad. Estos relatos míticos resemantizan a la calabaza. A ella se transfieren valores fecundos del vientre de la *orisha*. Sobre este fruto opera una transferencia semántica que lo convierte en objeto metafórico:

¹⁷ Ver Lydia Cabrera, *El Monte*. Miami, 1986. P.354- 362.



Desde estas operaciones que trasladan a la calabaza una carga semántica del cuerpo de la diosa –vientre–, podemos leer el tabú que este fruto representa para las hijas de Ochún (*Omó-Ochún*), las cuales no deben comer ni picar calabaza.

El texto mítico relata cómo la calabaza curó el vientre de Ochún (Cabrera, *Yemayá*, 359). Este relato marca una significación que se traslada al orden ritual: la calabaza adquiere poderes curativos que actúan especialmente sobre el vientre femenino. Es una práctica muy eficaz en este contexto religioso, la *limpieza* o *rogación* de los vientres pasándoles una calabaza. Este fruto ejemplifica al objeto metafórico en el que se han trasladado los poderes y valores de Ochún, señora de los vientres y de la sexualidad.

En los textos míticos hemos encontrado relatos portadores de una variedad de significaciones, desplazados al espacio ritual. Los procesos semánticos aquí observados, se articulan a lo que también distinguimos como operaciones metafóricas. Algunas de estas operaciones denotan un estrecho vínculo con el cuerpo y los procesos de resemantización que en él se verifican.

Estas operaciones metafóricas que implican transformaciones relacionadas con el cuerpo humano, nos llevan a un tema que trataremos en el último capítulo: la *Santería* como texto corporal. En este contexto leeremos el cuerpo humano como un espacio resemantizado metafóricamente, porque en cada parte de él tienen su morada los *orishas*.

Oración a la santísima Caridad del Cobre

Oh, espíritu único, sin principio ni fin, omnipotente, de cuyo océano
mi vida es una gota, déjame sentir la presencia de tu poder. Déjame
saber quién tu eres y qué yo soy en ti. Ocupa los planos de mi mente.
Haz que el espíritu de mi mente penetre en ese otro ser que busca
mi cuerpo infuncionable salud, suerte, vida.

Haz que este cuerpo se levante sobre las vibraciones de la naturaleza
inferior y alcance la mente espiritual por la que te conocí,

Dame paz, fortaleza y vida, como te pido, oh, espíritu omnipotente
porque hija tuya soy.



Imagen de Ochún-La Caridad del Cobre, realizada por la pintora cubana Zaida del Río. Versión de la artista sobre la oración a la Virgen de la Caridad del Cobre.

A la santísima Virgen de Regla

Oh, santísima y dulce Virgen María, madre diosa, piadosa, tú vas dos ampros, a todos los que se lo piden, Remedando las necesidades de todos los tiempos, han implorado tu patrocinio, visitando los templos y especialmente al Santuario e imagen de Regla, en el que está tu poder, donde se hallan el remedio y el consuelo, de los navegantes en las tormentas invocándote como señora de Regla, logran con felicidad el puerto que desean. Los enfermos e impedidos (hasta los deplorados por los médicos) en esta casa tuya, por ti sanan. Todos los males aquí tienen remedio, oh, Reina del Cielo, está en tu imagen, Regla.



Zaida del Río, 1987

Imagen de Yemayá-Virgen de Regla, realizada por la pintora cubana Zaida del Río. Versión de la artista sobre la oración a la Virgen de Regla.

IV. El texto dramático. Estructura mítica y ritual: María Antonia y Ochún.

La cultura del pasado no es sólo la memoria de la humanidad sino nuestra propia vida sepulta y su estudio nos conduce a una escena de reconocimiento, a un descubrimiento que nos hace ver, no nuestras vidas pretéritas sino la forma cultural completa de nuestra vida actual. No es tan sólo el poeta sino su lector quien se encuentra sujeto a la obligación de "volver a renovar".

. . .

... los mitos explican los principios estructurales que dan trasfondo a los hechos literarios ...

Frye, *Anatomía de la Crítica*

... El valor del mundo arcaico, del mito y del folclore no resulta contrapuesto a los valores del arte de épocas posteriores, sino comparado de manera compleja con los más altos logros de la Cultura mundial.

Lotman, "Literatura y mitología"

Recaba nuestra atención el modo en que ciertos teóricos dialogan en el tiempo. Por ejemplo, las interesantes articulaciones entre ciertas propuestas de la crítica arquetípica de N. Frye y las ideas sobre las correlaciones entre literatura y mitología, de Lotman. En el relacionamiento de ambos discursos, tomamos en cuenta que el estudio comparado hace emerger las estructuras míticas que llevan ciertos relatos (Frye, 183).

Desde la perspectiva comparatista, en este apartado nos proponemos estudiar el proceso de interpenetración entre el mito de Ochún y la trama de un texto dramático de la cultura cubana: "María Antonia"¹, del dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa. Partimos de las posibles relaciones entre la *orisha* y el personaje dramático, buscando a la vez algunas interacciones entre los elementos que configuran el *mythos* dramático y el mito afrocubano.

¹ En: *Teatro*, de Eugenio Hernández Espinosa. La Habana: Letras Cubanas, 1989.

Sobre la estructura mítica hemos argumentado en páginas anteriores. Para referirnos a las configuraciones dramáticas, como en el caso del mito, nos remontamos a la primera memoria, aquella que nos legó un texto arcaico pero con el cual es necesario continuar dialogando. La *Poética* aristotélica sigue siendo, en nuestra cultura occidental, el primer tratado sobre las construcciones dramáticas. Nos interesa el punto de vista que sobre este texto desarrolla N. Frye en *Anatomía de la Crítica*, para desde allí ubicar el marco referencial sobre el texto dramático que estudiamos.

Nuestra lectura de "María Antonia" en tanto texto dramático, la planteamos desde las consideraciones de Frye sobre el modo ficcional trágico. Pero en su condición de "texto discreto"² en el cual se observan los repliegues de un "modelo no discreto" o mítico, el marco seguirá siendo la teoría semiótica de Lotman. Otra aplicación tendrá el modelo biosemiótico de G. Weisz para observar ciertas construcciones metafóricas en la configuraciones de algunos personajes dramáticos, en tanto estructuras que activan el sentido del texto y más puntualmente, en la segunda parte de este capítulo. En un primer momento estudiaremos los procesos en el entramado dramático, leyendo siempre la activación de un contexto religioso. En un segundo momento observaremos la relación que la historia dramática pudiera tener con el contexto ritual. Ello nos interesa en función de leer la construcción del cuerpo metafórico que observamos en el ritual de iniciación o *Asiento*; proceso ritual que al no producirse en el personaje de María Antonia, está determinando la condición trágica del texto dramático. En esta segunda parte del capítulo retomamos el modelo de la triple *mimesis* de Ricoeur; desde él nos proponemos leer los procesos de refiguración que operan en la configuración de una *Omó-Ochún*, como hubiera podido ser María Antonia.

En el ámbito de una semiótica de la cultura encontramos una distinción que nos parece sugerente para establecer los vínculos entre el texto dramático en cuestión y el contexto de la *Santería* cubana. Lotman percibe que las relaciones entre texto y contexto pueden tener un carácter metafórico o un carácter

metonímico. Metafórico, cuando el texto es "percibido como sustituto de todo el contexto"; metonímico cuando "el texto representa el contexto como una parte representa al todo"(Semiosfera, 81). La conexión con las ideas lingüosemióticas de R. Jakobson respecto al distingo entre estas dos especies de tropo, Lotman la esclarece en su trabajo "La Retórica"³. Como su maestro, quien colaborara activamente en los trabajos y eventos de la Escuela de Tartu, Lotman vincula la metáfora y la metonimia a los ejes paradigmático y sintagmático de la estructura del lenguaje:

La metáfora es, según Jakobson, la sustitución de un concepto con arreglo al eje de la paradigmática, lo cual está ligado a una elección en la serie paradigmática, una sustitución *in absentia* y el establecimiento de un vínculo de sentido por semejanza; la metonimia se sitúa en el eje sintagmático y no es una elección, sino una combinación *in praesentia* y el establecimiento de un vínculo por contigüidad(123).

Observando el distingo jakobsoniano y la aplicación lotmiana al estudio de las relaciones entre texto y contexto, analogamos la propuesta metafórica al vínculo entre el texto dramático "María Antonia" y el contexto de la *Santería* cubana. Esta obra dramática puede considerarse como un texto que represente o condense una visión del mundo religioso afrocubano. Respecto a su funcionamiento en un contexto diferente -no cubano- este texto, en el cual se han recreado paradigmas y comportamientos del mundo mítico afrocubano, podría sustituir por semejanza el contexto de la *Santería* cubana. Pero también podríamos considerar una relación metonímica, que en la teoría lotmiana incluye a la sinécdoque: "María Antonia", en tanto recrea una parte del complejo espacio de la *Santería*, desarrolla una relación de contigüidad con el mismo, siendo este texto una parte que represente a todo el contexto de la *Santería*.

² Ver "Literatura y Mitología", *La Semiosfera I*. Aquí Lotman puntualiza las distinciones entre lo que llama textos discretos o literarios y textos no discretos o míticos. P. 193.

³ En: *Semiosfera I*, p. 118.

4.1. El texto negro en el teatro cubano.

Estudiar la presencia de los temas afrocubanos en nuestro teatro, significa considerar la evolución en el tratamiento del negro como personaje dramático. Y en este punto tendríamos que considerar dos tipos de configuraciones: la que ofrecían los propios representantes de esa cultura, ya fueran esclavos o libres durante los primeros siglos de la época colonial; es decir, el texto elaborado por los propios negros. Y en otra dimensión debemos colocar la visión que sobre esta cultura desarrollaron autores y comerciantes teatrales españoles o criollos blancos.

En el Capítulo II de este estudio, presentamos la fiesta afrocubana del Día de Reyes como un texto corporal en tanto lo consideramos como un espacio textual en movimiento, configurado por los cuerpos de los danzantes, cuyas ejecuciones semantizan el acto carnaválico⁴:

Ese día, siglos de catequización cristiana se desplomaba ante el empuje y vitalidad de las distintas etnias africanas que fueron esclavizadas y traídas a la Isla. Esa fiesta es la exaltación de los valores religiosos afrocubanos, su exteriorización más fecunda, su liturgia más espectacular (Leal, 22).

En estas fiestas, como en las ejecuciones de los cantos y danzas desarrollados durante las celebraciones, en los pocos días que les estaba permitido reunirse en los cabildos, localizamos las primeras representaciones del texto de procedencia africana. Pero veamos los continuos interdictos que el blanco imponía a estas manifestaciones: Desde finales del siglo XVIII las fiestas de los negros libres u *horros* fueron estrictamente limitadas, y en 1842 el reglamento de esclavos prohibió las ceremonias danzarias y musicales en los barracones (Leal, 49).

En el siglo XIX, la mirada del blanco sobre el negro desarrolló una configuración deformada y colonialista de la cultura de procedencia africana:

Si las expresiones afrocubanas 'representan' al negro visto con pupila negra, actuando en su idioma propio, para públicos

⁴ Ver nota 18 del Capítulo II.

negros, y ofreciendo la imagen teatral de su cultura, de su identidad, los autores blancos crearán su antípoda en el *negrito*, es decir, el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco, actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista. Es así que el *negrito* penetra hondamente en nuestra literatura y escamotea la versión del negro para servirse de ella como fuente de burla y escarnio ideológico (Leal, 30).

A Francisco Covarrubias (1775-1850), "primer intérprete nacional" y "fundador del teatro nacional" (31), le debemos la inauguración del género vernáculo y del *negrito*. Esta imagen divertida del negro "obediente y bonachón" fue desarrollada luego por Bartolomé Crespo Borbón (1811-1871), más conocido por Creto Gangá; justo cuando la insurrección negra "de la Escalera" ofrecía una imagen muy distinta. Con este autor se fijan los elementos de una escena "populachera" y colonialista, basada en la mirada ridiculizadora del blanco respecto al negro. Como tan agudamente señala el historiador del teatro cubano, Rine Leal: "El esclavismo, que corre por la espina dorsal de nuestra historia, negó las posibilidades de personaje dramático al negro, y lo desplazó al bufo" (49).

El bufo fue un género teatral que se inició en La Habana en 1868 y en el cual se pueden reconocer tanto la influencia madrileña como la del *minstrel show* norteamericano. Tenían en común con aquellos el sentido musical, el baile, la caricatura, la parodia y la sátira. Pero los bufos habaneros introducen al personaje del *negrito*, junto a otros tipos de la escena vernácula como la mulata, el gallego, los chinos, los brujos o "ñáñigos", etc. Estos personajes, habitantes de un inframundo, "marginados de la historia", podemos leerlos como representantes de la compleja intertextualidad que desde entonces ofrecía la diversidad cultural de la Isla. Este "género amulatado y nada aristocratizante" (Leal, 75), se va a transformar pocos meses después de surgido en "sinónimo de lo cubano", al privilegiar los ambientes rechazados por la cultura dominante y participar del ambiente independentista que animaba a una parte de la sociedad cubana. Ante

los sucesos insurgentes del Teatro Villanueva, los bufos habaneros tienen que abandonar el país⁵.

Entre 1869 y 1870 ocurren dos hechos dramáticos que inician una mirada diferente sobre el personaje negro. José Martí publica su poema dramático *Abadala*, en las páginas del naciente periódico *La patria libre*, lo que le significa la deportación a España. La parábola ubica a un héroe nubio que muere enfrentado a los invasores árabes. Por primera vez un personaje negro alcanza una dimensión poético heroica:

Es significativo que Martí, en su primera obra, sitúe al africano como centro de su dramática y lo desplace del bufo a la epopeya, para darle rango de héroe positivo. Con esta pequeña obra se ofrece un viraje radical en la concepción del negro...(Leal, 69).

El otro acontecimiento se ubica en México, adonde había llegado exiliado el poeta y escritor dramático Alfredo Torroella. En 1870 estrena el melodrama *El mulato*, el cual, pese a su gran carga sentimentaloides, refleja un tratamiento digno del esclavo negro.

Esta mirada diferente de autores blancos sobre elementos de la cultura de procedencia africana, va a alcanzar momentos de gran despliegue poético o popular en los dramaturgos que estrenan en los primeros años posteriores al triunfo de la Revolución cubana. Debemos diferenciar dos tipos de autores. Los que ya venían produciendo desde décadas anteriores y continúan haciéndolo después de 1959, a los cuales el investigador Leal señala como "dramaturgos de transición". En este grupo ubicamos a Carlos Felipe (1914-1975), que en 1960 culmina un bellissimo texto dramático: *Réquiem por Yarini*, estrenado en 1965. Esta obra sublima un mundo de prostitutas, chulos y marginados, los cuales alcanzan una estatura poética a través del amor. La acción dramática se va entrelazando con un texto mítico oracular, para alcanzar un alto aliento poético y sentido trágico.

⁵ Es importante señalar que ya en el monte cubano se había iniciado la lucha por la independencia. Sobre los sucesos del Villanueva puede consultarse el referido libro de Leal, *Breve historia del teatro cubano*, p. 67-68.

Otro grupo es el de los autores que se inician en la década del sesenta a partir del Seminario de Dramaturgia desarrollado por el argentino Osvaldo Dragún, el cual constituyó un verdadero laboratorio del que emergieron importantes dramaturgos cubanos. En este sentido tenemos que mencionar a José Ramón Brene (1927-1990) y a Eugenio Hernández Espinosa. Ambos desarrollan miradas diferentes sobre ciertas textualidades del mundo afrocubano. Con Brene suben a escena creencias populares, mezclas de valores africanos y españoles, dentro de un tono de comedia con cierto sentido crítico. *Santa Camila de la Habana Vieja*, estrenada en 1962, ha sido su texto más reconocido. Camila, como La Jabá de Yarini, apela al mundo mágico de la *Santería* para salvar a su hombre. Mujeres ambas, apasionadas y marginales, viven en profunda relación con sus dioses negros, de ellos alcanzan su fuerza y su hondura trágica.

Pero en 1967 ocurre un suceso de notable trascendencia artística y social para la escena cubana. El 29 de septiembre, se estrena *María Antonia*, del joven autor negro Eugenio Hernández Espinosa (1936), bajo la dirección de Roberto Blanco, con el grupo Taller Dramático y el Conjunto Folklórico Nacional. Esta obra "constituyó un triunfo artístico y popular sin precedentes en el teatro cubano: veinte mil espectadores presenciaron sus primeras dieciocho funciones" (Martiatu, "Una Carmen caribeña", 935).

Pero no es este inusitado suceso de público, esta extraordinaria popularidad de la que sigue gozando *María Antonia*, lo que nos hace reparar en el texto de este autor dramático. Hernández Espinosa, después de esta inmersión en el espacio mítico-ritual afrocubano, continuó produciendo nuevos títulos en diálogo con ese mundo. Sólo mencionamos algunos ejemplos que privilegian temas de procedencia mítica, como *Odebi el cazador* (Conjunto Folklórico Nacional, 1982), *Oba y Shangó* (Teatro de Arte Popular, 1983) y su obra inédita *Shangó Valdés*, la cual sirvió para elaborar el argumento del filme *Patakín*, de Manuel Octavio Gómez.

El crítico Rine Leal, enfatiza en *María Antonia* su "poderoso aliento trágico y avanzada concepción escénica" (175). La investigadora Inés Ma. Martiatu, precisa la ubicación de este texto en el teatro cubano:

María Antonia vino a llenar un vacío en la historia de nuestra dramaturgia (...).

Como protagonista, María Antonia se sitúa en esa galería de personajes femeninos paradigmáticos, encabezados entre nosotros por Cecilia Valdés del novelista Cirilo Villaverde. No por casualidad son mulatas estas cubanas trágicas, en cuya situación convergen las contradicciones sociales que se expresan bajo las circunstancias del drama pasional. La heroína de Eugenio Hernández es una negra, y en ella se plasma la identidad sin escapatoria ("Una Carmen...", 938).

Después de considerar estas razones como elementos de suficiente interés, deseamos señalar que es esa dimensión paradigmática que expresa el personaje, pero en relación a un espacio regido por ciertos paradigmas mítico-rituales de procedencia africana, lo que nos lleva a elegirla para nuestro estudio.

4.2. El texto dramático como *mythos* trágico.

La dramaturgia de Eugenio Hernández refleja la voluntad de este autor por indagar en las tradiciones populares. Varios de sus textos dramáticos, al explorar los valores del mundo mítico-ritual afrocubano⁶, expresan la dimensión trágica y vital de este espacio. La violencia que caracteriza a algunos de sus personajes, es instinto de sobrevivencia ante una realidad que demanda transgresiones⁷. Es interesante observar cómo estas transgresiones inciden en el espacio de la *Santería* cubana. Todos los espacios sagrados exigen el cumplimiento de cierto comportamiento, ciertas reglas y rituales (interdictos) que no pueden desobedecerse, y que en caso contrario pueden equivaler a la muerte. Lo tabú, lo prohibido, tiene que ser respetado por quienes aceptan la fé. La prohibición puede llegar a ser un paradigma, saber observarlo es una manera de manifestar el amor

⁶ Ver Prólogo de Inés Ma. Martiatu a *Teatro*, de Eugenio Hernández. La Habana: Letras Cubanas, 1989.

⁷ Los términos transgresión e interdicto los usamos con un sentido análogo al que desarrolla G. Bataille en *El Erotismo*. En este sentido usamos correlativamente tabú e interdicto.

a los dioses. Pero de la humana necesidad de transgresión deviene un concepto de lo trágico. Los propios textos míticos afrocubanos, conocidos como *pattakíes*, están llenos de transgresiones. Una consulta oracular, en Ifá o en el *Diloggún*, siempre va acompañada de un *pattakí* o leyenda de la cual debemos extraer una enseñanza que aplicar a nuestra necesidad. Si pensamos entonces que la transgresión, de la cual emerge un tabú, constituye un elemento esencial del texto mítico, queremos pensar en un concepto de lo trágico sostenido desde el mito de Ochún y configurado en un personaje dramático.

La crítica cubana definió a "María Antonia" como una tragedia⁸. Y desde cualquier punto de vista, no hay dudas de que poética y estructuralmente lo es. Tomando la arcaica pero efectiva consideración aristotélica sobre el fatal cambio de fortuna⁹ que acompaña al personaje trágico, desde la primera escena encontramos la pregunta que indica una cadena de fatales peripecias:

Ma. Antonia y Cumachela. ¡Ay!. *¿Qué pueden hacer ya de mi vida?* (65).

En relación a las premisas aristotélicas, queremos observar las ideas sobre el *mythos* trágico desarrolladas por Frye, observando el comportamiento del personaje y la trama del texto dramático que aquí nos ocupa.

Nos ha interesado tomar a Frye por varias razones. Una de ellas es su peculiar estudio de los modos ficcionales desde una crítica arquetípica, estableciendo una correlación que traza vínculos entre los diferentes modos: desde el propiamente mítico, pasando por el elevado, en el cual se incluye el trágico; hasta el irónico, en el cual se plantean nuevas formas de mitificación. Este punto de vista permite interesantes aproximaciones con los "cuatro momentos en la historia de la influencia de la mitología sobre el arte"(198) establecidas por Lotman, las cuales abarcan desde la creación de los epos, pasando por el

⁸ Ver "María Antonia: wa-ni-ile-re...", de Inés M. Martiatu. En Rev. *Tablas* 3/84. La Habana. P.35-44.

⁹ Ver *Poética*, Aristóteles. Madrid, Taurus. 1992. Cap. VI y XIII.

nacimiento del drama ,la novela, hasta el surgimiento del cine artístico. En algunos de ellos pueden observarse marcados procesos de neomitologización.

Pero hemos acudido a Frye, muy especialmente, porque ante nuestra insatisfacción con las comunes y dogmáticas definiciones sobre los géneros dramáticos, este autor ofrece un punto de vista congruente sobre los problemas entre estructura y género. El estudio de los géneros dramáticos mayormente se ha limitado a establecer una preceptiva, sin considerar necesarias reflexiones sobre el modo en que fueron evolucionando las estructuras dramáticas fundamentales desarrolladas por los dramaturgos griegos, según las configuraciones espirituales y artísticas -especialmente escénicas- condensadas en las distintas épocas. Lo trágico en Frye no es planteado como género, sino como estructura y por esta razón nos interesa.

Para este teórico, el origen de lo trágico debe buscarse "en el mythos trágico o la estructura de la trama"(272) -tal y como señala Aristóteles-; el cual se concentra en la vida de una persona, desarrollando una "mirada centrípeta". En este modelo ficcional el héroe resulta aislado y a medio camino entre entre lo divino y lo humano (Frye, 272).

Veamos el caso de María Antonia, quien no es precisamente un típico ejemplo de "personaje noble y elevado", como fue sistematizado en la *Poética* respecto a la tragedia. Sin embargo, desde la reflexión fryediana, encontramos elementos que permiten acotarla como personaje trágico. Una de ellas es el aislamiento o soledad trágica en la cual se sitúa el propio personaje, colocándose en una posición de riesgo. Ma. Antonia rechaza toda ayuda, ninguna solución mediana parece tranquilizarla. Sueña como los grandes personajes y aspira a todo o a nada; no acepta términos medios. Ella misma está a medio camino entre lo divino y lo humano. Pertenece a un mundo en el que para salvarse de tanta hostilidad existencial, de tanta inseguridad cotidiana, los hombres y mujeres recurren a los dioses como protección. Pero Ma. Antonia se niega a cualquier forma de sometimiento, no acata ninguna ley divina o humana; sufre una sed que no pueden apagar ni los mismos dioses. Su naturaleza parece ser la transgresión, pero arrastra alguna oculta necesidad de trascendencia humana.

Nos dice Frye que "los héroes trágicos andan envueltos en el misterio de su comunión con ese no sé qué cuyo más allá sólo podemos vislumbrar a través de ellos y que es origen, por igual, de su fuerza y de su suerte"(273). En estas misteriosas redes anda atrapada Ma. Antonia, buscando quién sabe qué mundo de ilusiones y al mismo tiempo, retada por una furia incontenible ante tanta imposibilidad, que a manera de *hybris* la ciega y se configura soberbia. En esa desmedida capacidad para amar y odiar, ella no es una de nosotros, sino que se eleva y distingue de lo común. De allí parece emanar su fuerza, como su final.

Pero la tragedia, explica Frye, sea cual sea su contexto, siempre "parece culminar en una epifanía de la ley, de aquello que es y debe ser"(274). Ya sean dioses o humanos los que se impongan, ellos existen para ratificar un orden, para restablecer el equilibrio o la *némesis*. En el texto dramático de Hernández Espinosa, los dioses y los hombres hacen que esta *némesis* ocurra. La sociedad común, como el ámbito mítico-ritual necesitan el restablecimiento del orden. Alguien tan transgresor como Ma. Antonia debe saber que: "Cuando falta la verdad hay que conformarse con la mentira"(154). Y esto se lo dice precisamente un personaje que en esta obra representa la sabiduría: el sacerdote o *Babalawo* Batabio.

La protagonista encuentra la muerte, parece como si la desafiara. Ella no puede aceptar vivir "con la mentira". Los dioses regresan el interdicto aparentemente suspendido por esta mujer. Tal y como le habían augurado, su cabeza pertenecía a la *orisha* Ochún, a quien debía reverenciar y consagrarse. Nunca aceptó vivir bajo tales paradigmas o interdictos y transgredió un orden sagrado. Al ser mortalmente herida por una mano humana, aparecen inmediatamente en ella rasgos de una posesión divina. El autor acota: "Gira dando un grito. Oshún la ha poseído. Cae muerta. Silencio"(158). La *némesis* ha ocurrido, el orden se ha restituido, los interdictos se han regresado. El héroe trágico se ha sacrificado. Bien decía Frye que la tragedia es "una mimesis del sacrificio", una "mimesis del rito"(282) en el cual la purgación se realiza por el ofrecimiento de un *phármakos*.

El tono trágico en la obra de Hernández Espinosa, a manera de velada *moira*, parece anunciarse desde los comienzos. La primera aparición de Ma. Antonia en escena muestra una imagen dual: sobre sus espaldas carga otro personaje llamado Cumachela. No podemos dejar de observar que esta imagen prácticamente inicia la obra. El personaje se asume en una situación tan crítica que –tal y como lo afirman sus palabras: “¿Qué pueden hacer ya de mi vida?”- no cree posible una recuperación. Es importante señalar algunas cuestiones o preguntas que nos producen estas primeras didascalias, en las cuales el autor describe a María Antonia de pie, cargando a Cumachela sobre sus espaldas. ¿Quién es Cumachela y por qué María Antonia la sostiene? ¿Qué connotación semántica tiene esta imagen doble o ambigua con la cual se presenta al personaje protagónico?. Estamos en los comienzos. No sabemos nada de la historia todavía. Pero en esta imagen luego reconoceremos la presencia del tono trágico con que abre la obra. En la medida en que avanzamos vamos conociendo el desarrollo de los hechos, los cuales nos llevan a comprender el principio y final de la trama. Dejemos entonces planteada esta primera imagen como un enigma¹⁰; descifrarlo será ejercer una posibilidad de lectura. Pero como muchos enigmas, éste también nos enfrenta a una situación de límite o de muerte.

4. 2. 1. Estructura, paradigmas míticos y personajes dramáticos

A partir de este momento nos interesa observar las correlaciones entre los personajes dramáticos y los paradigmas míticos. Y más ampliamente, el modo en que se van entretejiendo elementos constitutivos del espacio mítico-ritual en un espacio dramático. Nos importa considerar cómo un determinado contexto –la *Santería*– influye y determina el sentido de este texto; de modo que sin un análisis que incluya los valores de ese contexto, la interpretación de la obra dramática podría ser no sólo muy diferente, sino que faltaría información para su amplia comprensión.

¹⁰ Posteriormente regresaremos a esta imagen para observarla como construcción metafórica.

La primera escena de esta obra¹¹, que será también la última, es una concentración de informaciones y sucesos dramáticos muy significativos. Hemos señalado, siguiendo las ideas lotmianas, la estructura circular del mito: no lineal, sino insistentemente repetitiva. Queremos agregar que ese sentido repetitivo manifiesta una insistencia semántica, una especie de *increscendo* que aplicado al ritual busca un estado extático y en un contexto dramático nos llevaría al clímax¹². Es muy significativo entonces, que la obra de Hernández Espinosa se acoja a una estructura circular.

La crítica ha insistido en la relación entre esta obra y la festividad ritual llamada *güemilere*¹³. Fernando Ortiz explica el término derivado del yoruba *wa-ni-ilé-ere*, que significa "tomar parte en las convulsiones de la casa de las imágenes"¹⁴. La palabra "convulsiones", además de aludir a las danzas litúrgicas que allí ocurren en honor de los dioses, se refiere también a los fenómenos de *posesión* a través de los cuales se manifiestan los *orishas* en sus hijos durante el baile. Desde el Prólogo sabemos que casi toda la acción ocurre en medio de una fiesta ritual a los *orishas* -que podemos asociar con el *güemilere*-, apareciendo desde un primer momento el *akpwón* o solista junto a un coro de *lyalochas*, entonando los cantos rituales. La confluencia de una estructura dramática circular con una celebración ritual en honor a los *orishas* y en especial a Ochún -tutelar de María Antonia- tiene un alto valor semántico, en el que ahondaremos próximamente. Pues si esta obra es una especie de representación de un mito, es profundamente significativo que el contexto de ficción sea una celebración ritual.

La situación a la cual se enfrenta el lector-espectador en el Prólogo, será una especie de marca oracular, de signo trágico, a punto de consumarse. El cambio de fortuna ya se ha producido y la protagonista sufre las condiciones de su estado:

¹¹ La obra se estructura en un prólogo y once cuadros. Cuando decimos la primera escena, es una manera de referirnos al momento con que se abre al lector-espectador; evidentemente, se trata del momento que su autor ha nombrado como Prólogo.

¹² Ver las consideraciones que sobre esta parte de la estructura dramática ofrece J. Howard Lawson en *Teoría y Técnica del Drama*. La Habana: Arte y Literatura, 1976. Tercera y Cuarta Partes.

¹³ Ver de Inés M Martiatu, "María Antonia: wa-ni-ile-ere...", antes citado.

¹⁴ *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. P. 294.

Madrina. *Así mismo es. Así fue. Como si la perdición le creciera por dentro. Hasta que un día las plantas de sus pies corrieron solas a desbaratar su ashé. Yo presentía la desgracia, porque se le borró la risa de repente y comenzó a decir palabras que nunca fueron de ella* (Hernández, 69).

Tenemos un personaje dramático en situación de crisis. Sobre María Antonia ya actúa una especie de maldición: Un *daño* que le ha desfigurado su camino, es la expresión usada por la Madrina(65). Justamente la obra abre en el momento en que la tutora de Ma. Antonia, en la vida cotidiana y en el espacio sagrado¹⁵, pide a sus *orishas* y luego al *Babalawo* Batabio, protección para esta hija.

Veamos los paradigmas míticos que interactúan en estos personajes dramáticos. No hay duda de que la protagonista es una posible hija de Ochún. No una iniciada, no ha recibido el ritual que la consagraría como *Omó* o hija de la diosa. Pero el universo ficcional tiene como referente un contexto mítico-ritual en el cual está establecido que los dioses escogen a sus hijos. Como queda señalado por Lydia Cabrera:

Antes de nacer, a cada persona se le ha trazado en Ilé-Olofi¹⁶ el destino que le espera en la tierra, y ya antes de nacer pertenece, es hijo de algún Oricha, cuyas características se reflejarán inequívocamente en su personalidad a medida que ésta se desarrolle (*Yemayá y Ochún*, 92).

El propio texto dramático ofrece el dato que marca a este personaje con la *orisha*: "¿Usted es hija de Oshún, no? Oshún shekesheke afigueremo"(68) y quien lo dice es Batabio, el sacerdote de Ifá, sobre quien recae el mayor poder oracular. Es decir, el paradigma mítico que actúa en María Antonia es Ochún, como en Batabio, en tanto sacerdote de Ifá, será Orula. Aunque la Madrina es

¹⁵ Evidentemente, este personaje es una *Iyalocha* o *Madre de Santo*, popularmente llamada como Madrina. Pero ella es también la protectora de Ma. Antonia, ella la ha criado, ha sido su tutora; es sobre todo la madre que la ampara y pide por ella ante los *santos*.

¹⁶ Casa de Dios. Se dice también Ilé-Olorun, y es la manera corriente de llamarle al cielo.(Nota del texto citado).

gran devota de la Virgen de la Caridad del Cobre-Ochún¹⁷, consideramos que la figura mítica que en ella interactúa es Yemayá. A esta *orisha* están dirigidas las últimas palabras del primer rezo que abre la obra. Como en el Cuadro Décimo, mientras los tambores¹⁸ tocan para Yemayá, veremos a Madrina bailar y caer en trance poseída por esta *orisha*. Es también muy significativo el que sean Yemayá y Ochún los paradigmas míticos que interactúan con los personajes dramáticos de Madrina y Ma. Antonia. Hermanas míticas cuyas historias se caracterizan por la solidaria ayuda que se prestan, en el contexto dramático también se relacionarán por sentimientos y acciones de protección y maternidad de una hacia la otra.

4.2.2. Las construcciones metafóricas.

Para continuar desarrollando nuestro análisis aplicaremos ciertos aspectos de la semiótica lotmiana, así como el modelo del cuerpo metafórico de la biosemiótica de Weisz. Concretamente tomaremos los puntos de vista de Lotman sobre los procesos de despliegue de ciertas estructuras míticas al pasar a la dimensión artística¹⁹; especialmente qué aspectos del Personaje Único se configuran en un personaje dramático. Al observar los entretejidos entre personajes y *orishas*, será necesario detenerse en ciertas construcciones metafóricas que activan un sentido peculiar para el texto dramático. Para este punto introducimos consideraciones que sobre el tropo desarrollara Lotman²⁰. Particularmente rescatamos tres aspectos:

- El tropo como “un mecanismo de construcción de cierto contenido no construible dentro de los límites de un solo lenguaje”(129).
- El tropo como “una figura que nace en el punto de empalme de dos lenguajes”(129).
- El tropo como “mecanismo de indefinición semántica”(129).

¹⁷ Esta figura tan esencial para la población cubana -es la patrona de la Isla- es también resultado de una relación intertextual entre los iconos africanos y cristianos, como explicamos anteriormente en el caso de Yemayá-Virgen de Regla.

¹⁸ Los tambores a que se refieren son los legendarios *Batá*, instrumentos sagrados esenciales para el *güemilero*, que sólo pueden ser tocados por iniciados.

¹⁹ Estos aspectos de la teoría lotmiana, como del modelo biosemiótico de Weisz, ya fueron explicados en capítulos anteriores.

²⁰ Ver “La Retórica”, en *La Semiosfera I*, p.118.

En estas reflexiones sobre el tropo encontramos un punto de apoyo para explicar los mecanismos de las construcciones metafóricas. Allí donde leemos una construcción metafórica estamos considerando la intersección de valores procedentes de espacios diferentes. Alguno de los semas procede generalmente de un espacio mítico o ritual y al interactuar con otros semas de espacios distintos, traslada esa carga semántica. En este caso concreto interactúan elementos de un lenguaje dramático con elementos de un lenguaje mágico, mítico y ritual. Justamente el espacio de intersección entre ambos lo analogamos a lo que Lotman llama el "punto de empalme": es el espacio de la resemantización, la configuración de la metáfora, universo ambiguo y autoreferencial, semánticamente indefinido.

La idea de cuerpo metafórico implica el mecanismo de la construcción metafórica²¹, pero se distingue del mismo en la propia figura que construye. El cuerpo metafórico es una configuración en la cual intervienen elementos signícos que nos ubican en una determinada corporalidad alusiva a un orden de analogías entre dioses-naturaleza y seres humanos.

Un primer momento del texto dramático, en el cual nos interesa observar el mecanismo de las construcciones metafóricas, es aquel del Prólogo donde aparece una imagen dual: la protagonista carga sobre sus espaldas a Cumachela. Si anteriormente leímos esta figura como enigma, su "indefinición semántica" ahora nos inquieta como construcción metafórica, por los valores que activa.

Cumachela es un personaje que leemos en relación a *Ikú*, la muerte; pero también en relación a algunos de los caminos de Ochún. Esta alegre y amorosa *orisha* dicen fue también diosa de la muerte, dueña del cementerio, y sufría tanto al ver sin vida a los seres amados, que decidió traspasarle estas responsabilidades a la *orisha* Oyá. En el camino de Yumú o Gumí, Ochún es muy severa y está asociada a los muertos, "sale del río y maneja la pica y el azadón en Isoku (cementerio)" (*Yemayá y Ochún*, 70). Ochún Awé es otro de sus caminos,

²¹ Respecto al fenómeno del cuerpo metafórico desarrollado por Weisz, en el Capítulo I hemos explicado los referentes teóricos que se integran en esta idea, especialmente el vínculo con las consideraciones sobre la metáfora en Jakobson.

estrechamente relacionada con los muertos, es la Ochún con la ropa sucia, afligida junto al muerto(72). En dos de sus caminos Ochún tiene relaciones con la muerte, elemento mítico que nos sirve para significar la bina dramática Ma. Antonia-Cumachela. Es importante que al comenzar la obra, veamos a Ma. Antonia con Cumachela sobre su espalda. Si leemos a ésta última como una representación de *Ikú*, sabemos que aquí opera una carga semántica que nos indica el sentido trágico o destino fatal que pesa sobre la protagonista al cargar la muerte sobre su cuerpo.

Este icono constituido por M. Antonia, cargando sobre sus espaldas el cuerpo sucio y maltratado de Cumachela, lo leemos como una construcción metafórica. La figura que aquí se muestra nace del “punto de empalme” entre ambos personajes. Las características de Cumachela –a la que hemos relacionado con la muerte, *Ikú*–, su dolorosa y peregrina historia de desamores, soledad y mendicidad, interaccionan con la protagonista, connotándola. Esta sería la imagen gráfica de la construcción que aquí leemos:



Durante el desarrollo de la trama vamos conociendo la participación que esta *Ikú* mítica tiene en la destrucción de la protagonista. Si bien procede de la interacción entre los textos mítico y dramático, la función de esta *Ikú* es cada vez más dramática.

En el Cuadro Onceno, el último, Cumachela se desprende una máscara que lleva puesta, dejando al descubierto la imagen de la muerte, como si fuera el rostro propio; mientras le augura a Ma. Antonia que esa noche, antes de que la luna se pierda, bailará con ella.(152). Alegoría de su muerte, en ese mismo cuadro la protagonista llega a un trágico final. También aquí será definitiva la simbólica participación de la *Ikú*. Ella dará a Carlos, el amante desesperado, el cuchillo con el cual asesinará a M. Antonia.

La entidad configurada por estas dos figuras femeninas, hace que las palabras o relatos de una, sean anticipación dramática de lo que ocurrirá con la otra:

Cumachela. *Le pedí al hombre lo que no me podía dar. Me dejó tirada ahí: basura. Corrí, corrí hasta que se apagó el día. Por un camino cualquiera de la noche volví a encontrarle. (Gimiendo). Cumachela es vieja, vieja y quiere olvidar. La gente me lo llevaba. Me emborrachó y me llevó a mi cuarto. Quiso abandonarme y saqué un cuchillo...*(138)

Este extraño personaje, Cumachela, portador de una fatal oracularidad, guarda una fuertísima relación con la Macorina, personaje áureo de otro texto contemporáneo. Escrita en 1964, la obra de Hernández Espinosa tuvo que esperar hasta septiembre de 1967 para estrenarse. Un dramaturgo anterior, Carlos Felipe, estuvo elaborando durante trece años un poético texto que culminó en junio de 1960, pero el cual no se estrenó hasta 1965. Es curioso que sincrónicamente se produzcan dos textos como estos: *Réquiem por Yarini* y *María Antonia*, los cuales hablan de espacios sagrados que no logran salvar al ser humano de la violencia y

la muerte. La Macorina, como Cumachela, serán el recuerdo de las prostitutas o mujeres más bellas de La Habana, ambas del connotado barrio de San Isidro²².

Pero más allá de las coincidencias poéticas, nos interesa la función que estos personajes femeninos juegan en la cadena de acontecimientos, al desatar la peripecia por un camino de amor y muerte. La Macorina es el espíritu de una bella prostituta muerta que usa el cuerpo de La Santiaguera -una hermosa y joven prostituta- para poseer al *souteneur* más codiciado de La Habana: el famoso Alejandro Yarini. Este cuerpo metafórico del amor, la entidad Macorina-Santiaguera, serán en el texto de Felipe las causantes de la muerte del mítico Yarini. Del mismo modo resulta la entidad Cumachela-Ma. Antonia al desatar la muerte de Julián, como de la propia protagonista.

En otro momento del texto dramático -Cuadro Cuarto- nos interesa explicar la relación Cumachela-Ma. Antonia desde las ideas lotmianas sobre la estructura mítica. Retomamos los puntos esenciales: El despliegue lineal de los textos cíclicos produce la aparición de los personajes-dobles(196). El Personaje Único de la mitología, replegado, se despliega en una variedad de héroes. Aplicado a la relación entre mito (modelo no discreto) y *mythos* (modelo discreto), pensamos en Ochún como ese Personaje Único en el cual se repliegan todos los caminos de la *orisha*. El despliegue de ésta a la estructura dramática se configura en esta pareja de dobles, compañeras de viaje, María Antonia-Cumachela. Y aún cuando en ambas podemos leer caminos diferentes de la *orisha*, también por momentos sus destinos confluyen en un mismo avatar.

En uno de sus caminos, el de Ochún Kolé, la seductora *orisha* "ha caído muy bajo", "se arrastra en el fango del arroyo" y es una terrible hechicera, "inseparable del Aura Tiñosa". Está en la miseria y "todas sus obras son malas"(Yemayá y Ochún, 71). Este es el paradigma mítico que leemos en el Cuadro Cuarto del texto dramático, el cual transcurre en el connotado espacio de la manigua²³.

²² San Isidro, como Atarés, fueron barrios habaneros de la zona cercana al puerto, famosos por sus casas de juegos, prostitución y negocios.

²³ La manigua es un diminutivo de monte, pero como aquel es éste un espacio mágico, en el cual habitan espíritus y seres extraordinarios. Ver *Glosario de afronegrismos*, de F. Ortiz. La Habana. Ciencias Sociales, 1991. Para una comprensión mayor de la palabra *monte* en la *Santería* cubana, ver *El Monte*, de L. Cabrera.

Cumachela, envuelta en harapos, entona un canto funerario. María Antonia viene de una escena anterior, en la cual ha invocado con ritos mágicos a las fuerzas malignas para someter a Julián. Entra desesperada a la manigua y se encuentra con Cumachela. Por un momento, juntas, dicen un mismo parlamento:

Cumachela y M. Antonia. *Por eso me eché a la zanja a refrescarme, pero las aguas gritaron de miedo y huyeron de vergüenza. Me enfangué hasta que el hombre fabricó una trampa para los pájaros que salen por las noches a enredar el viento*(112).

Es una escena de fuerte carga mágica. Las palabras tienen una resonancia sórdida. Las imágenes aquí construidas nos llevan a Ochún Kolé, la que se arrastra en el fango. Cumachela y M. Antonia se manifiestan como hechiceras, incluso se mencionan atributos propios de la *orisha* en este avatar, como el Aura Tiñosa:

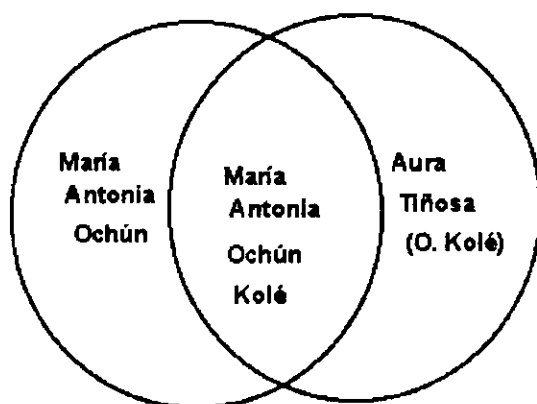
M. Antonia. *Dame el corazón del hombre que no me deja en paz, para echárselo a las tiñosas.*

Cumachela. (Ríe). *Entras sedienta al mundo de la locura, donde la gente viene a buscar paz y no la encuentra. Has llegado al fondo. Aquí no hay más que dos caminos. Entra. La casa está abierta: nada más oirás el grito de la yerba pisoteada; levantarás el polvo de mi camino. La peste de los cuerpos que se quitan la piel, la voz que no es voz, el ruido que lame mis lamentos, te dan la bienvenida. Nada logrará satisfacer tu espíritu, pero él, monte-teje-agonía, si le pagas con el deseo, hará de tu vida nudo que no se pueda zafar. Y cuando la noche caiga, mis perros regarán tu cuerpo*(113).

En este momento del texto dramático, leemos una interacción semántica entre las estructuras míticas y los personajes dramáticos. Concretamente, después de señalar la construcción metafórica observada en la relación M.Antonia-Cumachela, así como la carga semántica que de ellas emana,

extendemos esta significación hacia los espacios míticos. En la compleja y múltiple construcción de la *orisha* Ochún, hemos señalado un avatar que nos indica aspectos poco favorables de la diosa, que hablan de su condición desafortunada. Cuando en este cuadro dramático, la protagonista se relaciona con elementos –Aura Tiñosa- que resultan atributos de la *orisha* Ochún en el camino de Kolé, detectamos un “punto de empalme” entre ambas, que activa una figura metafórica.

Desde el modelo biosemiótico de Weisz –en su aspecto específico del cuerpo metafórico- esta figura no sólo interesa por el mecanismo de su construcción. Interesa especialmente porque se articula a un cuerpo metafórico: el de la *orisha* Ochún, que ahora se aplica al cuerpo de la protagonista. En M.Antonia se configura un cuerpo metafórico de la diosa en el avatar de Ochún-Kolé. Pensando en una posible graficación de esta entidad metafórica, mostramos:



Sería ésta una lectura que prioriza ese camino de la *orisha* configurando al personaje. Y en la carga semántica que representa este avatar, encontramos un detonante esencial para la dimensión trágica que configura esta trama dramática. El sentido autodestructivo e irremediamente trágico que impulsa la crisis de

María Antonia, lo leemos en articulación con la historia de la *orisha* en este avatar. De modo que el entramado mítico, desde nuestra lectura, contribuye decisivamente a la configuración del *mythos* trágico en esta obra.

En este mismo cuadro, podemos leer un acto mágico que implicará fatalmente a la protagonista. Al entrar a la manigua, la Cumachela le pedirá "siete kilos prietos". Para dárselos, M. Antonia se despoja de unos que a manera de resguardo traía envueltos en un pañuelo y sobre los cuales le habían advertido que nunca debía abandonarlos(115). Los kilos prietos que M. Antonia cargaba en su cuerpo, entre sus senos, Cumachela los echa en el interior de una muñeca de trapo, a la cual le ha arrancado la cabeza, arrojándola lejos. ¿Podemos leer esto como un acto de magia, "contaminante" u "homeopática"?

Nos estamos refiriendo a los tipos de magia distinguidos por Frazer²⁴. Fundados sobre la "ley del contagio" y la "ley de semejanza", estos modos mágicos se rigen por los mecanismos de asociación por la contigüidad o asociación por la semejanza, que determinan la organización de los tropos del lenguaje. Específicamente tomamos de Frazer sus ideas sobre "magia homeopática" o "magia contaminante", dado que éstas se explican por los mismos mecanismos que activan las construcciones metafóricas con que estamos trabajando. En la magia homeopática los encantamientos se producen por la ley de lo semejante: al imitarse lo semejante se producen efectos similares a las causas; su mecanismo se asocia al de la metáfora. En la magia contaminante se producen encantamientos basados sobre la ley del contagio, la cual se funda en la asociación por contigüidad y se relaciona con la metonimia.

Aplicando estas ideas al suceso dramático que ocurre en la manigua, tenemos: Los kilos prietos que llevaba Ma. Antonia en su cuerpo, al ser transferidos a la muñeca han desplazado a ésta la carga corporal de la protagonista; leemos un encantamiento contaminante, por contagio. Sin embargo, esa muñeca que ahora podría representar a la protagonista, acaba de perder la cabeza; operando entonces una relación por semejanza, produciéndose por simpatía mágica, un encantamiento homeopático.

²⁴ *La Rama Dorada*. México: F.C.E., 1974.

Las consecuencias de estos actos se confirman en el último Cuadro, cuando después de envenenar a Julián, M. Antonia aparece con una máscara de la muerte y ante ella llega Cumachela sin rostro:

M. Antonia. *¿quién eres? ¿Por qué no llevas rostro? ¿Qué quieres, Cumachela?. No no eres Cumachela. ¿Quién eres entonces?. ¿La pordiosera que guarda la manigua?. Ay, madre mía, ¿será éste el rostro tuyo que nunca conocí?. No. Vete, eres tú, vieja. No tengo kilos prietos.*(150)

Poco después, la Cumachela dará un espejo a la protagonista para que se contemple transfigurada, mientras ella misma ofrece el rostro de la muerte. Cuando Madrina logra rescatar a la Ma. Antonia, la lleva ante el *Babalawo* Batabio y éste le recuerda lo que ha perdido:

Batabio. (...) *Usted se salió de sus costumbres y botó la cabeza, mija. Y la cabeza es la que lleva al cuerpo.*(153)

Todo el texto dramático maneja la ambigüedad semántica, produciendo una trágica sensación de inseguridad. Las palabras de Batabio aluden a la situación terriblemente crítica de la protagonista, pero desde una dimensión sagrada podemos leer estas palabras relacionadas a las escenas de magia ocurridas en la manigua.

En la interacción mágica desarrollada en el monte entre M.Antonia y la muñeca de Cumachela, leemos una construcción metafórica que connota, de manera determinante, la vida de la protagonista. Lo que sería el “punto de empalme” entre la mujer y el objeto, produce una figura que ya augura la destrucción de este personaje, su fatal destino:



También desde la ambigüedad semántica podemos leer en el parlamento de Ma. Antonia anteriormente citado, una terrible *anagnórisis*. Cuando la protagonista se pregunta, ante la Cumachela sin rostro, si será ese el rostro que nunca conoció, ha dicho "madre mía". Podría ser ésta una expresión de desconcierto en una situación difícil, pero esa frase -"madre mía"- también puede leerse asociada a la *anagnórisis* que el personaje acaba de tener. Se da cuenta en ese instante que el rostro de su madre -de Ochún, de quien siempre le han dicho que es hija- puede ser el de la muerte; no el de amor y la alegría. Entonces la frase: "Ay, madre mía, ¿será éste el rostro tuyo que nunca conocí?", podemos leerla como la *anagnórisis* de que en ella -hija de Ochún no consagrada -el camino configurado no es el de la miel, sino el de la tragedia. Y este puede ser el rostro de Ochún Kolé, el avatar que sentimos configurarse en la protagonista.

Hemos introducido la palabra *anagnórisis*, la cual indica un efecto dramático señalado por Aristóteles en el estudio de la tragedia. Este término ha sido explicado como "reconocimiento" y su efecto se concreta en niveles diferentes; en la teoría aristotélica generalmente asociado al "reconocimiento" que tiene lugar en el personaje según los incidentes de la peripecia, y estrechamente relacionado con el "cambio de fortuna". Nos interesa la dimensión de la *anagnórisis* del

personaje dramático en relación a sí mismo, indicando ese instante en el cual éste toma conciencia de su situación y vislumbra de algún modo su destino. Es un "darse cuenta" que parece iluminar toda la historia del personaje, redimensionada ahora desde el estado de consciencia o responsabilidad con el cual se ve a sí mismo.

Hernández Espinosa ha introducido en esta obra un elemento que hace reconsiderar las lecturas simplistas de los paradigmas míticos. El mito de Ochún siempre ha sido asociado a la dulzura, el amor, la gracia, el éxito, el esplendor. El caso de María Antonia parece querer señalar que no sólo Ochún significa los valores anteriormente citados; que debemos considerar su constitución múltiple reflejada en los diferentes avatares, cada uno de los cuales contiene cargas semánticas que los relacionan con las características generales de la *orisha*, pero indican su diversidad y diferencias. Por tanto, representar humanamente a un *orisha*, ser su hijo, no necesariamente debe estar asociado a las representaciones ideales de la deidad.

M. Antonia es un personaje trágico. Ha perdido su gracia, su *ashé* (66), ha perdido su alegría, entre otras cosas porque el hombre al cual ama se está iendo. Y aunque otros pueden darle amor, ella sólo puede amar a Julián-Changó, paradigma mítico que aquí estamos leyendo. En la mitología afrocubana, Ochún - la Afrodita de los muchos amantes -siempre tendrá a Changó como el predilecto. El texto dramático recrea trágicamente los amores de Ochún y Changó, ocupándose de revelar las articulaciones con esta historia mítica:

Julián. (Con alarde) *Nací riéndome. Mi madre me lo dijo: ese día el cielo, la tierra y las aguas bailaron y rieron. Yemayá sacudió sus sayas y las penas se convirtieron en risa y se agitaron como cascabeles. (Tomándola por la cintura) Ese día también vino Ochún y se bañó en mi boca y convertimos la vida en miel.* (88)

En el Cuadro Noveno se escucha como fondo el toque de Changó por los tambores del *güemilere*. El efecto mágico del tambor en la dimensión ritual, se traslada como efecto dramático por el mecanismo del *increscendo* que su sonido

acumulativo genera. Julián-Changó, ante Ma. Antonia-Ochún, baila y canta para su *orisha*(146); manifestándose una vez más el entretejido entre el texto mítico y el dramático.

Cerrando el triángulo mítico, tras la Madrina, como ya hemos señalado, reconocemos el paradigma de Yemayá. Yemayá, hermana de Ochún, es la madre de Changó. En el texto mítico estas tres figuras están profundamente entretejidas por relaciones maternas, fraternales y amorosas que generan mecanismos de protección. En el texto dramático, los personajes -tras los cuales reconocemos el modelo mítico- también guardan parentescos similares, potenciándose los conflictos que subyacen al interior de estas complejas relaciones.

En el Cuadro Décimo, Madrina, posesa de Yemayá, baila y llora desconsoladamente. El cuadro anterior ha concluido con el envenenamiento de Julián por M. Antonia. La *orisha* Yemayá, usando el cuerpo de su *Omó*, que ya es *Iyalocha*, manifiesta su dolor ante lo que está sucediendo:

Madrina. (En Yemayá) ¡Ay, ay de mis hijos!. ¡Ay, mi llanto reza la ruina de esta ciudad!. ¿Dónde están los hombres que quieren beber cuchillos para rasgar mi vergüenza con su maldad?(...) ¡Ay, hombre! Yo, tu madre, te hablo. ¿Por qué mi falda está sucia de mal deseo?. ¿De quién es esa sangre que sube en chorro hasta mi corazón de agua?(...)¿Quién grita? ¿Quién ha roto el cuerpo de ese niño que ya no ríe?. ¿Dónde está María Antonia?. ¿Qué hacemos en esta casa cuando un hijo se ahoga en la maldad?(...) (149)

Como cuentan las leyendas, Yemayá nunca abandona a Ochún. El personaje dramático que la representa -la Madrina, absolutamente explicitado por el dramaturgo- será quien ejecute rituales festivos a Ochún, los cuales podemos leer como ofrendas para salvar a Ma. Antonia. Será ella quien la lleve ante Batabio, el sacerdote de Ifá, implorando su protección:

Madrina. No se ofenda, Batabio. Está como loca. No sabe lo que dice. Ayúdela a salir de su desgracia. Amarre su espíritu, pa que no se le escape a la tierra.(66)

En el texto dramático ciertos personajes –muy especialmente Madrina, Ma. Antonia y Julián- representan entidades divinas, o al menos guardan estrechas relaciones con ciertos *orishas*. La mayor representatividad está en Madrina, en tanto *Iyalocha* de Yemayá y en un grado menor en Ma. Antonia, que es una elegida de Ochún, pero que no se ha iniciado. Sobre estos personajes dramáticos actúa una carga semántica que los redimensiona y los dota de ciertas características, de virtudes y hasta de una energía especial. En el caso de la Madrina, la esencia semántica de Yemayá ha entrado en contacto con ella, la ha investido, pues este personaje ya es una sacerdotisa consagrada a la vida ritual. Alguna vez se inició, fue “asentada” en la *Santería*, recibiendo la fuerza de la diosa tutelar. Este personaje es una metaforización de Yemayá pues en ella se activó o aplicó el cuerpo metafórico de la *orisha* a través del evento ritual. Y este es el proceso al que Ma. Antonia no desea someterse. Ella tiene profundos vínculos con Ochún, quien la ha elegido como hija y reclama su consagración. De alguna manera, ella puede representar a la *orisha*, pero no ha sido reforzada con la esencia semántica de la diosa. Ella es un cuerpo metafórico en potencia, aún no investido por un proceso ritual.

Será esta Yemayá, configurada dramáticamente como Madrina, quien se quede sola con su transgresora hija -rechazada por el *Babalawo*-, suplicando por ella a los *orishas*. Ella la vestirá como Ochún en su batalla final. En el momento en que Ma. Antonia reta a la muerte(157), Madrina la cubre con un manto y un abanico de Ochún. Y digo cubrir, porque estos atributos de la diosa en este espacio dramático, deben actuar como elementos de protección.

En Ma. Antonia se configura una imagen de rebeldía y transgresión que caracteriza alguno de los caminos de Ochún. Hemos dicho que esta *orisha* guerrea con miel, pero no sólo con miel. Lydia Cabrera nos habla del carácter fuerte y difícil que debe marcar a las hijas de Ochún: caprichosas, ardientes, venáticas, en cuyas vida rige el amor, llevándolas a realizar actos muy pasionales(1974,118). La Ochún Yeyé Moró, invocada por la Madrina, es la más alegre y coqueta de todas. Pero la Ochún Yumú o Bumí, que también era

invocada en los rezos de la *Iyalocha* dramática, refiere los aspectos más serios de la diosa, es muy severa y sabe manejar las herramientas de Ogún. Uno de sus atributos es un machete, que algunos estudiosos relacionan en el avatar de O. Kolé²⁵.

Este carácter guerrero y transgresor de la diosa, es el que parece condensarse en la protagonista. Pero su configuración dramática la sentimos articulada a una regla que en el espacio sagrado se expresa como necesidad. Se insiste en que Ma. Antonia ha perdido la gracia, como se insiste en llevarla ante Ochún para que la sosiegue. En el espacio mágico-ritual, este personaje tendría la posibilidad de recuperar su *aché* o gracia. En la cosmovisión africana, el *aché* es una especie de fuerza vital²⁶ que procedente de la divinidad impregna a los seres. Esa energía, que en la vida puede debilitarse y hasta casi perderse, se restaura a través de procesos rituales y curativos. El proceso ritual al cual debería someterse Ma. Antonia, no es otro que el que ya le ha sido marcado por los principios de la *Santería*: hacerse hija de *santo*, consagrarse como hija de Ochún, como *Omó-Ochún*²⁷. Ella lo sabe pero se resiste:

M. Antonia. *Mi cabeza no le pertenece a nadie. ¿Viste como me la quisieron robar?. Por un minuto creí perderla. Oshún no encuentra cabeza y me busca, pero no se la voy a dar, aunque en ello me vaya la vida (...)* (97).

Esta es, probablemente, la mayor transgresión del personaje desde su contexto sagrado. Es el interdicto que ella no respeta y que desde el punto de

²⁵ Ver Natalia Bolívar. *Los orishas en Cuba*, La Habana. Unión, 1990.

²⁶ Las ideas sobre la fuerza vital han sido tomadas del filósofo africano Albert Kasanda. En el capítulo final retomamos la significación del *aché* como fuerza vital y el modo en que la cosmogonía africana establece el vínculo con los *orishas* dada la necesidad de reforzar y mantener esta fuerza vital.

²⁷ Los aspectos que contempla este proceso de iniciación ritual, así como las consecuencias de esta transformación para una persona, inmediatamente serán abordados en la segunda sección de este apartado.

vista de su configuración dramática puede entenderse como *hamartia*²⁸. Sin embargo, por momentos parecía desear una transformación protectora:

Ma. Antonia. *Amárrame, madrina, amárrame; que no puedan llevarme; amárrame bien fuerte* (153)

Y el suceso que podría amarrarla a la vida, sería un ritual en el cual renacería como *Omó*, sacerdotisa de Ochún. Es lo que está en el sentido de las palabras suplicantes de la Madrina, cuando pide a Batabio:

Madrina. *Bórrela por dentro. Arránquela de raíz y siémbrela de nuevo* (...) (66)

Sólo desde allí, la muerte sería ritual. Pero el personaje parece no poder someterse y elige morir verdaderamente, dramáticamente, porque su propio carácter -o *ethos*- no le permite vivir de un modo cualquiera:

Ma. Antonia. *Vete tú también. Déjame sola. No llores. María Antonia se acabó así: rota y vacía. No me basta esta vida, no la quiero. Necesito otro mundo. ¿Dónde está?* (...) (155)

En este *pathos*, en esta transgresión, Ma. Antonia expresa a Ochún. Con el propósito de aportar elementos que al semantizar a la *orisha* explican al personaje, queremos señalar que Pierre Verger, al estudiar los caminos de Ochún en África, indicó varios avatares en los cuales esta diosa se manifiesta como guerrera o muy guerrera²⁹. En esa capacidad para guerrear y defender lo que le es entrañable, también leemos el paradigma mítico configurando al personaje dramático. Sólo que en el espacio mítico las transgresiones pueden llegar a ser permisibles entre los dioses y las marcas de tales transgresiones pasan a ser elementos de sus caracteres míticos; ellos no están acotados por la finitud o la temporalidad.

²⁸ Usamos un concepto que procedente del mundo griego, ha sido traducido como error trágico. Más que considerarlo como un acto equívoco del personaje, preferimos entenderlo como un acto que explica la dimensión de su *pathos*.

²⁹ Ver Orixás, *deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. P. 175.

Estamos usando los términos interdicto y transgresión procedentes de Georges Bataille. Estos términos que en Bataille aparecen insertos en las relaciones que determinan la experiencia sagrada, queremos observarlos vinculados a la experiencia religiosa de la *Santería*:

Los dioses que encarnan lo *sagrado*, hacen temblar a los que veneran, pero los veneran. Los hombres están al mismo tiempo sometidos a dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige al respeto fascinado. El interdicto y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: el interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión. El interdicto, el tabú, no se oponen a lo divino más que en un sentido, pero lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado (*El Erotismo*, 96).

En el personaje dramático de María Antonia, el interdicto está señalando su vida. Debe iniciarse como hija de Ochún y observar las normas de comportamiento que le exigiría la condición de sacerdotisa. Pero María Antonia se niega a desarrollar su vida en el marco interdictual de una *Omó*. Esta decisión humana la convierte en transgresora. Si como dice Bataille, en la experiencia religiosa interdicto y transgresión se integran en un movimiento contradictorio de rechazo y fascinación, sublimados en la divinidad; en la experiencia humana, las transgresiones parecen estar asociadas a la dimensión trágica. Desde el antiguo arte griego, el teatro y la literatura nos han provisto de muchísimos héroes que parecen advertirnos sobre el alto costo de sus transgresiones.

Hemos asociado la transgresión a la experiencia profana, al menos desde el espacio que construye la ficción dramática objeto de nuestro estudio. El personaje de María Antonia explicita transgresoras decisiones que la ubican cada vez más lejos de la entrega religiosa. El espacio sagrado es un marco de señalamientos interdictuales, los cuales deben ser respetados por todos aquellos que lo habiten.

Nos interesa brevemente recorrer algunos momentos de la dimensión ritual que María Antonia rechaza, en la cual observaremos los interdictos y códigos de

comportamiento que allí se indican para que la persona avance hacia un proceso de iniciación. El punto máximo de este proceso es la consagración como *Omó*, estado que nosotros leemos como la aplicación del cuerpo metafórico del *orisha* en una persona. El cuerpo metafórico es precisamente un estado corporal, mental y espiritual que requiere la observación de ciertas reglas o interdictos para que la persona habite en comunión con el *orisha* tutelar.

4.3. Texto dramático y Texto ritual

Para ubicar el espacio ritual en relación al personaje en crisis que es María Antonia, nos parece interesante la observación de Turner sobre las relaciones que guardan las ceremonias rituales con las crisis de los individuos o las colectividades³⁰. En la *Santería* cubana ciertamente los rituales marcan relaciones de necesidad entre los humanos y los dioses, como sucede en cualquier práctica religiosa. La realización de una ofrenda a los *orishas*, y especialmente la celebración de la mayor ceremonia ritual, la iniciación o *Asiento*, está condicionada por la situación de la persona que debe consagrarse.

Es revelador que toda la trama del texto dramático transcurra con un fondo de toques de tambores que anuncian un *güemilere* para refrescar a Ochún. Y que eso suceda justamente -como señala el texto dramático(89)- el día en que acostumbra celebrarse a la Caridad del Cobre, deidad en la cual se reconoce a Ochún.

Por las primeras informaciones que nos proporcionan los diálogos dramáticos, inmediatamente nos damos cuenta de que la protagonista es un personaje en crisis. Y podemos saber también, por los datos que el propio texto nos aporta, que el ritual para refrescar a Ochún es una manera de pedirle a la diosa que refresque y proteja a Ma. Antonia; la cual también sabemos, debe consagrarse a Ochún. Los tambores tocan por ambas, la diosa y la mujer. Todo lo que ritualmente sucede en el espacio ficcional, tiene que ver con lo que le está sucediendo a la protagonista. Es como si la trama tuviera dos niveles: uno

³⁰ Ver *El proceso ritual*. Madrid. Taurus, 1988. P. 22.

marcado por las reglas del comportamiento religioso, divino y otro por las del ambiente de la violencia marginal, humano. Y estos dos niveles están fuertemente entretreídos. En el Cuadro Noveno se escuchan de fondo los tambores que tocan para los *orishas* en casa de Madrina; pero la escena que vemos está ocurriendo en el cuarto de Ma. Antonia. Cuando se escucha el toque para Changó, *orisha* tutelar de Julián, éste baila y canta para complacer a su *santo* ante María Antonia, en la cual quiere habitar Ochún. Changó baila para Ochún a través de Julián que lo hace para Ma. Antonia. Es interesante el entrelazamiento de los textos míticos, rituales y dramáticos en este momento.

Existe una condensación de elementos rituales: de rezos, cantos, bailes, posesiones, que refuerzan lo dramático. Y cuando en un espacio dramático aparece la palabra que invoca a los dioses, la palabra sacramente connotada, en una lengua que no es la común -sino aquella en la que los practicantes le hablan a sus dioses de origen africano-, esa palabra nos remonta a espacios rituales y le da al drama una estrecha relación con la vida³¹.

Todos los rezos y toques que en este texto escuchamos, buscan la renovación de la protagonista, su protección por la *orisha*. "Quieren que yo me haga santo"(130), nos informa Ma. Antonia. Hacerse *santo* sería iniciarse. Y sería la forma segura, en el contexto sagrado, de cambiarle la suerte y asegurarle la vida; es decir, curarle. Eso es exactamente lo que pide Madrina cuando implora al *Babalawo* que la arranque de raíz y la siembre de nuevo (66)³².

Ese ritual de renovación es el que nunca se produce porque la protagonista se niega a "entregar" su cabeza a Ochún, tal y como ella misma afirma: "Mi cabeza no le pertenece a nadie"(97). Y aunque en el texto dramático no aparece explicitado, sí leemos que incide dramáticamente la sentenciosa demanda de la *orisha*, que ya ha *pedido su cabeza*. *Pedir cabeza*, en el mundo de la Santería, equivale a que la persona debe consagrarse ritualmente al *orisha* que lo señala

³¹ Lidia Cabrera nos recuerda: "La palabra es esencial en todo rito" (1974, 138). Ver también *Os nágó e a morte*, de J. Elbein Dos Santos, p. 46.

³² Dice L. Cabrera: "La iniciación es ineludible en casos de enfermedad, y muchos 'asientos' se hacen para curar o salvar de la muerte a una persona" (*Yemayá y Ochún*, 104).

como hijo, convirtiéndose en *Omó*. Lydia Cabrera comenta sobre los peligros a que se exponen aquellos que no lo cumplen(100).

La consagración o iniciación, es un acto que nos ubica en el momento representacional del mito. Es en el ritual donde tiene lugar la configuración de un *Omó-Orisha*. Para iniciarse como *Omó* en la *Santería*, es imprescindible realizar el ritual correspondiente a ese *santo*.

Queremos leer este proceso de renovación o curación ritual, desde una perspectiva que nos permita observar las construcciones metafóricas que durante el mismo tienen lugar. En el primer capítulo hemos expuesto nuestro relato teórico, señalando los vínculos entre las teorías seleccionadas. Para este apartado queremos considerar el punto de vista de Ricoeur sobre las innovaciones semánticas que determinan la metáfora porque nos interesa aplicar estas ideas al proceso ritual de iniciación. En el estudio de las operaciones metafóricas latentes en una *Omó-Ochún*, nos seguiremos apoyando en la propuesta biosemiótica de Weisz para explicar la configuración del cuerpo metafórico en los *Omó* o iniciados. Este modelo biosemiótico se propone observar los vínculos entre lenguaje, psique y cuerpo, buscando denotar ciertos procesos de simbolización corporal; el mismo ha sido desarrollado reuniendo preocupaciones de la biología y la neurofisiología, así como conceptos de Freud, Lacan, Jakobson, Greimas y Fontaneille. Por este camino queremos orientar nuestra lectura de la iniciación en *Santería* como un proceso de configuración de cuerpos metafóricos. Insistimos en la palabra configuración. Desde el modelo hermeneútico de Ricoeur sobre la triple *mimesis*³³, nos interesa leer el cuerpo metafórico como un acto de configuración. Esa entidad que se configura, es el resultado de la refiguración del mito en el cuerpo de un ser humano. El mito, en su etapa prefigurativa -*mimesis* I- se refigura en el cuerpo de la persona elegida -*mimesis* III-, para configurarlo a través del ritual como *Omó* o hijo de *santo*: *mimesis* II.

³³ En el Capítulo I hemos abordado la manera en que la propuesta hermeneútica de Ricoeur considera a la *mimesis* aristotélica, desplegándola en el modelo de la triple *mimesis*.

4.3.1. Construcciones metafóricas en el ritual de *Asiento*.

Asiento fue el nombre por el cual, los *lucumí* que hablaban castellano, llamaron a la serie de ritos a los que debe someterse quien desee consagrarse en la *Regla de Ocha* o *Santería*. Este nombre tiene que ver con la acepción de asiento como contrato, obligación y fundamento. Es como un contrato que se establece entre el *orisha* y el ser humano: El *orisha* de protección, la persona de obligaciones y cumplimientos. Pero el nombre *Asiento* también se considera relacionado con la voz que denomina el momento de *asentar el santo* en la cabeza de alguien. Este asentamiento del *santo* requiere, entre otras, de una ceremonia que en lengua *yoruba* se dice *Ka ri Ocha* y *Lerí Ocha*; y que habla de colocar los dioses -representados en las piedras- sobre la cabeza del iniciado.

El *Asiento*, pues, es considerado el culto que propiciará al devoto la base o firme asiento en que descansará su vida. Esta ceremonia implica una muerte y un renacimiento, y en cada uno de sus pasos va preparando a la persona para la transformación. Es ese momento de transformación, cuando ya se considera asentado el *orisha* en el cuerpo del iniciado o *iyawó* -que a partir de entonces será *Omó* o hijo-, el que me interesa observar. Es decir, ese momento particular en que otra presencia habita el cuerpo del iniciado. Este cuerpo "contaminado" lo leo configurado como un intertexto: el cuerpo-texto anterior se ha refigurado en función de una otra configuración corporal, en la cual participan el cuerpo anterior del iniciado y el cuerpo del *orisha* que se asienta en la ceremonia.

El ritual de *Asiento* es un largo proceso que abarca varios días, durante los cuales el elegido debe recluirse en la casa de la *Iyalocha* o *Babaloricha* que actuará como Padre (Padrino) o Madre (Madrina) del hijo que nacerá³⁴. La cadena de ceremonias que allí se inicia van constituyendo la trama ritual, la cual actúa directamente sobre el cuerpo de la persona, preparándolo o purificándolo para su consagración. El relato que condensa esta trama tiene en el cuerpo su razón de ser, su elemento primordial; los procesos en torno al cuerpo humano son los que articulan este texto ritual.

³⁴ Los días reglamentarios, que antaño podían ser indefinidos, se fueron acortando de dieciséis a siete. En casos excepcionales, como señala L. Cabrera (1974, 136), podían reducirse a tres.

Significativamente, se comienza con un ebó de entrada que busca la limpieza o purificación del oferente: "A todo rito precede un ebó". "El ebó es fundamental en toda tramitación con los Orichas"(Cabrera, 137). Otros actos de ofrendas y purificaciones siguen a éste. La purificación en las aguas vivas del río será esencial: "Sin 'saludar', rendirle homenaje a la dueña del río, sin purificarse en sus aguas, no se efectúa ningún asiento"(139). Como esencial será la *rogación de cabeza*, en la cual debe asentarse la divinidad. La cabeza es una parte del cuerpo que requiere mucho cuidado: ella sirve de base o altar al *Eledá*, especie de ángel guardián, guía-protector de cada persona³⁵. Sin contentar al *Eledá* –léase hacerle ofrendas o sacrificios- "ningún rito importante puede efectuarse"(142).

Todos estos actos buscan preparar el cuerpo del *Iyawó* para recibir al *orisha*, con el cual debe también cumplir, según los tributos requeridos. Son pasos preparatorios para *La Parada*, ese instante supremo en que el dios se manifiesta en el cuerpo de su *Omó*, punto máximo o clímax de esta trama. Es éste el momento en el cual se produce el encuentro del iniciado con su *orisha*, y en el cual leemos, aplicando el modelo biosemiótico, la conformación de un cuerpo metafórico. Anteriormente hemos explicado que desde nuestra lectura, Yemayá y Ochún resultan cuerpos metafóricos de una esencia semántica en la cual se condensa la fuerza vital que transmite un *orisha*: en el caso de estas deidades esa esencia la constituyen las aguas, dulces para Ochún y marinas para Yemayá. En el proceso de *Asiento*, los que se inician resultan receptores de esa fuerza divina o esencia semántica de la divinidad, trasladada a ellos a través del proceso ritual, en este caso, en el momento particular de *La Parada*. Sobre los iniciados se produce una aplicación del cuerpo metafórico del *orisha*, configurándose el *Omó* –hijo del *orisha*- como cuerpo metafórico de esa deidad. Al trasladarse a la persona cierta energía del *orisha*, se activa una interacción entre el cuerpo del devoto y el cuerpo sobrenatural del *orisha*, configurándose un cuerpo que se distingue de los anteriores porque en él se ha producido una modificación, una innovación semántica.

³⁵ Existen *pattakies* que cuentan cómo Obatalá moldeó al ser humano con sus manos y cómo Olodumare les puso el alma y el entendimiento, otorgándoles una parte de su divinidad que colocó en las cabezas, lugar del cuerpo humano donde reside ese don esencial del dios.

Esa modificación o transformación del cuerpo total del iniciado es el propósito de este ritual de *Asiento* y ello se manifiesta en cada uno de sus pasos. Preparar al devoto para el renacimiento, para el encuentro con su *santo* tutelar, es un proceso que gradualmente se va produciendo desde el inicio de esta ceremonia hasta lograr el mágico instante de la coronación o el asiento del *orisha* en su hijo.

La *prendición* es otro momento particular. En ella se produce una especie de representación cuyo objeto principal es el cuerpo de la persona en iniciación; será éste el que atraiga toda la atención generando una escritura sobre y en torno al cuerpo. Son dos prendiciones distintas, una primero y otra después. En la primera, la *Santera* o *Iyalocha*, ha tomado desprevenido al *Iyawó*, colocando en su cuerpo un collar de cuentas blancas, representación de Obatalá, *orisha* que rige la cabeza y la paz. A partir de allí, la persona ya no podrá hablar, se le aparta entre sábanas blancas y se le deja aislado para que su corazón encuentre reposo y sosiego.

El texto que se genera en esta primera prendición, toma al cuerpo por sorpresa para marcarlo con un objeto sagrado. El collar con el cual se señala a la persona es un código de protección que indica la presencia de un *orisha*. Primeramente por el color, siendo el mismo que debe representar al *orisha*: blanco para Obatalá, amarillo para Ochún, azul para Yemayá, rojo para Changó. Segundo porque ese collar ha sido consagrado y puesto en contacto con sustancias y objetos del *orisha* a través de un evento ritual. Al colocarse entonces sobre el cuerpo del que se inicia, es una manera de comenzar a trasladar a éste ciertos poderes de la deidad.

La segunda prendición es un paso de interesante representacionalidad, que preludia el nacimiento de un ser y de un cuerpo diferentes. El *Iyawó* aún no ha entrado al cuarto sagrado o *Igbodú*, donde le esperan las *Iyalochas*, la Madrina o el Padrino y donde se producirán los momentos más místicos. El iniciado, cubierto por una sábana blanca y con los ojos cerrados, es llevado ante la puerta del *Igbodú*. Debe tocar la puerta invocando el nombre de la Madrina. Se produce un juego de preguntas y respuestas que culmina cuando la *Iyawó* nombra a su

orisha. Dentro del cuarto se entonan cantos de alabanza a cada uno de los *santos* que se van nombrando. Cuando culmina el cuestionario y se menciona al *orisha* tutelar, se abre la puerta y sobre los pies del iniciado se derrama la sangre de un animal para que fortifique "al espíritu que está en los pies"(159), pues los pies sostienen el cuerpo guiado por la cabeza. En este nacimiento ninguna parte del cuerpo se debe olvidar. Tras la entrada de la persona, la puerta se vuelve a cerrar. Cuanto allí va a ocurrir debe ser secreto y si alguno ya lo conoce, fingirá como si no lo supiera.

El texto que genera la segunda prendición incluye una determinada manera de narrar al cuerpo. La cabeza es la guía y los pies el sostén. Ambos puntos deben ser atendidos y reforzados en el evento ritual. Si sobre la cabeza se depositará el *aché* o fuerza divina, deben reforzarse también los pies que sostienen cuerpo y cabeza, y que conducen a éstos. La sábana blanca sobre un cuerpo que debe tener los ojos cerrados, resultan códigos del estado de inocencia y desamparo de la criatura, que aún no puede ver hasta que encuentre a la madre y nazca como hijo de ese *orisha*. El acto del nacimiento parece analogarse a la apertura de la puerta del cuarto sagrado. El cuerpo que allí se presenta simboliza un hijo tierno, al cual se debe reforzar desde sus pies, poniéndolo en contacto con alimentos divinos: en este caso la sangre, sustancia ésta que habitualmente sirve de alimento a los *orishas*; reforzándose también con sangre la fuerza sagrada que habita en los objetos rituales que representan a la divinidad.

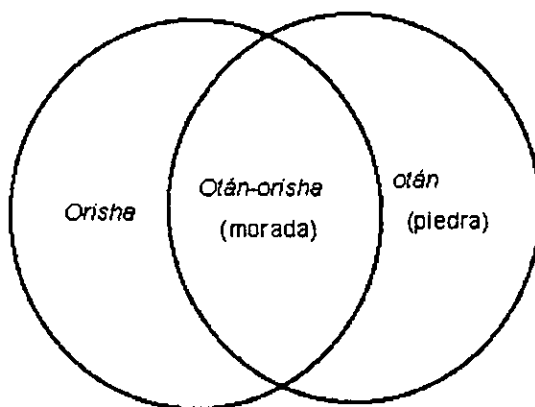
Otros actos en torno al cuerpo tienen lugar al interior del cuarto sagrado. El proceso de purificación corporal continúa hasta el momento en que el *lyawó* es bañado con las hierbas consagradas³⁶, vestido de blanco y su cabeza es perfectamente preparada³⁷. No nos interesa relatar puntualmente todas las partes de este misterioso proceso; hemos referido sólo aquellas que de modo general indican el largo camino de transformación corporal, hasta dejar al iniciado realmente listo para su renacimiento.

³⁶ Estas hierbas, desde que se recogen, hasta que se preparan para elaborar la bebida sagrada u *Omiero*, requieren también de otras ceremonias.

³⁷ Aquí se produce una ceremonia llamada *Finfin okán Osu* ("poner corazón en la pintura"), en la cual se decora la cabeza por el Maestro de Ceremonia u *Oriaté*.

Sólo entonces tiene lugar *La Parada*, paso esencial en este ritual de *Asiento*: el momento en que sucede la coronación o *bajada del santo*. Esta especial ceremonia de consagración se inicia con la colocación del *Secreto* o *aché* sobre la cabeza del *lyawó*. Inmediatamente procederán a colocar en esta parte del cuerpo, los *otanes* o piedras sagradas que contienen a los *orishas*, dejando para último el tutelar. Mientras esto sucede se escuchan emotivos cantos y rezos. A éstos se les ha llamado "cantos de raíz", pues se entonan para sacar de raíz a los *santos*, para hacerlos bajar.

Quiero detenerme brevemente a observar la conformación de estos *Otanes-orishas*. Anteriormente se habrán seleccionado con especial cuidado las piedras que acompañarán a la *lyawó*, según el lugar de procedencia que exija cada una. Las mismas pasan por procesos de preparación y bautizo. Estas piedras son preparadas para que en ellas habiten los *orishas*. Quiero transcribir las palabras de Lydia Cabrera: "Una piedra se convierte en la divinidad, (...) 'el Santo entra en el otán y allí se quedará'(...). Por la consagración, es decir, por el traslado de una fuerza sobrehumana a un objeto, éste cobra personalidad, adquiere el poder, el *aché* del dios o del espíritu que se fija en él"(156). Este fragmento es muy revelador. La piedra se corporiza, se resemantiza; ahora no sólo será un elemento sagrado, sino aquel en el cual habita el dios. A ella se han trasladado los valores del *orisha*. En el proceso semiótico que aquí se ha producido, dando lugar a una nueva entidad -el *Otán-Orisha*-, leemos una construcción metafórica a través de la cual se configura esta piedra como objeto metafórico. Al ponerse este objeto en contacto con la divinidad, a él se trasladan valores de la misma, constituyendo, de cierta forma, una representación objetual de la deidad:



Este objeto metafórico forma parte del relato ritual en torno al cuerpo. En la nueva vida de la persona iniciada, este objeto participará de los elementos y atributos que acompañarán al consagrado. Entre el *Otán* y el *Omó* existirá una estrecha relación ritual. A ese objeto el consagrado lo debe alimentar, atender y homenajear, como si se tratase del mismo dios. De cierta forma existe una corporización divina en el *Otán*, pues a él se transfiere el cuerpo metafórico del *orisha*.

Con la intención de revelar el proceso de resemantización que ocurre en el iniciado, vamos a señalar las operaciones que se producen sobre su propio cuerpo. En el *Igbodú* o cuarto sagrado continúa el ritual. Los cantos ganan intensidad; muy cercano al oído de la *Iyawó*, se hacen sonar campanillas. Finalmente el *orisha* debe bajar y tomar posesión de su hijo. Irradiada por la divinidad, el cuerpo de la *Iyawó* es el vehículo a través del cual el dios saluda a los presentes, bebe y come, mientras sobre la *Iyawó* se realizan las marcas tribales. Cuando el *Omó* "vuelve en sí", es ayudado por quienes la asisten, pues se siente totalmente aturdido: "Tiene la sensación de llegar de muy lejos... Le zumban los oídos, todo es extraño y nuevo para ella, diríase que regresa de otro mundo"(Cabrera, 165).

Es éste el momento en el cual se logra el fin perseguido; aún cuando el proceso ritual continúa, el *orisha* ya se ha manifestado y tomado posesión de su hijo. En el cuerpo del elegido habita el propio *orisha*, convirtiéndolo en *Omó*. Sobre ese cuerpo se ha producido una innovación semántica que lo transforma ahora en una entidad diferente. Las transformaciones semióticas ya no actúan sobre objetos, sino sobre el propio bios. Al interactuar el cuerpo sagrado del *orisha* con el cuerpo de la persona iniciada, el resultado será la creación de otro cuerpo semisagrado, en tanto es en un humano en el cual habita un dios. El *Omó* aparece ahora configurado por un acto de innovación semántica. Su cuerpo-texto es el resultado de un proceso de interacciones, propio de las construcciones metafóricas. El nuevo cuerpo, espacio intertextual del cuerpo anterior del iniciado y del cuerpo sobrenatural del *orisha*, se revela como un cuerpo metafórico; entendiendo éste "como un cuerpo que vehicula una serie de significados"³⁸, al cual se han trasladado valores de otro cuerpo para conformar una entidad diferente.

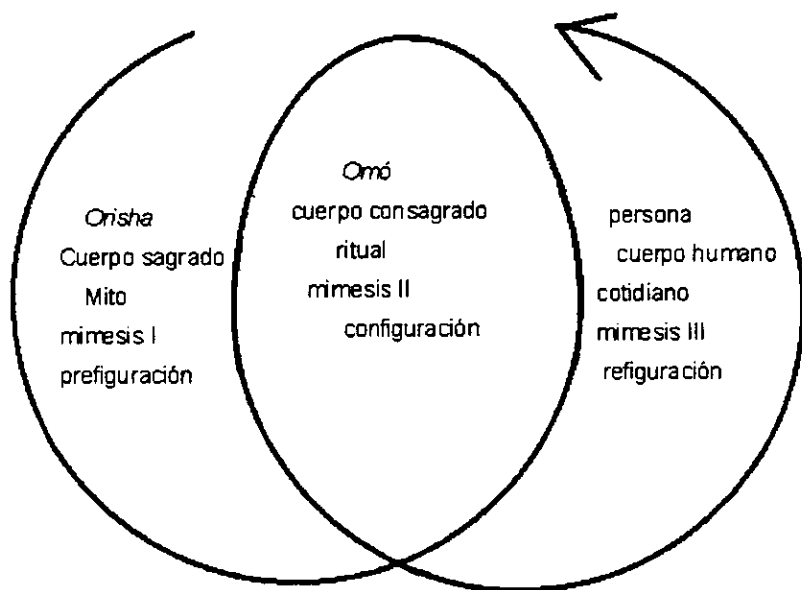
Desde el modelo biosemiótico leemos el proceso de iniciación que culmina en un *Omó*, como un mecanismo de operaciones metafóricas que propicia la construcción de un cuerpo metafórico. Ese nuevo cuerpo es el *Omó*, entidad en la que ahora está metaforizada el *orisha*; constitución metafórica que observamos especialmente denotada por la frase *Omó-orisha*.

Desde la hermenéutica ricoeuriana desplegada en la triple *mimesis*, asociamos el nacimiento o construcción del *Omó* a lo que Ricoeur llama momento de la configuración. El cuerpo de la persona que se somete al ritual inicia un proceso de refiguración que culminará cuando sobre el mismo actúa el cuerpo del *orisha*. La configuración será aquí un proceso que ocurre en la dimensión ritual, que supone la articulación entre los textos míticos y rituales. Sólo en el terreno de la experiencia ritual se construye este cuerpo-texto, se configura el *Omó*, en el cual comenzarán a actuar los caracteres del relato mítico.

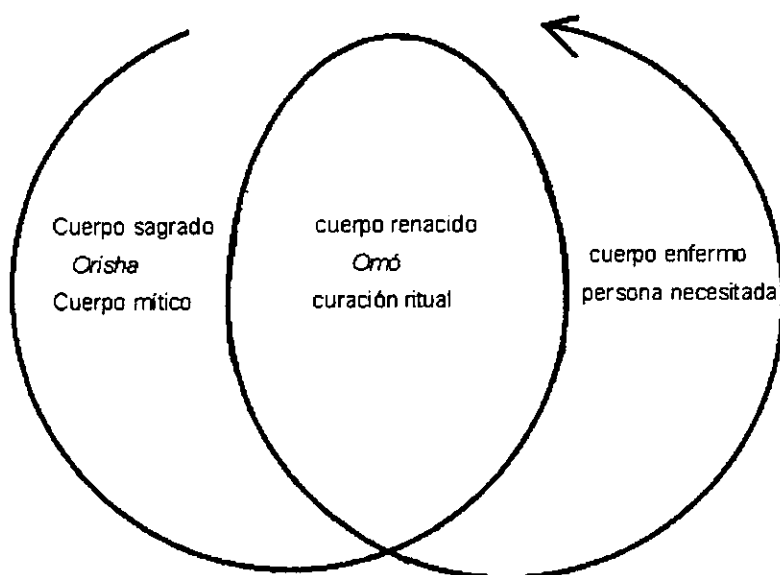
A la luz del modelo biosemiótico, articulado a la triple *mimesis* de Ricoeur, proponemos un gráfico como síntesis de nuestra lectura sobre el proceso

³⁸ G. Weisz. Seminarios de Discursos Chamánicos. UNAM.

configurativo del *Omó*. Pero no sólo estamos planteando una construcción metafórica, un mecanismo, como en los gráficos anteriores. Aquí insistimos en su condición de proceso, tal y como señala Ricoeur en el proceso de la *mimesis*. Se trata de una operación de configuración durante un evento ritual. Esta operación circular no es viciosa, sino en desarrollo; alcanza a progresar como una espiral. No es una operación en un mismo nivel, sino ascendente; hay una coincidencia o intersección en un mismo punto, pero a un nivel diferente. El cuerpo consagrado no está en el mismo nivel que el cuerpo cotidiano. Para entender este proceso sugerimos considerar el proceso espiral que observa Ricoeur para su modelo de la triple *mimesis* y que desarrollamos en el Capítulo I. En nuestro estudio utilizamos dos tipos de gráficos: Uno para señalar mecanismos de construcción metafórica y otro para mostrar procesos de configuración a través de una operación de triple *mimesis*, como el siguiente:



Pensando el sentido de renacimiento que conlleva la iniciación, y especialmente considerando que toda iniciación se realiza por necesidad, porque la persona debe ser curada de algo; proponemos la palabra curación para definir lo que aquí está ocurriendo. El *Omó* es el producto de una serie de transformaciones rituales que llevan a la persona a un renacimiento místico. Cuando nace el *Omó* ha nacido un hijo de *orisha* y como tal es anotado en el libro de partidas de nacimientos que llevan las *santeras*. Por tanto, ha nacido un nuevo cuerpo resultado de un proceso de transformaciones metafóricas. Desde la perspectiva del renacimiento y la curación, también queremos ofrecer una lectura gráfica articulada a los presupuestos que explicaron el anterior proceso:



Las transformaciones que tienen lugar y que desde el inicio mismo del ritual se están propiciando, expresan la configuración de un nuevo cuerpo -el cuerpo del *Omó*- producto de una refiguración del cuerpo anterior de la persona. Ese cuerpo se ha textualizado por un mecanismo de interacciones sémicas. El ritual de *Asiento* es un nacimiento: renacer en *el santo*. Ese renacimiento queda expresado en la conformación del cuerpo metafórico del *Omó*, donde desde entonces habitará una presencia sagrada. De cierto modo, el *Omó* como hijo del *orisha* representará a la divinidad entre los hombres; es una construcción metafórica que mimetiza a la deidad, un espacio intertextual donde coexisten el humano y el *santo*. Sobre los procesos que ocurren en este nivel, así como sobre las resonancias semánticas que ellos convocan, retomaremos ciertos aspectos que desarrollaremos en el último capítulo de este estudio.

Este ritual configurador, curativo y reparador es el que no sucede en el texto dramático estudiado en el presente capítulo. María Antonia, como personaje, se afirma en una condición humana que no tolera interdictos sagrados. El Cuadro Onceno, el último, nos remite al momento del Prólogo con el cual abre la obra. Regresamos al instante en que Madrina la lleva ante el *Babalawo* Batabio, implorando protección. Al interior del texto dramático se despliega un texto ritual. El *Babalawo* consulta su oráculo, pero la predicción es fatal: "Su aché, su mismítica boca lo desbarató"(154), dice éste. Se entonan cantos fúnebres que preludian el desastre, pero la figura protectora del sacerdote aún dialoga y sostiene el cuerpo de la protagonista. Sin embargo, María Antonia irreverente, abandona toda posibilidad de protección: rechaza todo cuanto allí sucede. Sus palabras la hacen demasiado transgresora y humana a la vez:

- *María Antonia se acabó así: rota y vacía. No me basta esta vida, no la quiero. Necesito otro mundo. ¿Dónde está?. Que vengan a buscarme, me encontrarán contenta y sabrosa. A María Antonia sabré cumplirla hasta el final (155)*

En este instante se ha trascendido la estructura cíclica del texto dramático y se abre una espiral. Se regresa al punto inicial para que sea trascendido por el personaje dramático, que ahora parece alcanzar una dimensión absolutamente trágica. Se reconoce sola, excluida o autoexcluida de la sociedad; en caída como ser social, pero probablemente creciendo en una dimensión poética.

Regresamos a las palabras de Frye sobre los héroes trágicos que "andan envueltos en el misterio de su comunión con ese no sé qué cuyo más allá sólo podemos vislumbrar a través de ellos"(273). A través de Ma. Antonia se vislumbra el desafío a la muerte o el desafío a la vida. Lo que para muchos pudiera ser transcendencia en la dimensión sagrada, para este personaje no lo es. Su necesidad es la de trascender en esta vida, y es esa vida, tal y como la presenta el texto dramático, la que no ofrece posibilidades de realización.

María Antonia termina como personaje trágico, en abierta lucha contra un imposible. Pero el texto se mueve en una interesante dualidad. Si los humanos visceralmente se inclinan hacia la transgresión, siendo ésta una manera de transcendencia; los dioses, paradigmas míticos de la humanidad, muestran su soberana transgresión hacia cualquier tipo de interdicto. Si María Antonia, al negar su consagración como sacerdotisa de Ochún, resulta un interdicto para la propia diosa; al final del texto el autor nos presenta una Ochún en el despliegue de su guerrera naturaleza: en el instante de la muerte posee a la reclamada hija. Y en el movimiento circular que señaliza la posesión en la protagonista ("Gira dando un grito"), leemos el principio de una espiral centrífuga. El proceso transformador de la iniciación no se consumó. Pero la mujer que allí termina no es la misma del comienzo: Ochún la ha poseído. Si en vida no aceptó vivir como cuerpo metafórico de una diosa; esa misma divinidad, en la cual se condensa una extraordinaria capacidad de amor, parece comportarse como una madre *orisha* que en cualquier circunstancia retorna a sus hijos.

En este punto se abren caminos en torno al problema de la transgresión en las dimensiones sagradas y humanas, en analogía con la bina concordancia-discordancia de Ricoeur, sobre los cuales nos interesa reflexionar en los siguientes apartados.

V. Representación literaria y ritual de la cultura afrobrasileña. Configuración del mito en *O leque de Oxum*. Los repliegues míticos en la trama literaria. La concordancia discordante.

(...) Cada segmento de sacerdotisas no "terreiro" reproduz a constelação "familiar" dos orísá. Assim, por exemplo, uma sacerdotisa de Shàngó chamará de "mãe" uma sacerdotisa de Yémánjá. É durante os rituais e através da possessão que toda a gama mítica de relações é revivida e a constelação "familiar" dramatizada.

J. Elbein Dos Santos. *Os nágô e a morte*.

En Cuba, como en Brasil, existe una amplia y popular cultura religiosa de raíz africana. Lo que en la Isla se reconoce como *Santería*, en Brasil se ha desarrollado con el nombre de *Candomblé*. Ambos sistemas religiosos se sostienen en una estructura mítica que fundamenta el ejercicio de sus rituales.

Nuestro estudio, como en el capítulo anterior, se desarrollará en torno a un texto, en este caso literario: el relato *O leque de Oxum*, del autor bahiano Carlos Vasconcelos Maia¹. Nos interesa detenernos en la construcción del personaje literario, determinada tanto por la estructura literaria del *mythos* o trama, como por el paradigma mítico que marca su configuración.

Aún cuando los modelos míticos que inspiran a la religión cubana, como a la brasileña, sean en ambos casos, africanos; el proceso de conformación de ambas religiones se sustenta en prácticas rituales que se van transformando en el tiempo, según las características de cada contexto². Aunque de manera general, se ha establecido una relación de correspondencia entre los panteones afro-cubanos y afro-brasileños, hay modificaciones que marcan las prácticas rituales en ese contexto insular y en el otro continental.

¹ Vasconcelos Maia es un autor representativo en la literatura bahiana de las décadas del sesenta y setenta. Fue más conocido por sus libros de cuentos *Fóra de vida* y *Contos da Bahia*, este último considerado por la crítica como uno de los más importantes publicados en el Estado.

² Sobre estos procesos de transformaciones observados en Brasil, puede verse *O Candomblé da Bahia*, de Roger Bastide. S. Paulo: C. Editora Nacional. 1978. P. 268.

Para poder dialogar con los paradigmas míticos que interactúan en el texto brasileño, será necesario referirnos a la configuración de la textualidad mítico-ritual del *Candomblé*. Es decir, estamos pensando en el *Candomblé* –lo mismo puede extenderse a la *Santería* cubana- como un sistema de representación en el cual se configura un mundo mágico religioso a través de entidades sobrenaturales que se corporizan. Los actos representacionales del *Candomblé* abarcan formas y signos diferentes: desde relatos que se transmiten por la dimensión oral de la palabra y que luego han pasado a configurarse como escritura de la palabra mítica; hasta textos rituales-corporales en los cuales se representan historias o sucesos míticos por medio del cuerpo humano (gestos, danzas, cantos, dramatizaciones) y a través de los cuales se están produciendo escenas curativas.

Esta dimensión representacional del *Candomblé* nos permite considerar su peculiar textualidad: Se trata de un espacio cuyos relatos se organizan en torno a signos de naturaleza mágico-religiosa, configurándose un cierto tipo de texto que incide en las experiencias religiosas de sus practicantes. Para precisar la noción de texto desde la cual leemos al *Candomblé*, citamos: "Consideramos el texto como un conjunto de elementos mutuamente relacionados que tienen significado, pueden ser leídos y también comprendidos por un receptor" (Weisz, "Cuerpo biológico/cuerpo simbólico", 252).

El mundo cultural que llegó a Brasil a partir de los procesos de colonización y esclavización de ciertos territorios del continente africano por los portugueses, con el tiempo fue desarrollando distintas formas de representación –textualización- a través de danzas, breves dramatizaciones y cantos, hasta alcanzar otras formas artísticas en el teatro, el cine o la literatura.

Algunos estudiosos, como Alceu Maynard de Araújo, establecen tres formas de manifestación inicial de esa cultura africana en el Brasil: La *Congada*, que siendo de los negros era controlada por la Iglesia; el *Batuque*, que aunque era censurada por la Iglesia, al mismo tiempo agradaba al amo blanco, pues era la danza erótica de las casas de esclavos; y finalmente el *Candomblé*, condenado por los amos blancos y por la Iglesia, pero espacio de tradiciones para los negros

libres (Barroso, 80)³. Partiendo de esta consideración, nos detendremos en las *Congadas* o *Congos* y en el *Candomblé*, en tanto constituyen dos de los primeros textos representacionales de la cultura negra africana en el contexto brasileño.

5.1. Los textos rituales de la cultura afrobrasileña.

5.1.1. Los *Congos*: danzas dramáticas del Brasil.

El escritor, investigador, musicólogo y crítico, Mário de Andrade, en sus estudios sobre la cultura afrobrasileña, agrupó en tres extensos tomos sus notas e investigaciones sobre lo que él consideró las danzas dramáticas del vasto Brasil⁴. Estas danzas fueron congregadas por el investigador, en tres grandes grupos: los *Bailes Pastoris*, las *Chegancas* y los *Reisados*. Nos referiremos brevemente a estas últimas por la relación que van a desarrollar con *Los Congos*. Los *Reisados* constituyen una representación danzada y cantada, condensada en un solo episodio, que al final siempre incluía la representación de la muerte y renacimiento de un buey: el *Bumba-meu-boi*. El nombre de *Reisado* se señala probablemente por contaminación con *Reinado*, pues deriva del vocablo portugués *Reis*. Aún cuando Mário de Andrade considerara los *Reisados* como danzas muy diferenciadas de *Los Congos*, especialmente por el particular origen de estas últimas, queremos señalar cómo el texto representacional de *Los Congos*, de marcado origen africano, particularmente de la cultura *bantú*⁵, y profundamente expresivo de los tiempos de la esclavitud negra en Brasil, devino con el paso del tiempo en *Reisado de Congo* o *Reis de Congo*. Luego observaremos la dimensión

³ El texto de Araújo aparece citado por Oswald Barroso en *Reis do Congo*, p.80. Puede localizarse en los estudios desarrollados por Araújo en *Folclore Nacional Vol. I. Festas Bailados Mitos e Lendas*. Sao Paulo: Melhoramentos, 1964. La versión al español es nuestra, respecto a este fragmento como a todos los textos consultados en portugués, cuyos traslados irán apareciendo a lo largo del capítulo.

⁴ *Danças dramáticas do Brasil*. Edic. organizada por Oneida Alvarenga. Belo Horizonte-Brasília: Itatiaia-INL-Fund. Nac. Pró-Memória, 1982.

⁵ Los estudios antropológicos y etnográficos han considerado que la cultura *yoruba* ha sido la más predominante en la conformación de la compleja cultura brasileña. Sin embargo, estudios más recientes como los de Laércio Messias do Sacramento, discuten el escaso valor que las investigaciones de Nina Rodrigues, Artur Ramos y Edison Carneiro concedieron a la presencia *bantú* en el Brasil. Los *bantú*, procedentes de los territorios del Congo, Zaire y una parte de Angola aportaron, entre tantas cosas que pueden reconocerse en la actual cultura brasileña, las *congadas* o *congos* que hoy se distinguen como danzas dramáticas.

intertextual de estas manifestaciones que hasta hoy, forman parte importante de la vida cultural brasileña.

Bajo el nombre de *Los Congos*⁶ se señalaban danzas dramáticas de origen africano, que rememoraban costumbres y hechos de la vida tribal, relacionadas con las celebraciones de coronación del nuevo rey. Sus danzas siempre aludían a prácticas religiosas, trabajos, guerras y fiestas de la comunidad (cfr. Andrade, T.II, 17). Estas celebraciones en torno a la coronación de aparentes reyes negros en medio de la esclavitud, que sólo la fiesta y el carnaval hacían posibles, se extendieron por varias regiones de Brasil, e incluso en las Antillas. Las fiestas del día de Reyes eran uno de los textos representacionales relacionados con la ascensión del nuevo rey, en las cuales aparecían personajes enmascarados. Es interesante la relación que Andrade sitúa entre estas fiestas afrobrasileñas y las fiestas afrocubanas estudiadas por Fernando Ortiz, cuyos textos consultó y citó el investigador brasileño⁷.

Al estudiar estas danzas, Mário de Andrade señaló una estructura en dos partes que nosotros leemos como dos momentos de la trama: uno introductorio y otro de desarrollo y desenlace: La primera era el cortejo real que recorría las calles acompañando al rey, danzando ante las iglesias o casas de personas importantes. Era la parte más libre, cuyo texto lo integraban canciones y danzas. Los cantos aquí se llaman *cantigas*, muchos de los cuales eran cantos de alabanza a santos cristianos como *São Benedito*, *Santa Catarina* y la *Senhora do Rosário*. Pero también se entonaban canciones de la religiosidad africana relacionadas con algún animal o tótem.

La segunda parte era la representación de una *embaixada*, la cual podía ser de paz o de guerra. Era entonces donde ocurría la parte dramática, ya fijada:

⁶ En el Tomo II de *Danzas Dramáticas*, p.38-40, Mário de Andrade discute por qué estas danzas llevan la nominación de *Congos*, lo cual parece haber estado en su origen relacionado con una palabra conga (*nkunga*) que significa canto y música danzada, en la cual participaban quizás mayoritariamente los negros *bantú*. Pero el nombre con el cual quedó identificada un tipo de danza dramática de origen africano, ya no está asociado al origen étnico y en ellas participa en general la población negra del Brasil.

⁷ Son varias las referencias que a lo largo de los Tomos I y II desarrolla M. De Andrade para señalar los vínculos entre las fiestas de negros en Cuba y Brasil durante la etapa colonial. Refiriéndose a la presencia de personajes enmascarados en las fiestas del Día de Reyes en uno y

generalmente un suceso de reto y guerra entre los reinos del Congo y Angola. Se dramatizaba una historia entre el Embajador de la Reina Ginga, que intentaba asesinar al Rey del Congo. Después de varias peripecias, la trama desembocaba en el fatal acontecimiento de la muerte del Príncipe del Congo, y posteriormente en el mágico renacimiento del mismo por los actos curativos de un sacerdote, entonando cantos rituales en los que participa todo el coro. Era entonces que ocurría una importante escena final: una averiguación entre el Rey, el Príncipe, el Secretario y el Ministro, para saber quién era el de mayor edad, pues el más viejo debía acompañar el cortejo de la Reina de Angola en calidad de prisionero destinado a morir. Finalmente se comunicaba que el de mayor edad era el Rey del Congo (Andrade, T. II, 26-31).

Andrade señaló los vínculos que esta historia guardaba con los ritos de destronamiento y entronización que Frazer ha observado en diferentes culturas, asociados a ciclos de muerte y renacimiento, así como a ritos de fertilidad.

Sobre *Los Congos* se han desarrollado lecturas diversas. Unos los ven como un acto de sumisión de los negros a los patrones de la cultura católica, pues estos ritos eran celebrados durante ciertas fechas del santoral católico, como la de *Nossa Senhora do Rosário*, ante las iglesias o incluso al interior de ellas. Creo importante relacionar esta representación de ciertos hechos de la cultura africana, con el contexto al cual se deben.

El origen de estas representaciones negras sobre las coronaciones de reyes, habría que situarlo en los hechos históricos que señalan las relaciones entre el Imperio del Congo y Portugal, antes de la colonización definitiva de este territorio. La *mimesis* que luego ocurría en tierra brasileña guardaba una interesante relación con el texto de la "realidad" africana, tal y como puede observarse en los datos históricos, así como en las consideraciones que a continuación exponemos. Desde finales del siglo XV, cuando los portugueses llegan a las tierras del Congo, inician un proceso de evangelización que alcanzó a la nobleza negra: aceptaron el bautizo católico y los consiguientes nombres portugueses, así como ciertas estrategias políticas de los europeos. En 1648 el

otro país, señala: "Em Cuba porém, a figura mascarada dos cortejos negros leva o nome de

Papa Inocencio X, presentó una corona de plata al soberano D. Garcia Afonso II, Rey del Congo, de Angola y de los numerosos reinos que le eran sometidos. Pocos años después, los portugueses logran someter a la gran población del Imperio Congo, asesinando a su rey y al príncipe hijo, dejando sin sucesión a la nobleza africana.

Si señalamos estos datos históricos, es porque desde nuestra lectura, tal información resemaniza las representaciones de coronación de reyes negros durante la esclavitud, denotando el modo en que el texto de la realidad africana incide sobre la *mimesis* en tierras brasileñas. Era interesante y extraña la relación que los actos de entronamiento de reyes negros en Brasil pudiera tener con sus antiguos reyes sucesivamente destronados, ya fuera por la tradición ritual de sus pueblos o por los colonizadores blancos. Si en África los reyes destronados eran sucedidos por nuevos dignatarios, de alguna manera esta *mimesis* de las danzas de Congos mostraba una continuidad ritual: después de la caída del último rey del Congo, en tierras extrañas los negros seguían coronándose cada año, sólo que irónicamente les tocaba a los conquistadores blancos colocarles la corona. Varios historiadores y cronistas europeos han visto en estos aparentes reyes negros, coronados en plena esclavitud por la mano y el consentimiento del amo blanco, una autoridad conciliatoria y mediadora. Pero hay que considerar que para los negros, la figura del rey era sagrada y la persona coronada alcanzaba entre ellos una autoridad mítica capaz de congregarlos y mantener alianzas culturales⁸. Por otro lado, al representar las batallas y embajadas que tenían lugar en la segunda parte de estas danzas, observamos en ellas una analogía de sus antiguas batallas y coronaciones. A través de la dimensión representacional de *Los Congos*, los negros esclavos podían mantener un estrecho vínculo con una memoria que les permitía reconocerse como africanos, descendientes de reyes y naciones que se resistían a perder su cultura y dignidad milenarias. Andrade observa la relación que el personaje invisible de la Reina Ginga puede tener con la histórica y ya

Diablito" (T.I, 62).

⁸ Las elecciones de reyes negros sí alcanzaron su verdadera dimensión durante el reino negro de Palmares, en el Estado de Alagoas en el s. XVII, cuyo último rey fue Zumbi. Como señaló Bastide, en Palmares se mantenían, en plena sierra brasileña, las reglas tribales de la lejana África (*As religioes*, 128).

mítica reina angolana, la beligerante Ginga Ambáangi, la cual siempre fue recordada en la tradición africana y no era de extrañar entonces que esa tradición se mantuviera entre los negros del Brasil (T.II, 47).

En el Brasil actual estas fiestas aunque mezcladas, se continúan representando. En el Estado de Ceará, *Los Congos* fundamentalmente quedaron preservados en los *Reisados de Congos* (Barroso, 42). De modo que algunos *Reisados* se estructuraron en torno a cortes de reyes negros, surgiendo así los *Reis de Congo*, al final de los cuales se representa el acto dramático del *Bumba-meu-boi*. El tema arquetípico de muerte-renacimiento, que en *Los Congos* se condensaba en el nuevo rey-príncipe renacido, en los *Reis de Congo* está analogado con la muerte y renacimiento del buey⁹, elemento éste que pertenecía a los *Reisados* (Barroso, 79).

En estos *Reis de Congo* observamos una constitución intertextual. Dos tipos de danzas dramáticas se han mezclado, asociadas por sus semejanzas estructurales. Ambas —el *Reisado* y *Los Congos*— coinciden en iniciarse con un cortejo, mientras en la segunda parte se representa un acto en torno al tema arquetípico de muerte-renacimiento y en el cual se analogan rey y buey.

Sin embargo, aunque no tan numerosos, *Los Congos* se conservan en algunos estados brasileños, fundamentalmente vinculados a las fiestas de *Nossa Senhora do Rosário*¹⁰. Esta virgen de rostro negro, adorada por los negros esclavos incluso antes de llegar al Brasil¹¹, ha sido relacionada con la *orixá* de origen africano, Iemanjá¹². Las multitudinarias fiestas que *Los Congos* de Brasil siguen ofreciendo cada año a *N. S. do Rosário* son, desde nuestro punto de vista, una manera de rendir tributo a la maternal *orixá* negra, Iemanjá. Si estas danzas

⁹ La relación entre el buey y los negros esclavos estaba dada por el uso de este animal como fuerza de trabajo en los ingenios azucareros. Freyre ha señalado que la glorificación del buey, compañero de trabajo del negro esclavo, fue expresión del dolor soportado y su configuración como rebeldía quedó representado el popular drama del *Bumba-meu-boi*.

¹⁰ El origen de las agrupaciones de Congos fue asociado al cumplimiento de promesas a esta santa por habérles concedido la anhelada abolición de la esclavitud. Actualmente el pago de promesas sigue siendo el mayor motivo para ingresar a *Los Congos*.

¹¹ En Mbanza Kongo fue construida una iglesia a *Nossa Senhora do Rosário*, propiciando tal hecho la adoración de esta Virgen en territorio congo desde finales del siglo XVI.

¹² Iemanjá en Brasil, está relacionada con diferentes vírgenes cristianas, según la región. Por ejemplo, en Bahía está asociada a *N.S. do Rosário*; en Río de Janeiro a la Inmaculada Concepción y en São Luis de Maranhão a N. S del Buen Parto.

dramáticas estuvieron profundamente vinculadas desde sus orígenes a motivos religiosos, hoy siguen siendo una forma de celebración ritual a sus actuales dioses. Y desde hace muchos siglos, con *Nossa Senhora do Rosário* ocurre en Brasil lo que con la Virgen de Regla en Cuba: ambas son Yemayá.

Vinculado con las historias de coronación de reyes que en estas danzas dramáticas se representan, queremos citar la interesante interpretación que sobre este punto ofrece el antropólogo Carlos Rodrigues Brandao:

Casi siempre las fiestas de los santos patronos de negros del Brasil, contienen una inmensa nostalgia de realeza. Una intrigante oposición de sentidos implícitos en la condición 'real', merece ser recordada aquí. La Iglesia católica desde la Colonia y hasta hoy, acostumbra a celebrar ritos de 'coronación de Nuestra Señora'. Los negros de Rosario no. Desde los tiempos de la Colonia, cuando aún eran esclavos (existen numerosos registros de esto), se coronaban a sí mismos. Si en el Candomblé algunos iniciados lucen coronas porque ellas son de sus orishas, en los ritos católicos como en los de la Fiesta de Nuestra Señora del Rosario, hay reyes y reinas, príncipes y otros nobles. Vestidos como nobles ellos se representan a sí mismos y recrean en las fiestas cortejos, donde muchas veces se mezclan reyes negros y princesas blancas.

Dentro y fuera de lo que hay de propiamente religioso en una fiesta como la de Nuestra Señora del Rosario, lo que debe ser recordado es lo que hay de africano en todo, y lo que debe destacarse es lo que es negro ahora, sobre lo que fue y continúa siendo africano¹³.

Estas observaciones nos ayudan a considerar el modo en que la cultura de origen africano se representa hoy en la cultura brasileña. Cuatro siglos de

¹³ Estos fragmentos han sido tomados del texto que acompaña el CD, *Os negros do Rosário*, dirigido y producido por la cantante popular brasileña Titane; valioso documento sobre la vital y actual cultura afrobrasileña que generosamente nos fue proporcionado por el director teatral João Das Neves.

eclavitud y represión sobre la cultura negra que fue trasladada a América, constituyen un espacio temporal demasiado amplio para considerar los procesos de contaminación y las estrategias de sobrevivencia que incidieron en su actual configuración. La naturaleza intertextual de esta cultura, como en el caso de la cubana, es la expresión de una resistencia que participó de la construcción y desarrollo del texto general de la cultura brasileña.

5. 1. 2. La textualidad del *Candomblé*.

Si las danzas dramáticas de *Los Congos* constituyen una forma de representación de la cultura africana en el contexto brasileño, con marcada influencia de los textos católicos; veamos cómo esta cultura de una manera menos contaminada o quizás más resguardada, ha sido y continúa siendo representada en los textos mágico-religiosos del *Candomblé* brasileño¹⁴.

Pensar en la textualidad del *Candomblé* significa, como en el caso de la *Santería*, intentar leer este universo religioso como un espacio de significaciones y lenguajes específicos que deben cumplir determinadas funciones; es decir, su consideración como texto, cuyo planteamiento general se hace imprescindible para el punto de vista comparatista que anima a nuestro estudio al proponemos observar las relaciones entre los paradigmas míticos y los personajes literarios. El *Candomblé* es el contexto al cual pertenece el relato bahiano *O leque de Oxum*. Las relaciones entre texto y contexto son consideradas desde una semiótica de la cultura; indican la necesaria articulación que debemos observar entre el *Candomblé* y el relato literario bahiano.

Hemos tomado como referencia las investigaciones realizadas por Edison Carneiro¹⁵, Pierre Verger¹⁶, Roger Bastide¹⁷ y Juana Elbein Dos Santos¹⁸. Todos

¹⁴ Es importante observar que en Brasil el término *Candomblé* no sólo está asociado a los espacios míticos rituales de la cultura negra de procedencia africana, sino que también se usa el término *Candomblé de Caboclo* para designar aquellos espacios religiosos donde se mezcla la cultura africana con la amerindia. El término *Candomblé*, sin apellido, se refiere al espacio mítico-ritual brasileño de origen africano, donde se rinde tributo a los *orishas*.

¹⁵ *Candomblés da Bahia*. R. De Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1977.

¹⁶ *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1997.

¹⁷ *As religiões africanas no Brasil*. S. Paulo: Livraria Pioneira, 1989 y *O Candomblé da Bahia*. S. Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.

estos autores coinciden en señalar la cultura *nagó* –*yoruba*– como la más influyente en el contexto brasileño. Como en Cuba, los descendientes del mítico Ifé y de manera general todas las poblaciones *yorubas* –que en Brasil fueron reconocidas con el nombre de *naós*– constituyeron el elemento más importante en la configuración de la cultura nacional.

Los mencionados autores también coinciden en señalar a Bahía como el más importante centro de tradiciones religiosas de origen africano. Nuestras observaciones toman como modelo este Estado, dado que es también allí donde se sitúa el espacio ficcional del texto literario. En Bahía se conservan los más prestigiados *Candomblés* del país.

Con esta palabra inicialmente se denominaba una de las danzas de los negros esclavos en las haciendas cafetaleras; después pasó a ser el nombre que se le dió a las fiestas públicas anuales de las cofradías africanas¹⁸. Hoy, con el vocablo *Candomblé* se designa también el lugar donde se realizan las ceremonias, usándose además los nombres de *terreiro* o *roca*. Cualquiera de las tres denominaciones usadas, estos lugares hoy representan un espacio ideal de condensación y conservación de la cultura africana: "En la diáspora, África y sus contenidos culturales fueron transferidos y reivindicados en los *terreiros*" (Elbein, 33)²⁰. Aquí se condensó un complejo cultural africano que logró expresarse a través de asociaciones religiosas muy bien organizadas, en las cuales se adoran a los *orixás* (*orishas*) y a los *égúns*: Entidades sobrenaturales o divinas, las primeras; ancestros ilustres, los segundos. Los *égúns* constituyen los antepasados y progenitores humanos, mientras los *orixás* son los progenitores divinos (103). Ambos, dioses y espíritus de seres humanos muertos, se adoran en espacios distintos, con organizaciones y rituales diferenciados.

En nuestro intento por leer el *Candomblé* como texto, queremos señalar algunos aspectos que articulan esa textualidad. Nuestra idea de texto aquí está

¹⁸ *Os nágó e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1997. Este texto fue concebido como tesis de Doctorado en Etnología, en la Sorbonne, en 1972. La autora fue discípula de R. Bastide y cercana amiga de P. Verger.

¹⁹ Ver el texto de Carneiro, ps. 21 y 39.

²⁰ "Na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no terreiro".

asociada a la configuración de una trama. El modo en que se tejen los signos de esa trama, hacen al texto. Observamos la distinción clásica -de raíz aristotélica y de hermenéutica ricoeuriana- para la organización de una trama respecto a la *mimesis*: qué es lo que se representa y cómo. Aquí el qué parece similar al teatro, en tanto son acciones; pero no sólo acciones humanas, dada la doble dimensión del mundo representado: mítico y ritual. Se mimetizan dioses a través de cuerpos humanos. El qué respecto a los personajes que desarrollan esas acciones, nos ubica en dos tipos de personajes: los propiamente míticos, como *orixás* y *égúns*; y los que cumplen funciones rituales, muy especialmente los jefes o sacerdotes: *Iyalochas*, *Babalochas* y *Ojés*.

El cómo de la *mimesis* nos ubica en la representacionalidad, esa dimensión que produjo el devenir del rito a la teatralidad. Se representan historias míticas con fines iniciáticos y curativos, por medio de gestos, danzas, cantos, oraciones. La palabra y el gesto, el cuerpo humano desplegado en un espacio determinado, pero sin la noción propiamente de espectadores, sino participantes todos de un acto que no está medido por la verosimilitud y sí por la fé.

Estos dos objetos de la *mimesis* abarcando la actividad humana y la divina, con personajes míticos y rituales, nos indican los dos niveles en que se teje la trama en tanto sucesión de acciones -*diégesis*-; o sea, dos niveles diegéticos: el mítico y el ritual, ambos profundamente inter-relacionados. Usaremos las consideraciones de Gérard Genette²¹ sobre los dos niveles de la *diégesis* para referimos al nivel ritual como el que narra o representa las acciones desde *un aquí* y *un ahora*; una especie de *diégesis* de primer grado en la cual se despliegan personajes marcados por las funciones que desde esa dimensión deben desarrollar: personajes rituales. El nivel mítico será una especie de *diégesis* de segundo grado que ocurre en otra dimensión espacio-temporal: el tiempo mítico, que nunca es *el aquí* y *el ahora*, sino trasladado al presente por la magia de la representación. Ese tiempo mítico cuenta historias de personajes míticos. Por momentos parece que el nivel mítico determina la *diegesis* ritual; pero también el cómo se cuenta determina las sutilezas de la historia mítica que se representa.

Pensamos los actuantes como narradores-representantes de una historia, que desde la condición humana buscan acceder a la divinidad para reconocerse seres fortalecidos en esta vida.

En el *Candomblé* observamos dos tipos de textos cuyas configuraciones están determinadas por los elementos que se representan en sus tramas. En otras palabras, por los personajes y acciones que participan de la *mimesis*. Así como existen *Candomblés* o *terreiros* de *orixás*, en los cuales la trama está marcada por las acciones de los *orixás*; en los *Candomblés* de *égúns* podemos ubicar una trama determinada por las ejecuciones o intervenciones de los *égúns*. En estos dos niveles se representa el texto religioso de los *nagós* en el Brasil. Dado que en el texto literario seleccionado aparecen ambos niveles, nos referiremos brevemente a sus configuraciones.

Una de las diferencias esenciales entre los cultos a los *égúns* y los de *orixás* –por tanto entre los textos rituales del *Candomblé* de *orixás* y el de los *égúns*–, está en la participación femenina. Las mujeres no forman parte de la Sociedad de los *égúns*, aunque sí pueden estar en sus fiestas; sin embargo, los más importantes *terreiros* de *orixás* fueron fundados y dirigidos por mujeres²². Tal y como afirma la investigación religiosa, podemos decir que los *Candomblés* de *égúns* son entidades marcadas por relaciones patriarcales; mientras que en los *Candomblés* de *orixás* predominan relaciones matriarcales. Sobre las mujeres recae casi todo el cuidado y jerarquía del *Candomblé* de *orixás*; allí son mucho más numerosas las *filhas-de-santo* o *iyawos* –personajes rituales–, que los *filhos*²³.

En la textualidad de los *terreiros* de *orixás* es importante observar dos espacios representacionales en los cuales sucede la trama general; espacios éstos que cumplen funciones mítico-rituales distintas, denotando variaciones en la textualidad. Elbein los define como el espacio urbano y el espacio natural o virgen. La naturaleza de este segundo espacio es vegetal y acuosa, pues además de ser

²¹ Nos referimos a las ideas sobre la diegesis y sus dos niveles, desarrolladas en *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

²² Queremos mencionar a la célebre y respetada *Iyalorixá* Aninha, fundadora del prestigiado *terreiro* de *Opo Afonjá*, que al decir de Elbein, concentró la flor de la élite negra brasileña(15). Al morir esta sacerdotisa pasó a ser dirigido por *Mae Senhora*.

²³ Ver el texto de Carneiro. Ps. 104-117.

una especie de pequeño monte (*mato*), también debe poseer una fuente de agua. Este será un lugar de acceso muy regulado, poco frecuentado, casi siempre visitado por ciertos sacerdotes o personajes rituales (los de Osain, Ogún y Ochosi, *orixás* relacionados con la caza y el monte). Allí se desarrollarán acciones rituales relacionadas con estas deidades y el poder mítico que ellas tienen sobre las plantas, con el fin de que las mismas conserven esos poderes al ser transportadas desde su espacio natural al urbano, donde se efectuarán los ritos curativos. El sacerdote, en tanto personaje ritual, cumple aquí la función de mediador entre los poderes del mundo mítico, los cuales intenta trasladar al espacio ritual para que pueda realizarse la actividad curativa.

En el espacio urbano se desarrolla otra textualidad al acontecer allí una trama ritual curativa ante los altares en los que están representados los *orixás*. En este espacio los signos ya no serán naturales, sino artificiales: concretamente son construcciones arquitectónicas que cumplen fines prácticos. Este espacio está constituido por diferentes habitaciones, cuyas naturalezas estarán determinadas por el tipo de actividades rituales que en ellas se realizan. Por ejemplo: las casas-templos o *ilé-orixá*²⁴, santuarios en los cuales se agrupan los practicantes que adoran a una misma deidad; la *ilé-axé* destinada a la reclusión de las *iyawos*; el *barracón*, salón para las festividades públicas; las *ilé-ibo-aku* o lugar donde son adorados los muertos y algunas habitaciones más, destinadas a recibir temporalmente a las iniciadas y a sus familias. En esta espacialidad urbana se desenvuelven actividades colectivas del *terreiro*, en las cuales pueden participar varias *ilé-orixá*.

En este espacio urbano sucede una trama mítica-ritual; allí se animan los significados míticos a través de las prácticas rituales que acontecen. En esta trama observamos un texto político que señala delimitadas relaciones de poder: cada casa-templo tiene su representación jerárquica formando parte de una jerarquía mayor de todo el *terreiro*, en la cual participan las sacerdotisas de más antigüedad. Este grupo, encargado de la dirección y funcionamiento de la

²⁴ Ver Elbein, p.34: En el *terreiro* se concentran los cultos de diferentes *orixás*. A diferencia de cómo se encuentran éstos separados en África.

comunidad religiosa como de la mediación entre humanos y dioses, tiene varias responsabilidades y títulos, la mayoría de ellos ocupados por mujeres. La *Mae* o *Pai-de-santo* constituyen los jefes máximos del *Candomblé*.

Esta consideración sobre la distribución espacial de los *terreiros*, nos interesa desplegarla comparativamente respecto a la configuración de las casas-templos en Cuba. Este punto de vista ayudará a comprender las textualidades similares y diferentes del *Candomblé* y la *Santería*. En Cuba, las casas-templos o *ilé-ocha* tienen una estructura espacial menos amplia que la del *terreiro*: no constituyen construcciones arquitectónicas especialmente levantadas para los cultos, sino que de manera general, se trata de casas donde cotidianamente habitan sacerdotes o sacerdotisas con sus familiares y en las cuales se realizan las prácticas litúrgicas de sus *santos*.

Fernando Ortiz señala tres espacios importantes en estas *ilé-orishas*²⁵: el *igbodu* o cuarto sagrado, *eyá aránla* o sala de estar y el *ibán-baló* que define el lugar —el patio— donde se reúne la mayor cantidad de participantes. Algunas veces encontramos familias que viven contiguas, habitando varios iniciados en las diferentes casas; pero la *ilé-orisha* será aquella en que habita, con sus *santos*, la *Mamalocho* o *Iyalocha* principal —o en su lugar el *Babalocha*—, responsable espiritual de esa familia y máxima autoridad de la casa-templo.

No vamos a detenernos en el análisis de la trama del ritual iniciático del *Candomblé*, como lo hicimos con la ceremonia de *Asiento* en la *Santería*. Pero queremos señalar que la trama del *Assento* brasileño, distingue dos momentos básicos: A uno le llaman el *assento* individual, aquel en el cual a la *iyawo* le son presentados los objetos y piedras de su *orixá*. Y luego el *assento vivo*: ese instante en el cual el *orixá* se manifiesta a través del cuerpo de la que se inicia (Elbein, 208-209). Aún cuando buscan el mismo fin, iniciar a los *Omó-orisha*, estos rituales acusan tramas diferentes en cada uno de sus países. En ambos casos, los *ebó* o actos de purificación constituyen escenas iniciales del *mythos* ritual; pero el extenso proceso de iniciación se permite modificaciones en algunos de sus

²⁵ Ver *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. ps. 172-173.

pasos, transformaciones éstas que pueden estar determinadas por la manera en que las prácticas rituales se han conservado o no, respecto al modelo africano²⁶.

Ya señalamos que el *Candomblé* de los *égúns* observa una liturgia muy diferente. Si los "personajes" y sus acciones mítico-rituales son los que determinan la configuración de la trama -y por tanto, la textualidad del *Candomblé*-, entonces los de *égúns* expresan un tejido diferente. Los *égúns* no pueden adorarse junto a los *orixás*, se trata de "personajes" míticos de naturalezas diferentes. Recuérdese que incluso, en los *terreiros de santos*, existe un *ilé-ibo-aku* o lugar donde se rinde culto a los espíritus de las sacerdotisas, el cual se encuentra apartado del resto de las construcciones. Pero no se puede confundir esto con la práctica de los *égúns*, la cual es un sacerdocio distinto que denota por ello una textualidad diferente, pues allí acontecerá una trama particular en la que participa cierto tipo de personaje: concretamente la trama que presenta la aparición de los espíritus, ancestros o *égúns*, cuyas manifestaciones son controladas por los sacerdotes u *ojés*. En los *terreiros de égúns* los ancestros son invocados en un espacio que recibe el nombre de *ilé-igbalé*. Estos espíritus -que desde nuestra lectura son personajes míticos- se conocen como *Baba-égún* (ancestros masculinos) y las *lyá-agbá* o *lyá-mi* (ancestros femeninos).

En África, los ancestros masculinos tienen su sociedad *Egúngún* y los femeninos la *Gèlèdè*. Elbein señala que en Brasil no se conocen sociedades de *Gèlèdè*. Sin embargo, sí se sabe de la existencia de varios *terreiros égúns*, fundados casi siempre por africanos, los cuales existieron hasta la década del treinta en el siglo XX. Los sacerdotes de aquellos *terreiros égúns* constituían una fraternidad o especie de mazonería de características bien definidas (Elbein, 119). Los descendientes directos de estos consagrados, por ellos iniciados, conservaron las únicas dos casas del culto a *égún* que se conocían en Brasil hasta 1975²⁷. La más importante se localiza en la *Ilha* de Itaparica, lugar donde justamente se desarrolla la fiesta de los *égúns* en *O leque de Oxum*. Estos lugares de culto a

²⁶ Para una información de este proceso en Brasil, puede consultarse *O Candomblé da Bahia*, de Bastide.

²⁷ Tomo la primera fecha de publicación del estudio de Elbein donde afirma que "hasta hoy" esas son las únicas dos casas conocidas en el culto a *égún*.

égúns siempre deben ser apartados, en zonas a las que no tienen acceso todas las personas. Luego entenderemos que esta exigencia está relacionada con la experiencia límite que implica este ritual, en tanto contacto entre los vivos y los muertos. Ello marca la textualidad de estos cultos, señalando su naturaleza hermética o prohibitiva.

Este culto *Egúngún* busca la manifestación de los espíritus ancestrales, ya sean africanos o sean los espíritus ilustres de los más destacados sacerdotes de esa secta, fallecidos en Brasil. Ellos alcanzan el mérito de ser guardianes de esa cultura, consejeros y protectores de la comunidad. A los sacerdotes se les conoce como *Ojé*; ellos constituyen un texto político²⁸ cuyas funciones son las de mediar entre los vivos y los muertos, teniendo la responsabilidad de hacer aparecer los *égúns*. También se les conoce con el nombre de *atoké* o *atokún*. Pero nos interesa insistir en el rol de intermediarios que desempeñan estos personajes rituales, jefes, agentes entre vivos y muertos que tienen la función de trasladar cargas semánticas de un mundo a otro al mediar y modular la manera en que se presentan los ancestros espirituales procedentes del reino de la muerte, ante seres vivos que reclaman cierto tipo de ayuda. Para cumplir estas funciones, tales sacerdotes deben tener una especial preparación, pues corren un alto riesgo al estar a caballo entre dos mundos.

Los *Ojé* representan seres vivos capaces de tratar con los muertos. En los *égúns* hablan directamente los ancestros y es muy difícil alcanzar el grado de *atokún*, como en general ser iniciado en estos cultos. Por los poderes que deben manipular los *Ojé* y su estrecha relación con la muerte –y aquí la trama indica una situación entre la vida y la muerte, explicando tal vez sus aspectos prohibitivos–, las personas que los representan desarrollan personalidades fuertes, silenciosas, observadoras, de mucha sabiduría y paciencia ante los hechos de la vida. Es importante señalar que el personaje de Undset, el protagonista de la segunda

²⁸ Usamos la noción de texto político para señalar aquellos aspectos de una trama que indican relaciones de poder y jerarquía trazados por las acciones y rangos de los personajes. Concretamente nos interesa la manera en que ciertos personajes, por las funciones que cumplen y las acciones que ejecutan, desarrollan una disposición y ordenamiento de los acontecimientos rituales. Estas disposiciones, que deben ser estrictamente consideradas por los participantes, determinan el modo en que sucede la trama.

parte del relato, desarrolla las funciones de *Ojé*. Las características señaladas para este tipo de sacerdote pueden significar aspectos del carácter del personaje.

Existen dos tipos de *égúns*, como especie de jerarquía de personajes míticos. Los *égún-agbá* y los *apaaraká*. Los primeros representan ancestros familiares importantes, a veces ancestros colectivos muy respetados por la comunidad, de la cual se consideran guardianes. Se caracterizan por aparecer con un vestuario específico: el *abala*, especie de conjunto de tiras de telas multicolores que caen sueltas, únicamente sostenidas arriba en un tope redondo o cuadrado, y se adoman con caracoles cauris y espejos. Un detalle importante de estos personajes es que no tienen rostro, una pieza de red, llamada *awon*, intenta dar la apariencia de rostro. Pueden hablar, pero con una voz extraña, sobrenatural. La ausencia de rostro, como la extrañeza de la voz, constituyen signos de la trama del ritual de los *égúns* al denotar que no son entidades que representan personalidades individuales, sino que condensan una especie de memoria colectiva y cumplen la función de proteger a la comunidad.

Los *apaaraká* están caracterizados por otro vestuario: una tela muy colorida en forma rectangular o cuadrada. No tienen *awon*, no tienen rostro ni voz; son espíritus más jóvenes y menos desarrollados. Como los anteriores expresan entes colectivos, pero aún no han alcanzado a simbolizar la colectividad a través del *awon* o de una extraña voz. En el relato de Vasconcelos Maia, aparecen algunos de estos tipos de *égúns*.

Bajo estos vestuarios se considera que aparecen seres del mundo de los muertos, *égúns* que a veces pueden estar o no asociados con algún ancestro conocido. Pero nadie puede osar saber quién es el que está bajo esas apariencias. Nuevamente aparece lo prohibitivo marcando esta textualidad: los *égúns* no pueden tocarse, permanecen separados de los vivos. Los *Ojé* son los encargados de controlar esas presencias, manteniéndolas siempre distantes de los seres vivos. El *égún* expresa todo el misterio de la transformación de un ser de este mundo en un ser del más allá. Y ese misterio llamado *awo*, es el aspecto más importante del culto (Elbein, 121).

El misterio de la muerte, del cual sólo se conocen sus manifestaciones exteriores, es el secreto que guarda la Sociedad *Egúngún*. Sobre este enigma que tan celosamente encierran estos cultos, volveremos más adelante, cuando analicemos en el relato la misteriosa desaparición de Matilde, la distinguida *Iyalorixá*, hija de Ochún, que Undset conoce en un culto *égún*.

De manera muy extraña, en este relato aparecen elementos de los dos tipos de *Candomblés* nagós. Los bahianos definen estas dos diferentes prácticas con palabras muy elocuentes: ellos dicen que los *égúns* son "apariciones", mientras que los *orixás* son "manifestaciones" (Bastide, *O Candomblé*, 149). Estas definiciones indican el modo en que ambos sistemas y prácticas religiosas son "leídas" por sus adeptos. La palabra "aparición" tiene una connotación de anonimato. Las apariciones no necesitan ser identificadas, tal y como se entiende entre ellos el culto a los muertos ancestrales. Mientras que la palabra "manifestaciones" nos indica un punto de procedencia. Son manifestaciones de una entidad absolutamente identificada, reconocida por sus signos, pues en este espacio religioso cada *orisha* es plenamente reconocido por las formas y señales utilizadas para manifestarse.

Estas definiciones en torno a los *Candomblés*, de *orixás* como "representaciones" y la de los *égúns* como "apariciones", indican aspectos de sus textualidades. Es decir, estas definiciones indican los elementos míticos de la trama, de cierto conocimiento, que pueden ser narrados, contados, representados en los *Candomblés de orixás*, siempre con un fin curativo. Por otro lado, las apariciones de los *égúns*, hablan de lo desconocido en un extraño relato, o más bien del enigma que la trama de este ritual encierra, y como todo enigma, no puede ser develado pues dejaría de ser un enigma. De allí que los personajes míticos de los *égúns* queden en la ambigüedad, no pueden identificarse más que con la ambigüedad misma del personaje, porque el rostro verdadero de todos los *égúns*, es el rostro imposible de lo desconocido: la muerte. Pensamos que el propósito buscado por estos rituales en torno a un enigma, está asociado a la continuidad misma del enigma; es decir, finalmente estos rituales celebran y magnifican el misterio de la muerte y su naturaleza profundamente incognoscible.

Consideramos estos rituales más oraculares que inmediatamente curativos. Y decimos esto porque pensamos que en todo texto oracular se despliega un propósito curativo a largo o mediano plazo: una vez que la persona desarticula el enigma, le proporciona un aquí y un ahora, para integrarlo al instante en el cual se conoce a sí mismo.

En Cuba, los ritos funerarios de *Egun* son comentados por Ortiz²⁹, quien señala que así como existen las Sociedades *Egúngún* en Nigeria, en la Isla éstas no existen. En su lugar encontramos una organización similar -en tanto cofradías secretas de hombres-, pero que representan una ritualidad y cultura diferentes: las llamadas sociedades o *potencias de ñáñigos* o *abakuás*, de origen *carabalí*. Es curiosa la coincidencia de ambas entidades en algunos aspectos. Ambas son sociedades secretas de hombres, reunidos para salvaguardar un secreto relacionado con el gran misterio de la muerte. Sus ritos se realizan en la noche, nunca antes de la caída del sol y duran hasta el día siguiente. En ellos se invocan espíritus de ancestros, los cuales se manifiestan bailando y vestidos de manera similar. Hasta aquí hemos señalado aspectos de la textualidad que los relaciona: la naturaleza masculina de sus personajes míticos y los rituales; espacios estrictamente prohibitivos y aislados. La temporalidad de representación es nocturna, sin la luminosidad de lo solar, con vestuarios y personajes similares. Y finalmente, todo ello como partes de una trama que apenas comunica y celebra un enigma: el misterio de la muerte. Una diferencia fundamental entre la textualidad de las ceremonias *abakuá* y los *égúns*, es que los *íremes*, personajes míticos, que representan a los “muertos aparecidos”, sólo se expresan por el baile, no tienen voz; mientras observamos que el *égún-agbá* sí hace uso de una voz sobrenatural. Pero también esta sería una similitud con los *aparaaká*, los que representan *égúns* menos desarrollados y no tiene voz, como tampoco rostro y ni siquiera red o *awon*. En ambas textualidades, estos personajes personifican espíritus del mundo de los muertos y están enmascarados o vestidos de manera que no puedan distinguirse rasgos particulares de persona alguna. Ocultan el ser que representan, el misterio

²⁹ Ver *Los Bailes y el teatro de los negros...* p. 453-454. Para referirnos a estos cultos en Cuba, utilizamos la ortografía documentada en este texto.

de la muerte. Pero también entre ambos textos podemos encontrar muchas diferencias, como por ejemplo, el hecho de que los *égúns* sólo se manifiestan o “aparecen” en espacios apartados y restrictivos, cuando son invocados en la hermética liturgia; mientras que los *íremes* sí bailan fuera de los templos, en las fiestas *ñáñigas* e incluso en los carnavales habaneros de la Colonia. Fernando Ortiz ha considerado a estos personajes como “actores místicos”, dramáticos y espectaculares en sus actos (*Los bailes*, 486).

No es casual que brevemente estemos mencionando rasgos de la textualidad *abakuá*. Inicialmente, nuestro propósito obedecía a inclinaciones comparatistas. Nos interesaba de alguna manera, señalar aquellos elementos más notables que permiten diferenciar los textos de la cultura religiosa afrocubana y la afrobrasileña. Nuestra intención comparatista no es desde un punto de vista antropológico o religioso; más bien señalamos ciertas similitudes en sus configuraciones como textos, y por supuesto, que siempre desde nuestra perspectiva de lectores.

Pero por otra parte, también puede ser ésta una información útil en la lectura del texto dramático y del texto literario que hemos seleccionado. Quiero señalar que el personaje de Julián, en *María Antonia* -la tragedia que vimos en el capítulo anterior-, es un *ekobio* o juramentado en una secta *abakuá*. Cuando muere, envenenado por María Antonia, en el Cuadro Once de ese texto, aparecen los *íremes* o espíritus que bajan para celebrar el rito fúnebre –*Enyoró* o *Angoró*- del hermano que recién ha muerto³⁰.

Una vez abordadas las textualidades que abarcan los *Candomblés* brasileños –los de *orixás* y los de *égúns*-, tendremos mejores posibilidades para explicar la representación de ciertos aspectos de la textualidad del *Candomblé* en un texto literario. Muy especialmente, la relación que puede desarrollarse entre paradigmas míticos y personajes literarios.

³⁰ Un análisis de los elementos dramáticos y teatrales en el rito *abakuá*, ha sido desarrollado por el crítico, investigador e historiador del teatro cubano, Rine Leal, en su libro *Breve historia del teatro cubano*, ps.22-28.

5.2. La representación literaria.

Los textos de la cultura de origen africano en Brasil, han alcanzado representaciones muy diversas, desde la literatura, el teatro y el cine, entre otras. Desde finales de la década del cuarenta, en el siglo XX, los temas negros se han ido desarrollando sin caer en la caricatura. El Teatro Experimental del Negro, bajo la dirección de Abdias do Nascimento, llevó a escenas obras de autores brasileños que se proponían abordar los temas, historias, preocupaciones, mitos y problemas del negro en el Brasil. En esta línea dramática muy brevemente mencionaremos autores como: Nelson Rodrigues (*Anjo Negro*); Joaquim Ribeiro (*Aruanda, Os deuses de ferro, Iemanjá*); José Moraes Pinho (*Filhos de santo*); el propio Abdias do Nascimento (*Sortilégio o Mistério Negro*); Romeu Crusoé (*O castigo de Oxalá*); Gianfrancesco Guarnieri (*Gimba, Arena conta Zumbi*); Antônio Callado (*O tesouro de Chica da Silva, Uma rede para Iemanjá*); Alfredo Dias Gomes (*O pagador de promessa, A revolução dos beatos*); Zora Seljan (dos trilogías: *Os Negrinhos* y *As mulheres de Xangô*)³¹.

Sin embargo, hemos elegido estudiar la representación del tema en un relato literario siguiendo intereses comparatistas que nos permiten abordar la configuración de la cultura de origen africano; como antes en un texto dramático, ahora en un texto literario. Por otra parte, el relato de Vasconcelos Maia fue especialmente considerado, más allá del lugar que este autor bahiano pueda ocupar en literatura brasileña, por la particular configuración que en el mismo alcanza la textualidad del *Candomblé*; propiciándonos de este modo aspectos interesantes para un estudio comparatista entre los personajes mítico-rituales y los literarios.

Entonces, a diferencia del modelo textual estudiado en el capítulo anterior - una obra dramática-, se trata ahora de un texto narrativo. Una de las teorías que nos sirven de apoyo en nuestro estudio -la hermenéutica de Ricoeur-, justamente toma el análisis de la trama a partir de las consideraciones de Aristóteles sobre el modelo trágico. Aceptada la definición de trama o *mythos* como disposición de los

³¹ Destaca el estudio sobre la presencia del tema negro en el teatro brasileño en el libro de Miriam García Mendes, *O negro e o teatro brasileiro*. S. Paulo-R. Janeiro-Brasília: Hucitec-Inst. Brasileiro de Arte e Cultura-Fund. Cult. Palmares, 1993.

hechos, veamos el aspecto esencial que marca la diferencia entre el campo narrativo y el dramático. Pensamos en esa especificación que hace Aristóteles: "cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta"(55), e inmediatamente insiste: "Y puesto que son personajes que actúan los que hacen la mimesis..."³². Considerando esta distinción, Ricoeur especifica:

¿Nos prohíbe esta distinción reunir epopeya y drama bajo el título de narración?. En absoluto. En primer lugar, no caracterizaremos la narración por el "modo" –por la actitud del autor-, sino por el "objeto", ya que llamamos narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos. No diferimos, pues, de Aristóteles en el plano en el que él se coloca, el del "modo". Para evitar cualquier confusión, distinguiremos la narración en sentido amplio, definida como el "qué" de la actividad mimética, y la narración en el sentido estricto de la *diegesis* aristotélica y que llamaremos en lo sucesivo composición diegética (*Tiempo y Narración*, 88).

Ricoeur está proponiendo conceder al término relato, en tanto narración, un "carácter genérico con respecto a sus dos especies (dramática y diegética)"³³. Es decir, ante la bina platónico-aristotélica que opone la narración como imitación de una historia con palabras, contra la *mimesis* como representación de acciones por los propios personajes que actúan y no narran, Ricoeur propone una categoría de trama, que en tanto sucesión de hechos, abarca el relato propiamente diegético como el relato dramático³⁴. Lo que distingue uno de otro sigue siendo lo señalado por Aristóteles, el *modo* en que lo hace el autor a través de los personajes. Es decir, el *cómo* de la *mimesis*. En el marco de las teorías literarias, nos apoyamos nuevamente en la consideración de *diégesis* desarrollada por Gérard Genette como "el universo espacio temporal-designado por el relato"(*Figuras III*, 80).

³² Estas citas de la *Poética* corresponden a la edición de Taurus.

³³ Ver nota 14 de *Tiempo y Narración I*.

³⁴ Distinguimos relato en tanto historia, del discurso en tanto construcción individual de ese relato. Ver. Pavis. *Diccionario del Teatro*. Barcelona. Paidós Comunicación. 1983. P. 137.

En la construcción de la trama de *O leque de Oxum*, es importante observar los dos niveles en que se desarrolla el relato. Siguiendo a Genette, podemos señalar que en la narración de primer grado se encuentra el narrador que nos introduce y que nos lleva a la narración de segundo grado, en la cual encontramos el núcleo mítico que nos interesa. En este segundo nivel, el más importante semánticamente y del cual se deriva el título del relato, existe un personaje llamado Undset que hace la función de narrador autodiegético al irnos refiriendo la historia de Matilde como propia, pues en ella se une la vida de ambos.

El relato se compone de dos partes, las cuales coinciden con los dos niveles en que se desarrolla la narración. En la primera parte - la narración de primer grado- tenemos un narrador que se presenta como personaje intradiegético. Después de veinte años regresa a Salvador, Bahia, y se reencuentra con *Senhora*, que aún mantiene su *tendinha de Oxum* (tienda, puesto) en el Mercado Modelo. Ella le invita a una fiesta de *Égúns* que esa noche se celebrará. El resto de la primera parte serán los sucesos de esta ceremonia –a la que posteriormente nos referiremos- y el encuentro con Undset, un hombre de origen sueco que ya se ha establecido en el lugar.

La segunda parte propicia la narración de segundo grado. Undset aparece como personaje y narrador autodiegético que nos va relatando su pasada historia con Matilde, a la cual conoció en una fiesta de *Égúns*. Matilde era una importante *ialorixá* (*Iyalocha*), hija de Ochún, que tenía su propio *terreiro* en Brotas, en los alrededores de Salvador. La apasionada relación que termina uniendo a Matilde y Undset, marca una fatal transgresión para ella. Su existencia tiene que escindirse. La *Omó-Ochún*, consagrada ya como *Madre de Santo* o *Iyalocha*, tendrá que elegir entre su realización amorosa o mística.

En este relato nos interesa leer a los paradigmas míticos como repliegues que operan al interior de la trama literaria y de los personajes. Para articular las relaciones entre el texto mítico y el literario continuaremos recurriendo a la teoría semiótica de Lotman. En ciertos momentos también recurriremos al modelo biosemiótico. Desde la bina concordancia-discordancia, que de manera tan interesante estudia Ricoeur en la construcción de la trama, buscamos una

articulación con la historia de estos personajes. Si como dice Ricoeur, la composición de la trama asegura "el triunfo de la concordancia sobre la discordancia"(80), queremos leer la discordancia que desde la dimensión mítica está marcando la vida del personaje, el supuesto campo de su experiencia como personaje; y por otro lado, la sensación de concordancia que busca dejarnos el relato desde el aliento místico con que se narra.

5. 2. 1. Paradigma mítico y personaje literario.

Varios autores coinciden en señalar cómo inciden los mitos en la vida sagrada y cotidiana de los iniciados. Bastide observó que los individuos no sólo mimetizan a los dioses en los estados de trance, sino que incluso en su vida cotidiana ellos están muy presentes (*O Candomblé*, 258). En el medio religioso es común la creencia en la interacción entre el carácter de las personas y los *orishas*, de modo que el hijo de determinado dios manifestará muchos rasgos psicológicos de éste y hasta ciertas características corporales. El entrecruzamiento de lo que consideramos estos dos textos, conforma una personalidad que muchas veces resulta en la imagen humana del paradigma mítico. La propia Lydia Cabrera nos entrega una caracterización de la imagen que deben irradiar las hijas de Yemayá y Ochún³⁵. Existen muchas anécdotas que narran la estrecha relación entre el carácter del *orisha* y el de su hijo. De cierto modo, en los espacios religiosos de la *Santería* o del *Candomblé*, se desarrolla una expectativa de comportamiento sobre el "papel místico" que el *orisha* impone al consagrado (Bastide, 260).

Son estas premisas de comportamiento las que nos interesa leer tras las construcciones literarias. Es curioso que los personajes femeninos que aparecen en los dos niveles del relato de Vasconcelos Maia, *Senhora* y *Matilde*, sean *Omó-Ochún*. Ambas también consagradas como *Iyalochas*, *Mães* o gobernantas de *Candomblés*.

Queremos incluso señalar un dato que nos parece interesante. En la introducción al relato, Vasconcelos Maia declara que se ha inspirado en algunas de las leyendas del *Candomblé* bahiano, pero que sobre todo ha sido un autor de

³⁵ Puede consultarse *Yemayá y Ochún*, de esta autora, p. 92-119.

ficciones que ha sabido llenar de colores los sucesos observados, escuchados; en fin, la experiencia vivida³⁶. Nos llama mucho la atención que siendo un autor de esa región, aparezcan en su relato nombres y datos que nos hacen pensar en una posible conexión con personajes reales, muy respetados dentro del *Candomblé* bahiano. Por ejemplo, el personaje de *Senhora*, que en el relato representa a una importante *Iyalorixá* o *Madre de Santo*, guía de un *Candomblé*, sacerdotisa de Ochún. En la historia de Bahia, la *Iyalorixá* que sucedió a la célebre *Iyalorixá* Aninha en 1939, en el prestigioso *Candomblé* de *Ôpó Afônjá*, se nombraba *Mãe Senhora* y era sacerdotisa de Ochún. En la década del sesenta, esta *Mãe-de-santo* mantenía con brillantez los méritos de este *Candomblé*, el cual llegó a ser considerado el primero o segundo en importancia en Bahia, y por supuesto, en todo Brasil³⁷. No nos parece exagerada una posible referencia, una especie de velado homenaje que en este relato rinda el autor a célebres representantes de su cultura.

El otro vínculo que leemos es con relación al personaje de Matilde, también sacerdotisa de Ochún e *Iyalorixá* de un *Candomblé* en Brotas, en los alrededores de Salvador. Sabemos también que entre los otros *Candomblés* que habían conquistado popularidad en Bahia por esos mismos años, estaba en Brotas el *Candomblé* de Emília de Oxún.

Más allá de las posibles relaciones entre ficción y realidad, está la coincidencia de ambos personajes literarios con la *orisha* Ochún. De hecho, el nombre de este relato refiere un atributo de esta diosa: el *leque* o abanico ritual de Ochún. Para leer el paradigma que aquí se articula será necesario revisar la naturaleza de éste en el contexto brasileño.

Las *orishas* son conocidas en Brasil como *iyabás*. *Iyá* significa madre. En África, las *Iyá-ágbá* son ancestros femeninos, progenitoras y pertenecen a una sociedad reconocida como "las poseedoras de pájaros" (Elbein, 84). Ochún es una

³⁶ "Inspirado em algumas de suas lendas, o autor do trabalho que se segue nao se prende especialmente a nenhuma. É um ficcionista a quem os fatos observados, os casos ouvidos, a experiencia vivida, colore-se, ás vezes, de tons pálidos, ás vezes de tintas fortes, com as limitações ou exacerbações de sua própria fantasia", Introdução. *O Leque de Oxum*. p.19.

³⁷ En 1964 Juana Elbein Dos Santos fue iniciada por *Mãe Senhora* y *Ôpó Afônjá* seguía siendo uno de los *terreiros* más prestigiados en todo el país. Ver *Os nágô e a morte*. P.15.

representante de tal entidad, considerada como "a mais eminente das Iyá"(85), reina excelsa, profundamente vinculada a la procreación. Es la patrona de los embarazos; recordemos que en Cuba se le respeta como dueña y señora de los vientres, cuyo fruto metafórico es la calabaza. Elbein señala la relación de Ochún con la sangre, al estar asociada al embarazo. En el tercer capítulo de este estudio indicamos la relación entre la miel, atributo esencial que simboliza los poderes de la *orisha*, y la sangre, como elemento asociado a la gestación. La miel es leída como la sangre de las flores.

Existe una leyenda que es parte de la tradición oral del *Candomblé* de *Òpó Afônjá*, citada por Elbein (87-88) que señala el estrecho vínculo entre la sangre, símbolo del poder menstrual, con la capacidad de gestación y su fruto metafórico, la calabaza. Resumimos la historia: Una *Omó-Ochún*, en ciertas fiestas, era la encargada de cuidar la corona y las vestiduras de Obatalá. Las seguidoras de este *orisha*, envidiaban la posición de la sacerdotisa que cuidaba de sus cosas. Para dañarla, primero roban la corona, lanzándola al río. Pero Ochún, guiada por una niña³⁸, la encuentra dentro de un pez. Entonces las mujeres, sabiendo que Ochún había encontrado milagrosamente la corona, recurren a un trabajo de magia, colocando un cierto preparado en la silla donde se debía sentar Ochún. Llega el momento de la ceremonia y cuando el *Oba* pide a la sacerdotisa le entregue sus emblemas, ella no puede pararse de la silla, el preparado ha surtido efecto y la ha pegado al asiento. Ella, desesperada, hace un intento supremo y logra desprenderse de la silla, pero se ha desgarrado y su cuerpo sangra copiosamente, manchándolo todo de rojo. Esta sacerdotisa sabe que el rojo es tabú para Obatalá y avergonzada huye del lugar. Desesperada, busca ayuda, pero todos los *orishas* la rechazan. Sólo Ochún, su madre, la recibe cariñosamente, transformando la sangre que brotaba en plumas rojas de un pájaro sagrado, las cuales caían dentro de una calabaza. La sangre se transformó en *ekódidé* o pluma de ave que simboliza una vida diferenciada (Elbein, 219). Ante tal misterio todos corrieron a ver el acontecimiento, incluso el propio Obatalá, quien tomó una pluma

³⁸ Es indispensable señalar la estrecha relación que tiene en Brasil esta diosa con los niños, se la considera la cuidadora de los niños. Sus fuentes, lugares donde se considera ella habita, están muchas veces cubiertas de pequeños juguetes, como expresión de homenaje.

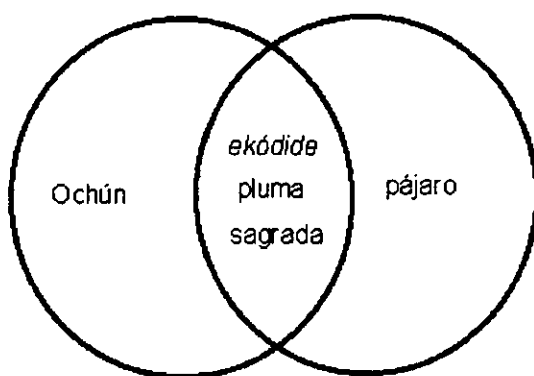
o *ekódidé*, la colocó en su cabeza y como todos los demás, la saludó ejecutando el *dodobále*³⁹. Este gesto fue leído como la reverencia del gran Obatalá y de todos los dioses ante el poder de gestación de la mujer (Elbein, 88 y 110).⁴⁰

Veamos el poder representativo de la calabaza y el pájaro, en relación a la gestación femenina. Existe una leyenda que señala cómo el gran dios otorgó a cierta *orisha* una calabaza que contenía un pájaro en su interior, como símbolo de fecundidad y maternidad. La calabaza, una vez más, la señalamos como representación del vientre. Anteriormente la hemos leído como fruto metafórico de Ochún. En la historia antes referida podemos considerarla como vientre que contiene sangre, calabaza con plumas rojas. Elbein lee el pájaro que está en el interior de la calabaza como el elemento procreado. La calabaza con el pájaro – ahora especie de jaula que contiene un ave que puede habitar en su interior – representa un símbolo del poder de gestación. La calabaza parece representar a la madre o vientre materno; el pájaro representa al hijo. La gestación es aquí considerada como signo de abundancia o riqueza. Recordemos las numerosas plumas o *ekódidé* que Ochún guarda en su calabaza y que los otros llegan y toman; ella tiene entonces para darle a todos.

Por el simbolismo materno de Ochún, ella es saludada como Yeyé. La raíz *ye* como también *ya*, significan madre. Una característica de esta diosa, vinculada a su poder progenitor, es la de estar a la cabeza de las sociedades de las *lyá-mi* o *lyá-agbá*, es decir, madres ancianas. Y allí ocupa el distintivo nombre de *lyámi Akókó*, madre ancestral suprema. Estas *lyá-mi* tienen al pájaro como emblema. La pluma de pájaro, convertida en *ekódidé* es un elemento de Ochún. En tanto el pájaro la representa, cada pluma es un pedazo del cuerpo de la diosa. El *ekódidé* podemos leerlo como un objeto metafórico al cual le han sido transferidos los poderes de Ochún:

³⁹ Saludo que se realiza extendiéndose en el suelo y tocando éste con el pecho, en señal de respeto y sumisión.

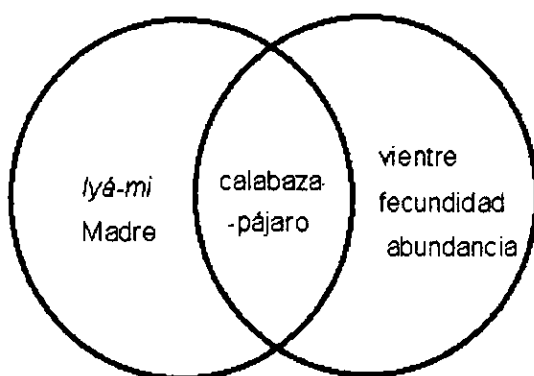
⁴⁰ Pierre Verger refiere otra leyenda africana que narra cómo los dioses consideran el poder de Ochún sobre la fecundación y la procreación, sobre la vida en general, la prosperidad y la abundancia. Ver p. 174. Ob. Cit.



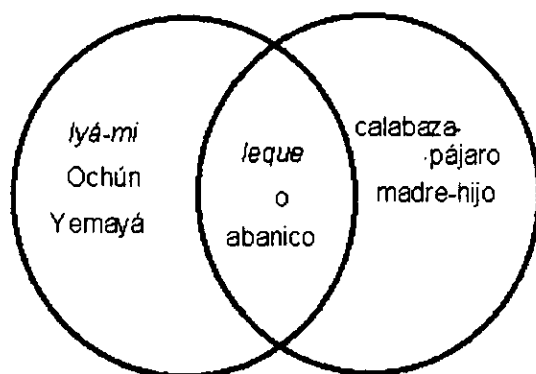
Señalamos anteriormente que los objetos metafóricos forman parte del contexto sagrado necesario para la existencia y desarrollo del cuerpo metafórico de una *Omó*. Cada objeto metafórico tendrá una aplicación ritual-curativa, según la carga semántica de tal objeto y el poder que éste traslada al cuerpo de la persona necesitada, una vez que se produce el contacto ritual.

Veamos también el vínculo entre la calabaza-pájaro y el vientre-madre-hijo, en relación con otro objeto ritual muy importante para Yemayá y Ochún: el *leque* o *abebé*, es decir el abanico. Es necesario decir que este objeto es uno de los atributos comunes que tienen ambas *orishas* de agua, el cual leemos relacionado con el poder de gestación y la capacidad maternal de ambas. En el *leque*, de forma amplia, abierta, semicircular o circular, está dibujado un pájaro, como si el abanico fuese la calabaza que contiene al ave.

Pensamos en esa calabaza-pájaro, emblema de las *lyá-mi*, madres o *lyá-agbá*, madres ancianas, abuelas, como una construcción metafórica en la cual leemos una representación de la fecundidad de estas *orishas*:



Se activa una innovación semántica producto del entretejido de los sucesos míticos, o a consecuencia de los significados que configuran ciertos sucesos de la trama mítica. Es decir, existe una historia mítica cuya trama configura la construcción de la metáfora calabaza-pájaro, que consideramos como representación de abundancia, procreación y fecundidad. Al interactuar la calabaza y el pájaro se produce un intercambio sémico que nos permite leerlos resemantizados, de allí sus significaciones respecto a la fecundidad, etc. Al articular la calabaza y el abanico, estamos produciendo un traspaso de valores sémicos de la calabaza al *leque*. Los significados de la calabaza, misma que contiene al pájaro, son trasladados al abanico. Pero este *leque* sí constituye un atributo que participa de la trama ritual de Ochún y Yemayá. Por tanto, al producirse como resultado de una construcción metafórica, la articulación de la calabaza-pájaro-madre-hijo-Yemayá-Ochún; este objeto ritual adquiere valores metafóricos, se constituye como objeto metafórico que enfatiza el emblema fundacional de esta sociedad ancestral de madres y específicamente, de Yemayá y Ochún:



Incluso, Elbein señala que en Bahía, Ochún y Yemayá están asociadas a las sirenas. Existe una leyenda africana relatada por Verger (175) que simboliza a Ochún con un pez. A ambas diosas se les considera madres de los peces. Es interesante la relación entre la sirena mujer-pez y los pájaros. Elbein vincula esta imagen con una antigua figura mítica en la cual se condensan aspectos de aves y peces.(115). De manera que al estar asociados el pájaro y el pez a estas *orishas*, a ambos los leemos como animales metafóricos. Como los objetos, estos animales metafóricos participan de la trama mítica-ritual de las *orishas*; a ellos se trasladan ciertos poderes que emanan de sucesos míticos y los convierten, de alguna manera, en representantes de las diosas, tal y como observamos en el Capítulo III con el pato y el pavo real. Estos animales metafóricos en el contexto del *Candomblé* como de la *Santería*, cumplen funciones curativas al participar de una trama ritual en la cual constituyen ofrendas necesarias y extremas que se realizan a las *orishas* en situaciones muy especiales para obtener un pedido o una curación.

Observemos un detalle respecto a la participación de ciertos personajes míticos en la trama mítico-ritual que se activa en Brasil para las madres de agua. Dentro del grupo de las *Iyabá* u *orixás* femeninas, existe una importante

asociación entre Naná, Ochún y Yemayá; constituyéndose de este modo una tríada. Las tres *orishas* están vinculadas a la fertilidad y fecundidad. Elbein estudia el agua y la tierra en tanto que son elementos relacionados con la capacidad femenina de procreación (79), y especialmente el agua contenida en la tierra, los mares, las lagunas, las fuentes, consideradas como la “sangre blanca de la tierra”.

Consideramos el vínculo entre estas *orishas* muy determinado por la sustancia o esencia semántica a la cual estas tres diosas están profundamente articuladas: es decir, el agua. Hemos leído a Yemayá y Ochún como cuerpos metafóricos del agua. Naná participa también de una constitución acuosa, muy especialmente asociada a las aguas dulces y a las aguas fangosas de los pantanos, “al punto de contacto de las aguas con la tierra”(Bolívar, *Orisha Ayé*, 201). Considerando que las tres *orishas* están asociadas a la misma esencia semántica —el agua—, los sucesos de su trama mítica estarán también asociados a una textualidad que devela signos relacionados con las aguas; por tanto existe una textualidad acuosa. Al participar las tres de una textualidad en la cual se entretejen variaciones del agua, aplicando el punto de vista de nuestro relato teórico, leemos que ellas participan de una configuración intertextual. La tríada divina que ellas configuran como personajes míticos, acusa una textualidad acuosa en la cual se han entretejido diversos valores y significados de las aguas: marinas, dulces, pantanosas, etc.

La tierra y el agua, en tanto esencias semánticas de la textualidad de esta tríada mítica, pueden ser leídas bajo la idea de “sangre blanca”: el agua como la representación de la sangre blanca emanada de la tierra. Para los *nágó*, la tierra debe ser humedecida siempre; de este modo ella representa el frescor, la paz y el equilibrio, la procreación. El agua sobre la tierra significa fecundación. Naná habita en el barro, en los terrenos cenagosos. Yemayá en los mares y Ochún en las aguas dulces, fuentes, ríos; pero en Brasil también a veces se le asocia al mar (Elbein, 85). Estas tres entidades representan la unión entre tierra y agua, condensan así el poder de procreación. Entonces, el agua como sangre blanca de la tierra la consideramos como una representación de la divina unión de estas tres *orixás*, una metáfora de la fecundidad y la procreación.

La constitución de esta tríada revela aspectos interesantes para las consideraciones comparatistas entre la textualidad del *Candonblé* y la *Santería*. Si bien en Brasil, las mencionadas *orishas* están articuladas como madres de agua; en Cuba, son Yemayá y Ochún quienes se vinculan como madres de agua, relacionándose con una *orisha* de agua muy poderosa que algunos *patakkies* plantean como madre de Yemayá: la terrible y poderosa Olokun, dueña de las profundidades, a quien nadie puede verle el rostro y cuya danza se baila con una máscara. Según informa Elbein, el culto a Olokun no se desarrolló en Brasil⁴¹. Sin embargo, observamos que a Naná -entidad cuyo culto en Cuba "está en decadencia" (Bolívar, *Los orishas*, 139)- se le atribuyen en Brasil algunas características que en la Isla suelen asociarse a Olokun, por ejemplo, el color azul oscuro y cierto secreto o misterio que esconde en sus oscuras entrañas. Estas variaciones en los textos de una cultura, a nuestro modo de ver, están relacionadas con mayor o menor presencia de los diversos grupos étnicos y los mitos de cada uno de ellos, la práctica ritual y la manera en que un mito se fija, activa o se debilita en contextos diferentes. Por ejemplo, en Cuba el culto a Naná se fijó de maneras diferentes por los descendientes de *yorubas* y por los descendientes de *arará*. Entre los primeros, Naná es "Madre de Dios y abuela de todos los Obatalás" (Bolívar, *Orisha Ayé*, 200). Su poder es inmenso, puede ser hembra y macho; le pertenecen el majá y la ceiba, que es su casa.. En el culto de origen *arará* es la madre de Babalú Ayé; "es una deidad misteriosa y terrible que vive, en forma de majá, en ríos, manantiales y cañas bravas"(199). En Brasil se observa una mezcla, más apegada a la versión *yoruba*: es también Madre Suprema de la Creación, madre de todos los *orixás* y en algunos lugares se le considera la más vieja esposa de Obatalá, de cuya unión salió Obaluaié (en Cuba, Babalú Ayé).

Como se puede apreciar, el análisis de los paradigmas míticos también nos interesa en tanto ellos constituyen un texto a tener en cuenta desde un punto de vista comparatista. Esto considerado como una apertura o extensión de nuestro estudio, no ya al interior de un complejo sistema semiótico; sino leyendo desde

⁴¹ "a grande entidade Olôkun, associada ao mar em país Yorubá, nao é cultuada no Brasil" (85).

una perspectiva comparatista a los diferentes sistemas semióticos que han configurado los textos de la cultura. Aún cuando se trate de textos míticos que comparten una misma génesis, la raíz africana, cada uno se fue configurando por procesos culturales y sociales diversos. La textualidad de cada uno de ellos, entonces está determinada por la manera en que se insertan en el texto general de cada cultura.

Inicialmente planteamos que nuestra revisión de la textualidad mítica, tiene por objeto esclarecer las estructuras míticas que a manera de paradigmas o modelos divinos, inciden en las conductas y configuraciones de ciertos personajes literarios en los cuales actúan cargas semánticas míticas. En el relato de Vasconcelos Maia, el paradigma fundamental que leemos es el de Ochún. De hecho, el título mismo es una señal: *O leque de Oxum*, y es además dentro del texto, un objeto metafórico que al representar a la *orixá* constituye una iconización de la misma: ya no será un objeto más, sino el signo al cual se ha trasladado la representación visual del cuerpo metafórico de la *orixá* en un contexto determinado. En medio de una fuente, emerge una piedra negra y lisa, sobre la cual se alza un abanico dorado. Es una imagen muy codificada con los signos y emblemas propios de la diosa. Primero, la fuente, lugar natural donde habita esta deidad. Luego, el abanico dorado sobre la piedra. El abanico es un objeto metafórico de las *orishas* de agua. En este caso, la relación directa con Ochún se da por el color amarillo dorado. Más adelante, en el relato se esclarece la idea de que el *leque* es de oro, uno de los metales de la diosa. Las piedras son las moradas en donde habitan los dioses, una vez que se han asentado en alguna persona. Todos los signos nos hablan de que aquí estamos ante un templo natural de la Ochún.

Pero este icono, que por sus signos representa a una deidad específica, sabemos también que está relacionado con una *Omó*-Ochún: Matilde, sacerdotisa de esta *orisha*, ha desaparecido "míticamente" y de ese suceso, esta imagen es la constancia. Más adelante regresaremos sobre el misterioso hecho.

5.2. 2. Los repliegues míticos en el texto literario.

En el estudio de las correlaciones entre la literatura escrita y la mitología, Iuri Lotman presenta un modelo idealizado de la cultura humana con dos canales para la transmisión de información: uno para transmitir comunicados discretos y otro para los no discretos⁴²:

Los textos discretos se descifran con la ayuda de códigos basados en el mecanismo de las semejanzas y las diferencias y de las reglas de despliegue y repliegue del texto. Los textos no discretos se descifran sobre la base del mecanismo del iso- y el homeomorfismo(193).

Después de establecer las bases estructurales que definen estos dos tipos de textos, Lotman ubica a los mitos entre los textos en los cuales domina el principio no discreto, y la literatura entre los textos de carácter discreto. La estructura del mito, subordinado a un tiempo cíclico, no permite que los acontecimientos tengan un despliegue lineal o sucesión de encadenamiento. Lotman fundamenta su idea de la estructura del repollo para explicar la construcción de los textos míticos. Al leerse el material mitológico y disponerse en una construcción lineal, se produce el despliegue del Personaje Único en una multitud de héroes, apareciendo también los personajes-dobles.

Para Lotman "la influencia mutua de las conciencias cíclica-continua y lineal-discreta"(197-198) caracteriza el curso de la cultura humana. A partir de estas consideraciones sobre el modo en que coexisten y se retroalimentan los textos literarios y los míticos, nos interesa observar los mecanismos de repliegue que operan cuando en la literatura aparecen configuradas ciertas estructuras míticas.

Si nos detuvimos en los elementos que participan de la textualidad del *Candomblé*, específicamente, el modo en que se organizan algunos paradigmas míticos, ha sido por un interés comparatista respecto al texto literario. No buscamos establecer simples analogías entre los personajes literarios y los paradigmas míticos. Animados por la semiótica lotmiana, queremos observar

⁴² Ver "Literatura y Mitología", p. 192-193.

cómo actúan los mecanismos de despliegue y repliegue de un ámbito al otro. Partiendo de la premisa teórica, donde se establece el proceso de despliegue como posibilidad de observar los desplazamientos de personajes desde los modelos no discretos(mito) hacia los discretos(literatura), nos interesa leer los procesos de repliegue mítico que funcionan al interior del texto literario.

Hemos señalado que el relato se divide en dos partes y en dos niveles diegéticos. Observamos que entre ambas partes se manifiestan diferentes niveles mítico-rituales. En la primera, tenemos un narrador intradiegético que nos introduce el mundo del *Candomblé* de *Égúns*. Los sucesos fundamentales refieren una fiesta de *égúns*, en un apartado lugar, que según vamos descubriendo no es otro que la *Ilha* de Itaparica, donde realmente sobrevive el principal y casi único *Candomblé* de *égúns* en Bahía. En ese espacio ocurre el suceso principal: el encuentro del narrador con Undset, quien luego pasa a ser el verdadero protagonista del relato durante la segunda parte.

Toda la descripción sobre el ritual de los *égúns*, realizada en este capítulo, servirá como marco referencial para la primera parte del relato. Podemos comprender más profundamente el carácter de Undset, si sabemos que éste era un *Ojé* o sacerdote de la sociedad de los *égúns*, pese a su origen europeo. Todo cuanto es narrado en la segunda parte explica por qué este hombre ha llegado a adquirir tal título: "Cosas realmente extrañas contribuyeron a que Undset se convirtiera en uno de nosotros"⁴³ dice *Senhora, Iyalorixá*, sacerdotisa de Ochún.

El culto a los *égúns*, en torno al cual se desarrolla la primera parte del relato, será una especie de telón de fondo, de ambiente que circunda la segunda. El espacio mítico de los *orishas* tendrá una determinación mayor. Y decimos determinación, porque los paradigmas míticos están replegados, marcando la conducta y peripecia de Matilde, personaje alrededor de la cual girará el relato y la vida de Undset, narrador autodiegético de esta segunda parte.

Desde su aparición en la historia, Matilde está representando un mito de mucha distinción. O desde nuestra lectura diríamos que en ella se repliega un personaje mítico. Veamos cómo la describen inicialmente:

⁴³ "E coisas realmente estranhas contribuíram para Undset ser um dos nossos" (38).

Era negra, alta, espléndida. (...) Había en ella una majestad natural. Bailaba con suavidad y gracia, elegancia y dignidad. Su rostro expresaba una nobleza que delataba alguna ascendencia real. Sus trazos eran firmes, de una integridad absoluta que emanaba del alma⁴⁴.

Casi inmediatamente nos será revelado el vínculo de Matilde con el sacerdocio de un *Candomblé* de *orixás*:

Había en ella algo distante y soberano, de una superioridad tal que embargaba mi ánimo. Conversé con mi cocinera y descubrí lo que le daba tanta dignidad. Ella no era una simple *Iyawó*; sino era una distinguida *Iyalocha* y su casa tenía mucho prestigio. Estaba vinculada pues a deberes sagrados, más allá de cualquier sentimiento personal⁴⁵.

La historia de Matilde está vinculada al mito, al tabú y a la transgresión humana. Como *Iyalorixá*, está consagrada a su sacerdocio y al cuidado de su *Candomblé*. Como *Omó-Ochún*, está unida a una estructura mítica, a una historia que la relaciona estrechamente con otro *orisha*: Changó, el eterno amante de Ochún. En la *Iyalorixá* habita una diosa, replegada en el cuerpo humano de la *Omó*. Cuando Matilde, por amor a Undset, decide transgredir su espacio sagrado y las prohibiciones que le advertían el precio de su decisión, entonces leemos un personaje que se despliega del mito y como doble de éste intenta vivir en el espacio profano-literario, ya no en el sagrado-mítico.

⁴⁴ "Era negra, alta espléndida. (...) Havia majestade congénita na mulher. Dançava com leveza e graça, garbo e dignidade. (...) E rosto oval duma nobreza de expressão que denunciava ascendência de sangue real. E traços firmes, de integridade absoluta, integridade que não era só física, manava da alma" (55-56).

⁴⁵ (...) Havia qualquer coisa nela de distante e soberano, de frio e superior, que tolhia meu ímpetu. Conversei com minha cozinheira. Descobri o que lhe dava tanta dignidade. Não era uma simples iaó. Ao contrário, era importante ialorixá e sua casa tinha grande prestígio entre as demais. Estava ligada, portanto, a deveres sagrados, além de qualquer sentimento estritamente pessoal (57).

En el espacio mítico, Ochún es la eterna enamorada de Changó. Aunque ambos *orishas* viven otras historias amorosas, cada uno será amante ideal para el otro. Entre ellos existe una relación precaria, caótica. En el espacio literario, el personaje conserva la marca mítica: Matilde no puede renunciar a su condición de *Omó*, consagrada de la diosa y esposa mítica de Changó. Y este vínculo determina la tragedia. Existe una discordancia que desde el texto mítico marca al personaje.

De alguna manera, el mito replegado o contenido en este relato manifiesta igual tendencia trágica que la observada en la obra dramática. Tanto en su configuración dramática como en la literaria, leemos que el amor para las hijas de Ochún es trágico. Como si el paradigma mítico del amor y la gracia de esta *orisha* sólo pudiera manifestarse en el espacio mítico-ritual. Observamos una posible lectura: Las hijas de Ochún pueden revivir el mito, pero éste sólo puede corporizarse con un sentido protector en el camino de la consagración; es decir, si la persona se ha iniciado. Su manifestación en el espacio "profano" o cotidiano significa irrealización, imposibilidad, tragedia. La realización del amor parece ser posible en el espacio mítico-ritual, con los dioses; pero no con los hombres.

En este relato, Matilde ama a un hombre y por él renuncia a su sacerdocio. Un oráculo le ha revelado que Changó no aceptará su relación con Undset. Veamos cómo se describe este cambio de fortuna para el personaje:

Su rostro se ensombreció. Veía una Ochún muy feliz, rodeada por su corte, servida por sus esclavas, viviendo en un palacio único. Era visitada por sus hermanas, adorada por sus hijas, idolatrada por sus siervas. Los *orishas* bendecían su reino; ella vivía completamente entregada al sacerdocio. De repente, un huracán la previene, Oyá intenta salvarla, Changó enfurecido lanzaba rayos sobre su suerte; pero ella no escuchaba estos avisos.

Esperaba a aquel hombre. Su destino estaba ligado al de él, Ifá nunca la engañaba. Sabía que si lo seguía, su vida sería corta, que Changó se la negaría. Pero también sabía –y esto se lo decía su

corazón- que ninguna fuerza, humana o sobrenatural, podría impedirle seguir a aquel hombre⁴⁶.

Aún cuando el personaje decide transgredir y defender aquella pasión humana, en su comportamiento cotidiano una y otra vez revivía la estructura mítica. Los tabúes que debían observar las sacerdotisas de Ochún, ya estaban insertados en su conducta:

(...) Mientras que en la selva o en el mar se integraba perfectamente; sufría de timidez e inhibición cerca de las fuentes, los lagos, los arroyos y las cascadas⁴⁷.

Aquello que representa o contiene al *orisha*, tiene que ser respetado por sus consagrados. Así vimos en capítulos anteriores, cómo las hijas de Ochún no pueden comer ni picar la calabaza. De manera similar, todos los *orishas* marcan tabúes que deben ser respetados por sus hijos. Las aguas dulces, elemento esencial de Ochún, seguía siendo espacio respetado por Matilde.

Desde el capítulo anterior observamos los tabúes y prohibiciones que en el espacio de la *Santería* -y ahora el *Candomblé*- deben considerar todos los practicantes e iniciados, en relación a los términos interdicto y transgresión señalados por Bataille en la experiencia de lo sagrado. Ese movimiento contradictorio entre interdicto y transgresión, que según Bataille sustenta el rechazo y la fascinación que en los humanos produce la experiencia religiosa, puede vivirse de manera concordante en el espacio de las conductas sagradas;

⁴⁶ "Mas seu rosto ensombreceu. Via uma Oxum muito feliz, rodeada de sua cõrte, servida por suas escravas, morando num palácio sem igual. Suas irmãs visitavam-na, suas filhas adoravam-na, suas servas idolatravam-na. E os orixás abençoavam seu reino, ela inteiramente entregue ao sacerdócio. De repente um furacão a preveni-la, lançã tentando salvá-la, Xangô enfurecido, jogando raios em seu axé, ela sem escutar os avisos (...)

Esperava-o. Seu destino estava, de nascença, ligado ao dele, Ifá jamais a enganara. Sabia também que a vida lhe seria curta se o seguisse. Que Xangô expulsá-la-ia da vida se se fosse com ele. Mas sabia também -e isso quem lhe dizia era seu próprio coração- que força nenhuma, humana ou sobrenatural, a impediria de segui-lo" (60).

⁴⁷ "(...) Entretanto, se na selva ou no mar, integravase perfeitamente, sofria de timidez e inibição perto das fontes, dos lagos, dos regatos e das cascatas" (63)

pero una vez que el humano decide salirse de ese marco restrictivo que impone la religiosidad, sus acciones pueden ser connotadas como transgresoras y llegar a adquirir una condición trágica. Estos aspectos ya fueron considerados en el capítulo quinto, asociados a la historia de María Antonia. Nos interesa vincularnos próximamente a la bina concordancia-discordancia que Ricoeur señala en la configuración de las tramas.

En este relato observamos con especial relevancia los vínculos entre literatura y mitología. La trama mítica de Ochún siempre aparece activada en la trama ritual de una *Omó-Ochún*, y en este relato literario cobra una especial fuerza. Al ser Matilde una *Iyalocha* consagrada a Ochún, observamos la manera decisiva en que para el personaje literario se activan aspectos míticos de esta *orisha*. Teniendo en cuenta los puntos de vista lotmianos sobre la naturaleza de los personajes en una y otra dimensión, leemos en Matilde un proceso de despliegue que la desprende del Personaje Único: la *orisha* Ochún.

Pero Matilde, en tanto consagrada como *Iyalocha*, representa entre los humanos una manifestación de la diosa que replegada, habita en ella. Al renacer como *Omó-Ochún*, ella se ha convertido en cuerpo metafórico de la *orisha*. Pero al elegir la vida profana nuevamente observamos un despliegue: de cierto modo, Matilde se ha desprendido del cuerpo consagrado o cuerpo metafórico de la diosa. Sin embargo, la ruptura del cuerpo metafórico en el orden práctico y ritual –Matilde ya no pertenecía al espacio ritual del *Candomblé*, lo abandonó, se salió del círculo sagrado- no opera de la misma manera en su cuerpo material. Aunque viva profanamente, en su cuerpo interior se ha insertado la diosa, ya no puede ser expulsada: “Estou marcada”, nos dice en algún momento el personaje.

Sabemos que la ceremonia de iniciación o *Asiento*, plantea primero la inserción de los *orishas* en ciertas piedras y objetos que a partir de entonces acompañan al *Omó*. Es importante recordar que la *Parada*, parte esencial de la ceremonia, es el momento que refiere la bajada del *orisha* y su manifestación a través del propio cuerpo del consagrado. Sobre la cabeza se ha colocado el *aché*, el secreto que marca a la persona en el camino del dios. Por su boca hablará el *orisha*, danzará por sus pies. Su cuerpo ya no es más el habitual; ha muerto como

ser común y ha renacido como *Omó*. Su persona no quiere imitar al dios, ella misma ya contiene lo divino. Su cuerpo es morada, tronco donde habita y se manifiesta lo divino.

En el caso de este personaje literario, ya marcado por la divinidad, leemos una ruptura del cuerpo metafórico. La *Iyalorixá* ya no habita en el espacio que le pertenece, el espacio sagrado del *Candomblé*. El cuerpo metafórico de una *Omó-orisha* requiere vivir en un contexto determinado: el mundo mítico-ritual al cual se debe y gracias al cual ha nacido; en ese contexto su nuevo cuerpo necesita ser permanentemente alimentado para que su *aché* no se debilite, para que los dioses puedan seguir morando en ella. Pero al abandonar Matilde ese espacio, su cuerpo metafórico está condenado a desaparecer. Sin contacto con los objetos, plantas y animales que propician un adecuado campo isotópico para la existencia del cuerpo metafórico, éste se irá debilitando, produciendo análogamente el debilitamiento y destrucción de la persona. Allí está el trágico dilema que condena a la protagonista.

No obstante, hasta el último momento la trama de la vida de este personaje responde al paradigma mítico que une a Ochún y Changó. Si el oráculo de Ifá y los *obis* (cocos) de Eleguá le habían advertido del precio de su elección —el amor se paga con la vida—, la muerte o mística transformación de Matilde sucede por los designios y las formas de Changó. La descripción es extensa. Undset despierta una noche y no encuentra a su amada. Lo han alarmado relámpagos y truenos terribles, una lluvia copiosa enfurece mares y vientos. Changó es el dios de los rayos y las tempestades. Cuando Undset sale en busca de Matilde, entre los relámpagos alcanza a verla cerca de la fuente. Los truenos aplacaban su voz. Ante la ira del dios, el hombre estaba imposibilitado:

Los truenos retumbaban como jamás había escuchado. La lluvia era ya una cascada. Mis pies resbalaban en la escurridiza arena, se hundían como si mis manos penetraran en la tierra y los empujaran. Aún así, conseguí llegar a la fuente. Sobre la piedra, se elevaba una claridad extraña, fosforescente, semejante a la forma de una mujer, una mujer que llamaba. Aquella luz me ofuscó y me hizo

detener. Pegado al suelo, percibí cómo Matilde entraba al pozo, mientras su imagen se fundía con la otra. Y entonces, la luz dorada se desvaneció, la fuente se volvió oscura como antes. Los relámpagos se apagaron, callaron los truenos, la lluvia amainó y un silencio impregnó el aire. Mi cuerpo, que parecía amarrado por corrientes pesadas, entonces obedeció a mi mando. Me arrastré, entré al agua, me sumergí varias veces en lo oscuro sin que mis manos pudieran encontrar a ningún ser humano. Temprano en la mañana fue que pude ver –dorado y frío sobre la piedra- el abanico de Ochún⁴⁸.

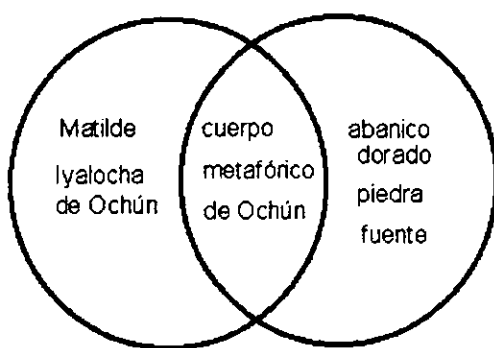
Hemos transcrito este extenso fragmento porque lo consideramos una parte importante del relato. En él observamos replegado el paradigma mítico que tan decisivamente participa en la desaparición del personaje literario; desde la trama mítica la discordancia marca la vida de la protagonista. Es muy explícita la manera en que el amante mítico de Ochún va en busca de la ex-sacerdotisa. Los rayos, la tempestad, son signos que evidencian la manifestación de Changó. No sólo actúa sobre ella, sino que impide a Undset acercarse o ayudarla; literalmente lo paraliza.

Resulta muy enigmática esta transformación de Matilde. Decimos transformación, no precisamente muerte. Leemos una transformación, pues de alguna manera observamos el regreso del personaje al espacio sagrado. Hemos señalado que las fuentes, pozos, ríos y cascadas son espacios naturales en los que habita la *orisha* Ochún. Las aguas dulces, junto con la miel, las hemos leído en el capítulo tercero como esencias semánticas de la diosa, de las cuales ella resulta un cuerpo metafórico. Describir al personaje, introduciéndose de modo tan

⁴⁸ “Os trovões retumbavam como eu jamais ouvira. A chuva era uma só cascata. Meus pés chapinhavam na areia escorregadia, afundavam como se mãos dentro da terra os puxassem. Mesmo assim consegui chegar á fonte. Na pedra, elevava-se uma claridade estranha, fosforescente, a lembrar a forma de uma mulher, uma mulher que chamava. Aquele clarão me ofuscou e me fez parar. Pregado ao chão, percebi Matilde entrar no poco, sua imagem confundir-se, fundir-se na outra. E então a luz dourada se esvaiu, a fonte tornou-se escura como antes, os relâmpagos apagaram-se, os trovões calaram-se, a chuva amainou e o silêncio ficou no ar. Meu corpo, que parecia amarrado a correntes pesadas, obedeceu então ao meu mando. Arrastei-me, entrei n’água , mergulhei repetidas vezes no escuro sem que minhas maos tocassem em ser humano. Manhã cedo é que vi, frio e dourado sobre a pedra, o leque de Oxum” (67).

enigmático en uno de estos espacios, es un acto que leemos como el repliegue del personaje literario a su dimensión mítica. Undset ve a Matilde entrar al pozo y ve su imagen “confundir-se, fundir-se” en otra. Claramente se induce una transformación del personaje en el orden mítico. Transformación ésta que se configura en el abanico dorado sobre la piedra.

Los textos que relatan los espacios religiosos, insisten en señalar una advertencia: los *orishas* no renuncian a sus hijos, de cualquier manera los reclaman. Si Matilde había renunciado al *Candomblé* y el cuerpo metafórico de Ochún no podía habitar armónicamente en el espacio profano, los mismos dioses se encargarían de retribuirle al lugar correspondiente, a ese espacio sagrado al que ella pertenecía como *Omó*. Si en el cuerpo de Matilde, Ochún ya no podía habitar, ahora la transformaba en un nuevo cuerpo metafórico: el abanico⁴⁹ dorado sobre la piedra de una fuente. La trasladaba a un nuevo espacio sagrado, un templo natural de Ochún. En estos nuevos objetos y en este nuevo espacio se corporiza una nueva metáfora de la consagrada mujer y de la *orisha* que ella representa.



⁴⁹ Obsérvese que el abanico es uno de los objetos metafóricos de Ochún y el dorado es un color que la representa.

En estos sucesos leemos una manifestación del misterio de la muerte, aspecto al cual nos referimos cuando señalábamos el secreto mayor de la sociedad *Egúngún*. Justamente, el culto a los *égúns* define el espacio ficcional de la primera parte; el mundo en el cual se conocieron Matilde y Undset. A la muerte sólo se le conoce por sus signos exteriores. Si queremos ver como muere la desaparición de Matilde, allí están sus misteriosos signos, expresados en el abanico sobre la piedra de la fuente. Pero este suceso, en la dimensión mítico-ritual, preferimos leerlo como transformación, configuración de un nuevo cuerpo metafórico. No simplemente objeto, pues la acción allí ocurrida resemantiza de un modo muy especial a ese abanico sobre la piedra. No es cualquier abanico, es de oro, está sobre una pulida piedra en medio de una fuente y su aparición en ese lugar es extraña; posee toda la carga semántica de un icono. Tal y como lo revela el texto literario, su aparición allí anuncia un acto mágico, sobrenatural. Es una señal que parece indicar quién mora en esa fuente. Ese abanico lo leemos como un icono que representa la metaforización de una *Iyalorixá*, una consagrada a Ochún.

5. 2. 3. La concordancia discordante.

Al comienzo de este capítulo nos planteamos leer las configuraciones de la trama desde la bina concordancia-discordancia planteada por Ricoeur. Y como dice el propio Ricoeur, ésto desde la perspectiva de una lectura o tercera *mimesis* que refigura la configuración. Es desde esta refiguración, desde esta lectura, que se hace posible la concordancia. Entonces, desde nuestra lectura o posición refiguradora, la trama mítica que se impone sobre la vida profana, intenta configurar de manera concordante la discordancia existencial que ha fragmentado la vida del personaje Matilde.

Desde esta tercera *mimesis* queremos plantear el vínculo entre la refiguración y la curación o restitución. Tal y como lo planteamos en el anterior capítulo, en la instancia ritual-curativa leemos un acto configurador -el nuevo cuerpo que nace-, producto de un proceso refigurador: sobre el cuerpo de la

persona se desarrolla una lectura que busca la concordancia, la renovación. De la misma manera, el regreso de Matilde al orden mítico significa restituir su cuerpo metafórico fragmentado –el de la *Omó*–, a una instancia en la cual se condensa un icono, una unidad representativa del mito, un nuevo cuerpo metafórico.

De modo que desde nuestra lectura, el espacio ritual y el espacio mítico – como espacios sagrados–, quedan asociados a la capacidad configuradora de la trama, que en su poder de refigurar, renombrar los hechos y las cosas – metaforizar–, hace posible el triunfo de la concordancia sobre la discordancia existencial. Sin embargo, así como toda trama, desde la perspectiva de Ricoeur, es un conjunto de discordantes peripecias que finalmente buscan el triunfo de la concordancia sobre la discordancia; análogamente queremos señalar la presencia de elementos discordantes en los textos míticos, aún cuando éstos generalmente buscan una imagen concordante.

Todo proceso reordenador produce una estela caótica. Lo sagrado, en su búsqueda de concordancia impone un efecto que desde lo humano puede leerse como discordancia. En este principio de transgresiones y restituciones se teje la trama que acerca el humano a lo divino. El texto de un *Omó*, entretejido de dioses y humanos, es un cuerpo metafórico que contiene el principio de fragmentación. En torno a este cuerpo, en su doble aspecto: condensación metafórica – concordancia- e interdicto que fragmenta –discordancia–, desarrollaremos algunas ideas en el siguiente apartado. Muy especialmente, queremos tejer los vínculos entre la bina concordancia-discordancia de Ricoeur y la bina interdicto-transgresión de Bataille. La primera, como principio estructurador de toda trama; la segunda, como naturaleza que marca la experiencia de lo sagrado. Nos interesa cómo se articulan ambas binas en los textos artísticos, como en el texto general de la *Santería*, en vínculo con las configuraciones metafórico-corporales que ese espacio genera.

VI. La textualidad metafórico-corporal de la *Santería*. El cuerpo metafórico desde las binas concordancia-discordancia e interdicto-transgresión.

El primer elemento de la creación puesto a disposición directa del hombre es el cuerpo humano en tanto que objeto físico y relacional. Antes, pues, de explorar el universo para encontrar en él mediadores, el africano explora su propio cuerpo. Descubre que éste es a la vez lugar de manifestación, de simbolización y de intercambio de energías...

C. Fálk-Nzuji, "El homo religiosus africano..."

(...) el hombre, en el sentimiento de lo sagrado experimenta una especie de horror impotente. Este horror es ambiguo. Sin duda ninguna, lo que es sagrado atrae y posee un valor incomparable, pero en el mismo momento eso aparece vertiginosamente peligroso para este mundo claro y profano donde la humanidad sitúa su dominio privilegiado.

G. Bataille, *Teoría de la Religión*

Las construcciones metafórico-corporales, que desde la perspectiva de teorías literarias hemos leído en el tejido de dos mitos de la *Santería* cubana, es un camino de posibilidades a continuar desarrollando en investigaciones futuras. Después de desarrollar nuestra lectura sobre las configuraciones de Yemayá y Ochún, tanto en los textos míticos como en algunos textos artísticos, nos interesa extender nuestra reflexión hacia la dimensión corporal en la textualidad de la *Santería*. El acento metafórico-corporal de las construcciones textuales de Yemayá y Ochún, propicia una articulación sinécdoquica con el texto general en el cual se insertan estos mitos.

Al observar el comportamiento de la bina concordancia-discordancia en la trama de los textos artísticos -en los cuales leemos repliegues míticos-, nos interesó tejer vínculos con el modo en que actúan el interdicto y la transgresión en estos textos configuradores de mundos y experiencias sagradas. Estos aspectos no sólo determinan la dinámica de tramas artísticas. Precisamente en este

apartado nos interesa observar el modo en que se tejen ambas binas en los procesos de textualización del cuerpo metafórico, como en su posible fragmentación.

La *Santería* es una práctica significativa, cuyo discurso se organiza en torno a procesos mágico-religiosos configurados a partir de textos míticos y rituales curativos. En estos procesos hemos leído operaciones metafóricas que se inscriben en el espacio del cuerpo humano, marcando el carácter corporal de sus ritos. Mediante este discurso, las palabras, los sonidos, los objetos y el cuerpo, son resemantizados para desarrollar el diálogo con la otredad, la instancia divina que los anima.

Leemos la *Santería* como un texto esencialmente corporal. La idea de texto corporal la desarrollamos a partir del amplio margen que sobre la noción de texto han introducido los estudios semióticos. La teoría biosemiótica, al proponer un modelo conceptual en el cual se articulan el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente, ya plantea el estudio de una textualidad corporal.

En el caso de la *Santería* se trata de un texto cuyos significados se organizan a un nivel corporal del discurso. Sobre y en el cuerpo humano se escribe un texto. Este desplazamiento de significados hacia el cuerpo induce a pensar en una metaforología analógica, al establecer el ser humano una relación analógica con los dioses y la naturaleza. En el cuerpo se centra un amplio marco de signos y operaciones. Hacia él se extienden relatos míticos que le producen una serie de transformaciones. El cuerpo humano se connota como un espacio mágico, que desde nuestro marco teórico-literario llamamos metafórico. A través del ritual se invocan presencias que habitarán el cuerpo, resemantizándolo. Este proceso semántico, indica el modo en que los diferentes *orishas* rigen y habitan determinada zona corporal.

Un texto corporal es un concepto que se inscribe en la dimensión del cuerpo humano. Existe como la enunciación de un discurso cuya escritura está determinada por el modo en que el cuerpo interviene o es afectado en este proceso de operaciones mágico-religiosas. Estas operaciones generalmente

tienen un fin curativo y la curación es un acto que se produce sobre el cuerpo humano.

6.1. El cuerpo como "entidad hermeneútica"¹.

En capítulos anteriores desarrollamos nuestra lectura sobre el espacio religioso de la *Santería* y el *Candomblé* como textualidades, y en relación a construcciones dramáticas y literarias. Ahora nos interesa extender nuestras observaciones hacia la textualidad corporal de la *Santería*. Para elaborar las ideas que aquí nos proponemos plantear, es importante señalar que estamos utilizando las consideraciones sobre la relación entre cuerpo y texto desarrolladas por Weisz en *Dioses de la peste*, así como su propuesta de un modelo biosemiótico. Nos interesa especialmente la invitación a leer el cuerpo como "entidad hermeneútica".

Pensar el cuerpo como texto, supone considerar el cuerpo como un sistema de significados susceptibles de ser leídos; en este caso, en relación a un sistema religioso que se apropia de modo particular de cada parte corporal. En los procesos mágico-religiosos –específicamente en el que nos interesamos, la *Santería*– se configura un texto esencialmente corporal, fundamentado en una mirada que incluye al cuerpo humano como espacio mágico hacia el cual se extiende un mundo mítico. Es decir, ocurre un proceso de semantización corporal dadas las presencias que habitan el cuerpo humano a través del ritual. Esta semantización habla de cómo cada *orisha* o deidad rige y habita ciertas regiones del cuerpo humano. Ello nos lleva a pensar en el cuerpo consagrado como posible intertexto si en él leemos el cuerpo del hombre o mujer relacionado al cuerpo de los *orishas*. Pensamos en este cuerpo consagrado como intertexto que revela otras presencias, otros textos de una dimensión divina. A este proceso de configuración del cuerpo consagrado lo hemos leído –desde la biosemiótica– como la conformación de un cierto cuerpo metafórico, en el cual se traslada o aplica el cuerpo metafórico de la divinidad.

Es importante señalar que estamos trabajando con una noción del cuerpo que incluye mente y espíritu, que vincula el principio del ser al organismo, que

¹ Esta idea pertenece al texto de G. Weisz, *Dioses de la peste*, p. 183.

supone que "somos, y después pensamos"²; que no considera la separación abismal entre la sustancia medible y visible del cuerpo y esa otra sustancia invisible e indivisible que a veces se llama alma, mente o espíritu, indistintamente. Nos ubicamos en la noción orgánica de "mente-en-el- cuerpo", que aún cuando nos marca desde tiempos remotos, ha sufrido la ruptura en épocas supuestamente más iluminadas. Sin esta concepción que supone integración y no fragmentación, no podríamos entender el pensamiento de ese hombre africano que hace cuatro siglos llegó a tierras americanas, transportando a sus dioses en la memoria corporal.

Podríamos leer como paradoja o ironía el que en aquellos seres esclavizados, trasladados en condiciones infrahumanas desde las costas de África, viajaran y habitaran dioses. Más complejo aún, si en nuestra experiencia temporal admitimos que esos dioses, aparentemente esclavizados, hoy proporcionan un gran sustento espiritual para el ser contemporáneo en ciertos espacios americanos. Con aquellos africanos llegó toda una cosmogonía que no se asentaba en la palabra escrita ni mucho menos impresa. Esas historias, esa fe arcaica y todo el sistema religioso africano, únicamente habían alcanzado su "escripturalidad" o su "tatuaje" en la memoria corporal del ser africano.

Con toda intención mencionamos las palabras "escripturalidad" y "tatuaje". Ambas proceden del vocabulario del crítico cubano Severo Sarduy³. Nos interesa el traslado analógico de las mismas para señalar ciertos aspectos de una textualidad religiosa que no se inscribe en los códigos de un discurso literario, narrativo, oficial; que elige códigos textuales diferentes y diversos como la transmisión oral y corporal. Diríamos que aquí los trazos o grafos de ese discurso inscripto sobre el cuerpo, resultan invisibles para un lector común. Esa escritura velada alcanza momentos de expresión gestual y verbal en ciertos eventos rituales que conforman la vida de los africanos y que en las nuevas condiciones de la esclavitud americana, sólo pudieron comenzar a manifestarse en los espacios

² Nos referimos a las ideas desarrolladas por Damasio en *El error de Descartes*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996. p.276.

³ *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. P. 52.

propios de los cabildos de nación, primeras formas de organización de los negros esclavos.

Esas presencias visibles de los cuerpos negros africanos en tierras americanas, eran sólo una manifestación del aspecto dual que constituye la cosmovisión africana. Para avanzar en nuestra fundamentación sobre el carácter corporal de la *Santería* cubana, consideramos necesario exponer brevemente algunos aspectos de la concepción africana sobre el modo en que se desarrollan las relaciones entre humanos y *orishas*.

6.2. La cosmovisión antropocéntrica del ser africano⁴.

Revisar ciertos aspectos de la cosmovisión africana –o al menos de una parte de África, dada la diversidad de etnias, culturas y religiones que la constituyen–, permite comprender el sentido de las prácticas de la *Santería* y el *Candomblé*, las cuales buscan la trascendencia en este mundo, la continuidad de la vida.

"La ética negro-africana es una ética antropocéntrica y vital"(263) y esto significa "reconocer que Dios no es concebido como el fin último del hombre"(276), afirma el estudioso y teólogo africano Mulago Gwa Cikala. El mayor don es la vida terrena, el mayor mérito del hombre africano es la capacidad de perpetuar su estirpe a través de la procreación. La verdadera muerte sería la extinción de su estirpe. De allí que la peor desdicha sea que su inmortal espíritu no se perpetúe en otros nuevos cuerpos, es decir, no poder engendrar o no dejar descendencia.

Todas las preocupaciones giran en torno a esta vida, pero en ésta se manifiesta la dualidad que rige el mundo africano, planteando una dimensión visible y otra invisible. En esa doble relación se manifiestan sus grandes intereses. En la dimensión visible entra la relación con los vivos: la familia, la tribu o el clan. Todo el concepto de bien o mal se define según las consecuencias que el acto tenga para la comunidad: la concepción de la vida africana es comunitaria, los seres no pueden verse fuera de este circuito. En la dimensión invisible está la

⁴ Tomamos como fuentes fundamentales los trabajos desarrollados por investigadores africanos como Mulago Gwa Cikala, Clémentine Faik-Nzuji Madiya e Issiaka-Prosper Laléyé, así como las ideas del filósofo africano Albert Kasanda.

relación con los antepasados, los ancestros, la naturaleza y las divinidades. El ser africano no concibe su existencia si se rompiera el lazo que los une a sus ancestros protectores o al Creador. Este diálogo con las dos dimensiones marcan definitivamente la condición humana.

Los creencias africanas buscan la relación con las fuerzas naturales o cósmicas, mediadoras de lo divino, para propiciar el bien a la comunidad. Respecto a ello debemos considerar las reglas y recomendaciones que emanan de un consejo de *Babalawos*, cuando al terminar cada año obtienen del oráculo de Ifá, la Letra que deben observar todos los creyentes para liberarse de muchos problemas y proteger su existencia.

La relación con la muerte está marcada por el vínculo con los espíritus y antepasados, transmisores de un poder que procede del mundo invisible. Los antepasados muertos, en esta cosmovisión, se orientan hacia la comunicación con los familiares vivos, en los cuales se sienten perpetuados; por ello buscarán protegerlos y orientarlos, evitando la interrupción del ciclo vital.

El ser africano no busca trascender la realidad terrena, sino trascender en la vida a través de la perpetuación de su estirpe. Crea una "realidad trascendente"(Riens, 353) en donde el hombre está en vínculo con las fuerzas visibles e invisibles de la naturaleza y la divinidad. Esta idea central que prioriza la vida, concibe el mundo como "un conjunto de seres que participan de la misma fuente de vida"(Tshibangu cit. por Mulago, 278). El don sagrado que facilita la existencia es reconocido como la "fuerza vital". Procede del Creador y mantiene el lazo entre todos los seres, espíritus, elementos del universo. Esta fuerza puede crecer o decrecer según las actuaciones de los miembros de la comunidad, fundamentalmente.

Ya en el capítulo tercero planteamos el vínculo entre esta fuerza vital y lo que desde nuestra lectura consideramos como esencia semántica. La fuerza vital es una especie de "realidad divina que mora en el hombre"(Witte, 278). Esta afirmación parece fundamentarse en el mito de la creación que cuenta cómo Obatalá esculpió los cuerpos humanos y el Creador -Olofi-Olorumare-Olorun-, principio absoluto y supremo, los animó soplando en ellos su aliento. Este texto

mítico relata cómo el cuerpo humano creado por la divinidad fue animado por el Dios, conviviendo desde entonces, desde siempre, en la criatura humana, una doble dimensión: la propiamente humana y la divina, sin poder separarse. La fuerza vital es inseparable del cuerpo físico, perderla es morir. Ella está presente en las emociones y la energía psíquica corporal. La vitalidad y la fuerza espiritual del ser humano están relacionadas con el estado de su fuerza vital.

Entre los *yoruba* esta fuerza vital recibe el nombre de *aché* y debe ser transmitida; su presencia en los cuerpos y las cosas es fundamental para que esas entidades sean consideradas sagradas. Por ejemplo, un *terreiro* brasileño tiene que plantar su *aché* para que éste pueda cumplir las funciones de protección y rito hacia la comunidad. En Cuba la palabra *aché* tiene distintas acepciones, pero entre ellas se considera que es "la bendición del orisha colocada en distintas partes del cuerpo del neófito" (Bolívar, *Los Orishas*, 170).

Hemos dicho que la fuerza vital o *aché* es inseparable de la corporalidad humana. Entre los *nágó* del Brasil, existen ciertas partes del cuerpo que se consideran impregnadas de *aché*: corazón, hígado, pulmones y órganos genitales. Observamos cómo estos puntos se plantean como espacios en los cuales se condensa esta energía, que para los africanos es capaz de revelarse en la respiración, la circulación de la sangre y la sexualidad.

En la concepción antropocéntrica africana, se explica cómo el Creador dejó abiertos ciertos puntos en el cuerpo para que circulara por ellos la energía suprema. Tres puntos eran de naturaleza divina y otros nueve eran de naturaleza ordinaria. Faik-Nzuji no especifica sobre las características de uno u otro; pero por ciertas coincidencias con nueve puntos del cuerpo que en Cuba son respetados para ciertos ritos de la *Santería*, consideramos que la distinción entre los puntos divinos y los ordinarios está determinada por el acto de manipulación que puede hacer el humano sobre los ordinarios y la que ya realizó el Creador sobre los tres puntos divinos, cerrándolos luego para que no interfiera el hombre.

Faik Nzuji señala que los tres puntos marcados por la divinidad fueron:

- El hueco epigástrico, donde se manifiestan los poderes del Espíritu y de donde viene el don de la intuición..

- El corazón, sede del Espíritu, de donde viene el don de la palabra.
- La fontanela y el occipucio (fontanela grande y fontanela pequeña), donde se manifiesta la inteligencia y la sabiduría del Espíritu.

Hemos nombrado estos puntos, ubicados en el cuerpo humano, para explicitar el modo en que el hombre africano relaciona orgánicamente cuerpo y espíritu, y cómo la separación de estos elementos o su fragmentación, anularía el concepto del ser. Y porque además, estos puntos muestran cómo desde el mundo africano se teje un cuerpo en el que habita la divinidad, marcando esto el carácter corporal de la religión africana, base esencial para la comprensión del mundo corporal que despliega la *Santería*.

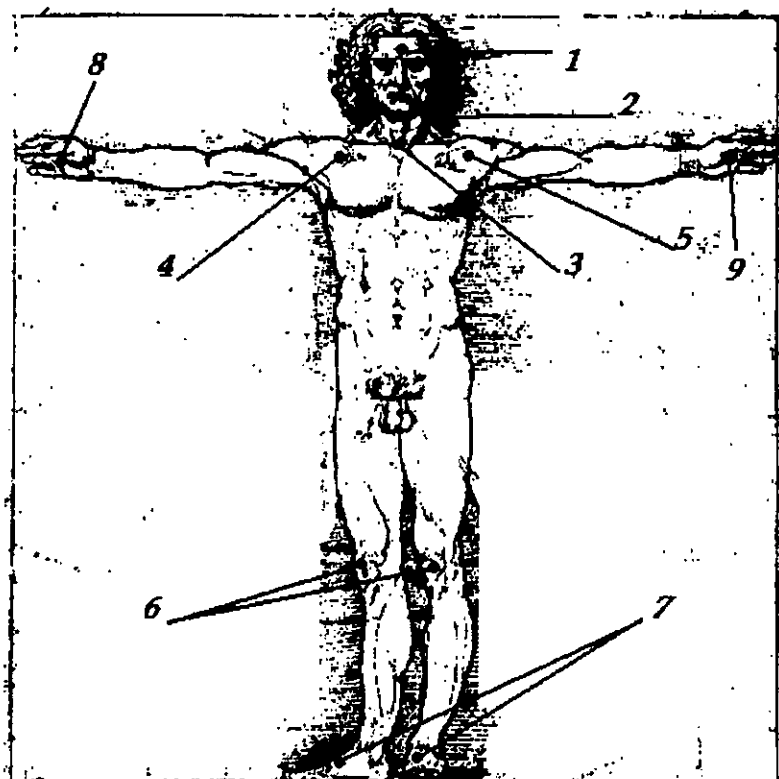
En las prácticas rituales cubanas encontramos nueve puntos del cuerpo "que se consideran emisores de vibraciones"(Valdés, 114). Por ellos se deben pasar estrictamente aquellas ofrendas (*adimú*) que los humanos hacen a los *orishas* para garantizar que el bien anunciado en un oráculo, como el de Ifá, verdaderamente llegue a sus vidas, impregnándolos de *aché* o buena suerte. En estos nueve puntos, que sólo se activan en la dimensión o texto ritual, encontramos una estrecha relación con aquellos nueve puntos ordinarios que el Creador señaló.

De Yrmino Valdés, *oriaté* cubano, tomamos la graficación de estos puntos según ha sido indicado en su libro *Dilogún*⁵. La numeración correspondiente a cada parte del cuerpo señala el orden que debe seguirse en este mapa corporal para presentar las ofrendas a los *orishas*. Las partes del cuerpo que han sido señalizadas, en el orden en que deben ser tocadas durante el acto ritual, son las siguientes:

1. Parte central de la frente.
2. Nuca.
3. Base del cuello.
4. Frente de hombro derecho.

⁵ Valdés Garriz, Yrmino. *Dilogún*. La Habana: Unión, 1997.

5. Frente de hombro izquierdo.
6. Rodillas.
7. Parte superior de los pies.
8. Palma de mano derecha.
9. Palma de mano izquierda.



Pero no sólo en los humanos se corporiza la fuerza vital o *aché*. Todos los seres y cosas naturales son portadoras o transmisoras de esa fuerza que viene de Dios. Existen objetos como las piedras, elementos como las plantas o lugares como los mares o los ríos que son considerados fuentes condensadoras de *aché*. Es importante para nuestro estudio enfatizar el poder sagrado de estos lugares por

estar ellos directamente relacionados con las *orishas* Yemayá y Ochún, a las cuales hemos leído como cuerpos metafóricos del agua. Como campo metafórico que participa del cuerpo metafórico de un *orisha* hemos considerado al conjunto de elementos, animales y vegetales encargados de transmitir la fuerza vital.

En el universo africano V. Mulago ha distinguido dos tipos de relaciones. Las de orden sobrenatural, correspondiente a las relaciones desarrolladas entre el ser creado y su creador; y las de orden natural, que abarcan las relaciones entre los seres humanos. Desde los mecanismos metafóricos, leemos estas relaciones vinculadas a aspectos metafóricos y metonímicos. Aquellas que Mulago denomina de orden sobrenatural, desde nuestra lectura la asociamos a la instancia metafórica, en la cual predomina el orden de lo paradigmático. Mientras que en las relaciones de un ser humano con su igual, consideradas de orden natural, observamos relaciones de contigüidad y las asociamos a la instancia metonímica.

6. 3. Texto ritual, texto corporal: el carácter reparador del rito.

Desde las concepciones filosófica-religiosas de la cultura africana, en el espacio corporal se experimenta la divinidad y los signos de su acción benefactora o perjudicial, es decir, sus efectos concordantes o discordantes.

Es justamente a través de las prácticas rituales que los seres humanos buscan restablecer o mejorar su relación con los dioses, intentando reforzar o recuperar su fuerza vital o *aché*. Todo acto ritual busca una reconciliación o un estrechamiento de las relaciones con los *orishas*, de modo que éstos den protección y apoyo especial para la vida, es decir un reforzamiento o restablecimiento de la fuerza vital.

Generalmente los rituales están precedidos de consultas oraculares a través de las cuales las personas reciben consejos sobre qué hacer para librarse de ciertos problemas o qué ofrecer a los dioses para obtener protección. En estas consultas se despliegan textos míticos proveedores de relatos o *pattakies*, que a través de hechos pasados iluminan la conducta a seguir en el presente.

Cada lectura oracular aconseja un *ebó* o limpieza que debe practicarse sobre el cuerpo de la persona necesitada; o un *adimú* u ofrenda a los *orishas* para

que la suerte no se vaya. En ambos casos, es sobre el cuerpo de la persona que se producen estas acciones. En el primero, el animal u objeto se desplaza por todo el cuerpo de la persona afectada o enferma, buscando liberarle del mal o energía dañina que le acompaña. En el segundo, la ofrenda que se destina a determinado *orisha*, antes de ser depositada debe presentarse en cada uno de los nueve puntos "emisores de vibraciones", con el fin de reforzar la fuerza vital del oferente, el cual no representa un cuerpo enfermo.

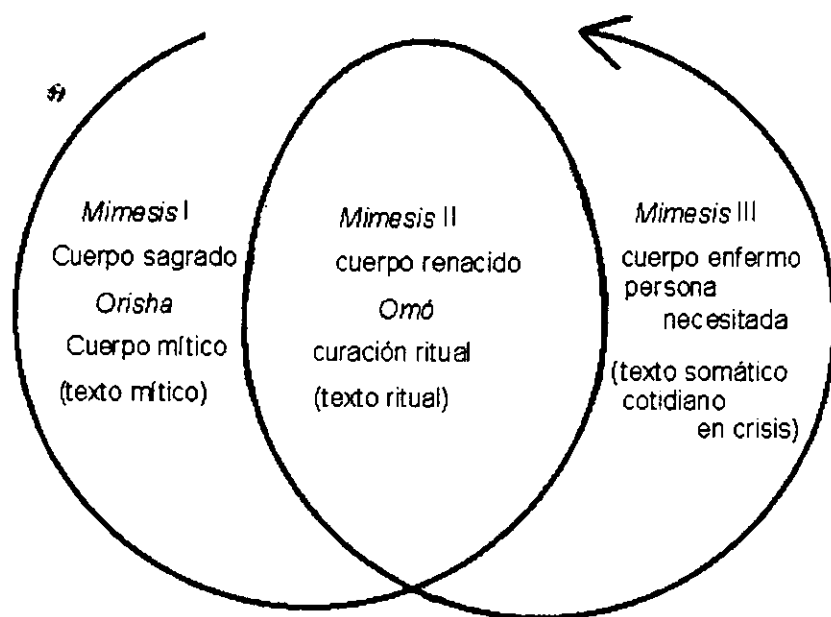
De estos actos rituales-corporales, derivan dos actitudes o estados del cuerpo, dos textualidades con signos y significados diferentes. Una revela un cuerpo enfermo cuya fuerza vital se ha debilitado y debe ser restablecida para propiciar la sanación. La otra habla de un cuerpo sano que necesita asegurar la continuidad de su *aché*.

Los rituales de curación no necesariamente son iniciáticos. Muchos de los rituales de iniciación o consagración como *Omó* en la *Santería*, se deben a causas de salud, a la necesidad de curar un cuerpo enfermo o en crisis; o simplemente para que no se pierda el *aché* de la persona, para conservar su salud y equilibrio. Sobre la complejidad de estos procesos de *asentamiento* nos hemos referido en el capítulo cuarto. Nos interesa regresar a ellos en tanto estamos observando la textualidad corporal de la *Santería* configurada a través de actos rituales. En qué condiciones llega una persona ante el sacerdote o *Babalawo*, *Iyalocha* o *Babalocha* solicitando ayuda y cuál es el estado de la misma persona una vez que se le ha practicado el ritual correspondiente, según las indicaciones de los *orishas* por medio de los oráculos.

En el caso de los *Omó*, hemos analogado iniciación y curación. El cuerpo consagrado es un cuerpo renacido, resementizado a través de un proceso ritual. El texto mítico despliega su significado mágico a través de una textualidad ritual. Sobre el cuerpo de la persona que se inicia comienzan a interactuar significados procedentes de la dimensión mítica, ahora activados durante el proceso ritual para propiciar un renacimiento mágico-curativo.

Desde el modelo de la triple *mimesis* hemos leído el proceso ritual. La *mimesis* II representa la configuración del ser que ha renacido, el acto mágico del

nacimiento del *Omó*, y el momento mismo de la curación o restauración de la persona. Sobre el cuerpo en crisis del que va a iniciarse (*mimesis* III), se abre una intersección para que penetre la fuerza vital de cierto *orisha*, el cuerpo sagrado que representa a éste (*mimesis* I) y que determina la recuperación y consagración de la persona, su conversión en *Omó* (*mimesis* II).



En los tres niveles de la *mimesis* pensamos en una dimensión corporal. El proceso es una interacción de textos corporales que produce un cuerpo diferenciado.

En relación al acto curativo debemos considerar aspectos de la deidad que más directamente interviene para proteger a la persona. Los *orishas*, según las fuerzas que representan, poseen ciertos atributos, esencias o poderes con los cuales ejercen la curación o protección.

Natalia Bolívar, a partir de las investigaciones de Lydia Cabrera, ha sistematizado los caracteres de los *orishas* de la *Santería* cubana⁶. En muchos de ellos señala aquellas aficciones, enfermedades o problemas de los cuales protege esa deidad. Los poderes protectores que los *orishas* desarrollan están muy relacionados con la esencia semántica que los representa o con aquel elemento en el cual condensan la fuerza vital que transmiten a los humanos.

En el caso de Yemayá, a la que hemos considerado cuerpo metafórico de las aguas marinas, justamente es el agua lo que constituye su esencia semántica. Será este elemento el que condense la fuerza vital divina con la cual restituye a los humanos. Yemayá protege de las aficciones relativas al vientre y de todo problema, daño o muerte producido por las aguas. Dueña de la maternidad, madre por excelencia, será ella la que cuide de los vientres en los cuales debe germinar una nueva vida. Su papel como diosa del mar lleva implícito el celo con que cuida de ese gran útero marino, acuoso, oscuro y profundo, cuyos secretos nadie puede conocer.

Ochún, dueña del amor, la gracia, la sexualidad femenina y los ríos, y a la cual hemos leído como cuerpo metafórico de las aguas dulces, será quien proteja el bajo vientre y las partes genitales, la sangre y todo tipo de hemorragias. Es decir, aquellas partes del cuerpo relacionadas con la sexualidad quedan al cuidado de esta sensual *orisha*. Pero, en tanto hermana de Yemayá, está muy relacionada con la fecundidad y prosperidad. La sangre es una esencia femenina o fuerza vital que habla de la condición reproductora en la mujer, porque menstrúa. Ochún asiste a las gestantes y parturientas. En esta diosa se configura una característica que al injertarse en el cuerpo humano produce un cuerpo sexual fértil que procrea. La sexualidad procreadora que funda la maternidad, vincula a la sensual Ochún con la maternal Yemayá.

Ambas diosas curan con los mismos elementos que las representan: las aguas dulces o marinas, la miel, los frutos, plantas y animales representativas de cada una. Todos los *orishas* guardan una estrecha relación con el cuerpo humano. El carácter curativo está relacionado con el grado en que estos *orishas*, a través

⁶ Ver *Los Orishas en Cuba*. La Habana: Unión, 1990.

de elementos o atributos, participan e inciden sobre el cuerpo enfermo de la persona. De estas relaciones deriva lo que leemos como un texto curativo. Estas prácticas rituales se apoyan en el uso de ciertos objetos, plantas, frutas, animales, a través de las cuales se restituye al ser humano en crisis la fuerza vital que estos elementos condensan. Tales operaciones de interacción sobre el cuerpo del enfermo, producen una serie de entrecruzamientos sémicos que generan nuevas significaciones. La producción de este nuevo significado, resultado de una operación ritual, es lo que se textualiza en el acto curativo. Es allí donde se elabora un texto curativo.

Dada la concepción antropocéntrica del "homo religiosus" africano, para el cual la vida, la existencia y el cuerpo humano representan el mayor bien, y cuya posibilidad de trascendencia está en este mundo a través de la procreación, las deidades relacionadas con la fecundidad y la maternidad –como Yemayá y Ochún- adquieren una importancia suprema.

Es interesante resaltar los significados del agua para el mundo africano, en tanto sustancia "asociada al frescor, la humedad, la germinación, la fecundidad y la vida"(Issiaka-Prosper, 326). Yemayá y Ochún, en tanto diosas o madres de aguas, guardan también una especial relación con un astro que siempre se asocia a lo femenino: la Luna. Para África, como para otras culturas, la Luna es "matriz primordial" y está profundamente vinculada a "la fecundidad, el poder de procrear"(Faik-Nzuji, 303). Estas *orishas*, que en nuestra lectura hemos considerado cuerpos metafóricos de las aguas son, muy enfáticamente, cuerpos fecundos, matrices fundadoras de vida, metáforas de procreación y continuidad humana.

Pero más allá de Yemayá y Ochún, podríamos extendernos en la lista de aflicciones de las cuales protegen los numerosos *orishas* de la *Santería*, para observar cómo en la mayoría de los casos estas deidades tienen bajo su cuidado ciertas partes del cuerpo humano. Obatalá, dueña de la cabeza, de todo lo blanco, de los sueños, los pensamientos y la paz, protege de la ceguera y la demencia. Como Changó, Señor del rayo, del trueno, del fuego, del baile, la música y la belleza viril, protege de las quemaduras y los suicidios por fuego. Adelantando

investigaciones futuras, sugerimos la posibilidad de considerar a Changó un cuerpo metafórico del fuego.

Las relaciones curativas que la divinidad establece con los seres humanos es esencialmente corporal, incluye al cuerpo y es a través del cuerpo. Cuando hemos desarrollado la idea -a partir del modelo biosemiótico- de pensar en ciertos *orishas* como cuerpos metafóricos de un elemento, que leemos como esencia semántica de ese *orisha*, hemos retomado de otra manera la idea de la fuerza vital o *aché* que toda la divinidad transmite a los seres, valiéndose de múltiples intermediarios. Estas sustancias o elementos que identificamos como esencias semánticas, las consideramos como sustancias que condensan cierta cualidad de fuerza vital, razón por la cual alcanzan la condición curativa. Al trasladarse a los humanos esa fuerza vital procedente de los dioses, podemos considerar que el cuerpo humano participa del texto del *orisha* y que esta textualidad se anima por intermedio de la textualidad ritual, instancia en la cual se verifica la curación al entrar en contacto la fuerza vital del dios con el cuerpo en crisis de la persona.

Pero también observamos que estas mismas esencias semánticas, transmisoras de fuerza vital que les convierte en elementos curativos, suelen aparecer generalmente como tabúes o interdictos que los humanos deben respetar. De modo que las hijas de Yemayá y Ochún no pueden introducirse libremente en mares y ríos sin antes solicitar el permiso de las diosas; deben cuidarse de estos espacios que así como protegen, pueden atraer la muerte. El fuego que es sagrado para los *Omó-Changó*, es interdicto; como las bebidas alcohólicas que pueden romper la armonía, resultan tabú para los hijos de Obatalá.

6.4. Cuerpo metafórico. Interdicto y transgresión, concordancia y discordancia.

Hemos insistido en que los cuerpos metafóricos de las *orishas* condensan una esencia semántica o fuerza vital. Nos interesa observar la ambigüedad de la esencia semántica o fuerza vital en su doblez curativa e interdictual. Es decir, el

modo en que los interdictos constituyen una condición para habitar en un espacio sagrado y las consecuencias que su transgresión pueden tener en un iniciado.

En la cosmovisión africana el concepto de lo sagrado lleva implícito el de interdicto. Son conceptos que incluso se unen a través de una misma palabra en *kiswahili*, de la lengua *bantú*⁷. En el vocabulario *kiswahili*, lo sagrado queda expresado en las palabras *mwiko* y *haramu*. La primera indica lo que está prohibido y alude a lo sagrado negativo; la segunda también indica prohibición o tabú (Mulago, 264).

Retomamos de Bataille la idea de que lo divino es el aspecto fascinante del interdicto. Lo divino como el interdicto transfigurado, es una idea muy provocadora. En la *Santería*, aquello que constituye el elemento máspreciado de un *orisha*, el que lo define, su esencia semántica -como el agua para Yemayá y Ochún o el fuego para Changó- justamente constituyen interdicto y fascinación para sus hijos humanos.

Pero en la concepción de Bataille el interdicto parece resultar una necesidad para la configuración de lo sagrado: "es sagrado lo que es objeto de un interdicto"(96). Ese límite que restringe y separa parece ser un mecanismo de necesidad que delimita lo sagrado superior y lo humano cotidiano. Las sustancias curativas pueden ser *pharmakon* y tabú; serán benéficas manipuladas sacramente porque su virtud curativa es directamente proporcional a la condición sagrada. Son benéficas porque en ellas habita la fuerza o cualidad de los dioses y sólo al ser manipuladas con esta conciencia producen el efecto deseado. Pero son tabúes o interdicto justamente para realzar su condición sagrada, superior; no pueden estar sencillamente al alcance de todos, no pueden confundirse con lo cotidiano, no pueden ser manipuladas por cualquiera. Es allí donde todo lo benéfico podría transformarse en distante y peligroso. La curación asociada al interdicto expresa la dualidad del mundo africano.

En esta dualidad, nos interesa vincular el interdicto con la transgresión y sus expresiones en espacios sagrados y profanos. Esta condición dual, que

⁷ El *kiswahili* es la lengua *bantú* más extendida, hablada por africanos en Tanzania, Kenya, Zaire, Uganda, Burundi y Ruanda. Puede consultarse "El hombre africano y lo sagrado", de V. Mulago Gwa Cikala. En: *Tratado de antropología de lo sagrado I*. Madrid: Trotta, 1995, ps. 263-288.

asume valores de mundos diferentes, entre los *orishas* de *Santería* alcanza su paradigma en la figura de Ochún. Sincretizada con las vírgenes del catolicismo, Ochún en Cuba se asocia a la Caridad del Cobre, patrona de la Isla. Por el texto mítico sabemos que Ochún es reina de la sensualidad, la gracia, el placer, el amor y la sexualidad femeninas. Es la guerrera que combate y conquista con miel y placer. Es la *orisha* que ha tenido amores con muchos de los santos masculinos, haciéndose notar por sus pleitos con otras *orishas* a causa de estas aventuras. En palabras directas, Ochún es la santa puta-patrona protectora de una isla, en nombre del cristianismo y la paganía.

Desde el interdicto y la transgresión, todo lo que el catolicismo condena moralmente -el placer corporal- otro espacio sagrado-pagano lo transgrede y carnavaliza. Sacralidad y paganía, como interdicto y transgresión, conviven en este mundo de ambigüedades que es la *Santería*. La transgresión parece levantar el interdicto, pero como observa Bataille, no lo suprime. Conviven sin aniquilarse.

Queremos relacionar los interdictos y transgresiones de lo sagrado, con la bina propuesta por Ricoeur en el análisis temporal-narrativo de la trama: la concordancia-discordancia. Pero articulada a la trama mítico-ritual, ambas son partícipes de eso que se manifiesta como experiencia sagrada. Por esta vía queremos acceder a la condición dual que también alcanza al cuerpo metafórico.

Lo sagrado, en su búsqueda de concordancia, impone un efecto que desde lo humano puede leerse como discordancia. Todo cuerpo metafórico divino – nos referimos a las configuraciones de los *orishas* en relación a una esencia semántica o fuerza vital- implica no sólo la adoración, sino la observación de tabúes o interdictos respecto a esos mismos elementos que adoran, produciendo eso que Bataille llama “el aspecto fascinante del interdicto”(96).

La experiencia sagrada ante el dios que consuela y armoniza, puede vivirse como concordancia en tanto observamos los interdictos o como discordancia, si los transgredimos. En los textos míticos hay suficiente información para sustentar estas ideas. Ello se explica en la imposibilidad de poder contemplar el rostro de Olokun, de conocer los secretos que habitan en el hogar marino de Yemayá, en el terrible y amenazador rayo de Changó, entre muchos.

Respecto al cuerpo metafórico que se configura en un *Omó*, esta dualidad se mantiene y radicaliza. Esos cuerpos metafóricos pueden fragmentarse ante la transgresión del interdicto. El cuerpo metafórico de un *Omó* lo leemos como una aplicación del cuerpo metafórico del *orisha* a quien esa persona se consagra. Es decir, los *orishas* se configuran como cuerpos metafóricos de ciertos elementos naturales, sustancias que condensan una fuerza vital divina; mientras los *Omó* se configuran como cuerpos metafóricos de ciertos *orishas*. En el cuerpo metafórico de un *Omó* se entretejen aspectos de la divinidad y de la propia persona. Esta naturaleza humano-sagrada del *Omó* incluye el principio de fragmentación al cohabitar en él la necesidad del interdicto y la transgresión. En los textos dramático-literarios estudiados podemos encontrar ejemplificaciones de tal dualidad.

En el caso de María Antonia -que no es una iniciada, e incluso se niega a serlo- los interdictos funcionan en el propio paradigma religioso erigido en torno a Ochún. Todos esperan que ella se comporte según la imagen que tienen de Ochún, que respete aquello que provocaría el enojo de la *orisha*, que respete la predestinación que pende sobre su cabeza, elegida por la diosa. María Antonia no sólo no observa estos interdictos, sino que los transgrede. Desenfrenadamente busca el amor como la muerte, desafiando espacios y situaciones. En el instante final la vemos vestida con algunos atributos de Ochún -el manto amarillo y el abanico-, inmediatamente se despoja de ellos y de casi toda su ropa, para entregarse a un frenético baile que concluye con la muerte de María Antonia y la posesión de ésta por la *orisha*. Finalmente Ochún obtuvo la cabeza que deseaba, en la vida o en la muerte de la persona elegida.

En la trama de *María Antonia*, la bina concordancia-discordancia puede activar diferentes lecturas, según la dimensión desde la cual se lea: desde la experiencia humana, la tragedia que pone fin a la vida del personaje marca la discordancia de la vida. Desde la experiencia sagrada, la sugerente aparición de Ochún, rescatando para sí a la hija tantas veces reclamada, podría señalar el triunfo de la concordancia metafórica.

Lo que como interdicto pesaba sobre la vida de María Antonia, de haber sido respetado, tal vez hubiese significado la armonía concordante que la religión parece, en algunos casos, extender sobre los seres humanos. Pero al no producirse la consagración -implicando además transgresiones a los tabúes que necesita lo sagrado-, el espacio de la no iniciación implica vivir en la discordancia, para este personaje.

En el cuento brasileño *El abanico de Ochún*, Matilde es una *Iyalocha* consagrada al servicio de Ochún. No sólo es una iniciada, sino que vive como sacerdotisa de su *orisha*, respetando todos los interdictos que su oficio requiere, en absoluto recogimiento y virtuosa entrega; actitud por la cual su templo ha ganado prestigio y respeto. Pero llega un día en el cual esos interdictos se violan. Matilde ama un hombre y los *orishas* no le dan licencia para vivir ese amor; el amor se vuelve interdicto ante lo sagrado. Regresando a la experiencia profana, el personaje transgrede todos los interdictos de su religión y vive como un ser común, en concordancia con sus humanas necesidades afectivas, pero fragmentando su cuerpo metafórico consagrado. La transgresión que parece traer concordancia a su vida como amante, se vuelve una discordancia marcada por los dioses. Matilde, raptada por éstos, es mágicamente transformada en un nuevo cuerpo metafórico de Ochún.

En tanto cuerpo metafórico de Ochún, Matilde requería vivir en un habitat metaforizado, es decir, en un espacio consagrado. Ella, como sacerdotisa, no sólo se debía a las prácticas rituales que la *orisha* exigía; sino que debía permanecer rodeada de seres, objetos y elementos que de alguna manera estaban a los cuidados del poder que sobre ella irradiaba la diosa. Al abandonar ese entorno, con las obligaciones y prácticas religiosas de las cuales ella se alimentaba, su cuerpo metafórico entraba en crisis, debilitándose y fragmentándose. Y en una persona, la fragmentación del cuerpo metafórico en el cual ha quedado transfigurado todo su ser, pone en peligro al ser mismo. Como humana, ello le podía significar la muerte; como iniciada, una transformación, tal y como lo señalamos en el capítulo quinto.

Desde una lectura que articula teorías, resulta interesante analogar en un espacio sagrado: cuerpo metafórico-interdicto y concordancia. Fuera de ese espacio sagrado, la analogía sería: fragmentación del cuerpo metafórico-discordancia y transgresión. De estas binas deducimos que la trama de la experiencia religiosa -en la cual se anudan trama mítica y trama ritual- parece emerger como un modelo de concordancia ante tanta discordancia existencial; pero también puede resultar lo contrario y mostrarse como el interdicto que limita y contiene un mundo de libertades humanas.

La textualidad metafórico-corporal de la *Santería* alcanza una manifestación paradigmática en los cuerpos metafóricos de los *orishas* y en la aplicación de éstos en los iniciados u *Omó*. En los textos mítico-rituales a través de los cuales se tejen estos cuerpos metafóricos, observamos que la configuración de las tramas de significación está muy vinculada al modo en que interactúan las binas concordancia-discordancia e interdicto-transgresión.

En los párrafos anteriores hemos explicado el vínculo establecido entre las binas concordancia-discordancia e interdicto-transgresión. Desde la configuración estructural de la trama, señalada por Ricoeur, la concordancia-discordancia participa del proceso integrador y sintetizador de lo heterogéneo. Al analogar los principios de la discordancia-concordancia con la transgresión y el interdicto, observamos cómo estas binas determinan la constitución de las tramas y específicamente las míticas-rituales, en las cuales se estructuran historias de *orishas* y actos humanos de irreverencia y consagración.

Conclusiones

En esta investigación nos planteamos leer, desde la dimensión textual, dos mitos y ritos de la *Santería* cubana y su configuración en dos textos artísticos insertos en culturas diferentes.

Nuestra lectura se apoyó en un relato teórico que a su vez revelaba una manera de leer algunas teorías literarias, seleccionando aspectos y articulándolos en un entramado desde el cual dialogamos con nuestro objeto de estudio.

Las propuestas desarrolladas por las investigaciones semióticas, biosemióticas, intertextuales y hermenéuticas, han trascendido las fronteras lingüísticas, propiciando investigaciones que se plantean la recuperación de "prácticas significativas" que habían permanecido relegadas a los estudios antropológicos¹, y posibilitando también recorridos y miradas en el terreno del arte y la literatura, diferentes a los desarrollados por los estudios literarios convencionales.

Desde las teorías literarias hemos intentado leer, más que propiamente interpretar, los mecanismos textuales y metafóricos que operan en la configuración de ciertos mitos y ritos de la cultura cubana, que a la luz de la teoría intertextual y de una semiótica de la cultura, pueden hoy ser considerados como textos.

En el mundo mágico religioso observamos un espacio de especial relevancia para estudiar los procesos metafóricos. En el contexto mítico-ritual de la *Santería* cubana hemos leído operaciones metafóricas que se inscriben en el espacio del cuerpo humano, señalando el carácter corporal de sus prácticas. En el modelo biosemiótico encontramos una propuesta teórica propicia para leer la textualidad corporal de la *Santería*.

El proceso de selección de los aspectos que participan de nuestro relato teórico ya supone la configuración de un texto, si aceptamos, tal y como lo han

¹ Ya que mencionamos el ámbito antropológico, queremos destacar la interpenetración de campos y disciplinas para el desarrollo de las investigaciones, señalado por James Clifford: el uso del modelo filológico de la lectura textual en algunos estudios de la antropología interpretativa. Puede verse: C. Geertz, J. Clifford y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa, 1991.

definido los investigadores con los cuales dialogamos, que la noción de texto lleva implícita la idea de entretejido, de red, de cruce de enunciados. En este intertexto se cruzan las voces de Ricoeur, Lotman, Bajtín, Kristeva y Weisz; cada uno de ellos a su vez lectores de otros enunciados teóricos, desde Aristóteles a Lacan, por sólo mencionar un ejemplo. Pero también este es un relato refigurado desde una determinada mirada, que no busca constituir ningún modelo, que tiene conciencia de la violencia interpretativa que puede suponer esta lectura y que asume el carácter efímero y ambiguo de los procesos de interpretación y teorización. La teoría no es tampoco una zona de seguridad desde la cual desplegar discursos. El uso de un relato teórico indica una manera de leer, incluso de interpretar. La teoría puede también considerarse como una metáfora, una forma de mirar, o como decía Bajtín, un sentimiento (*Estética*, 335).

Desde este relato teórico hemos observado la conjunción entre *mimesis* y *mythos*, *mimesis* y metáfora, trama y metáfora; conceptos asociados a la dimensión episódica y configuradora de un relato y a los procesos de textualización. Hemos comprendido el instante configurador de la textualidad como un espacio integrador de relaciones concordantes y discordantes. A la luz de la triple *mimesis* de Ricoeur, la *mimesis* II en tanto instante configurador, media y articula la configuración de una trama. La comprensión de la trama como síntesis de lo heterogéneo la acerca -en su capacidad para integrar lo diverso y conformar una historia- a la metáfora, en tanto entendemos ésta como un acto de innovación semántica.

Las relaciones entre texto, cuerpo y metáfora, nos llevan a pensar el cuerpo metafórico como un cuerpo textualizado por la metáfora, o como un texto que se corporiza en una metáfora. El concepto semiótico de la cultura como un texto de textos, como un entretejido, como un entramado, nos conduce a la noción de trama; la cultura como una gran trama, como una urdimbre² de significaciones.

² Es imprescindible destacar que esta idea de la cultura como urdimbre la tomamos de Clifford Geertz, quien al plantear la cultura como un concepto semiótico nos permite vincularlo con el punto de vista propuesto por Iuri Lotman. Nos referimos al texto de Geertz, *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1987.

En nuestro estudio utilizamos dos tipos de gráficos para ilustrar el relato teórico: Uno para señalar el mecanismo de la construcción metafórica y otro para mostrar procesos de configuración a través de la operación de triple *mimesis*, asociada a la estructura de la espiral. Aquí se señalaba una operación cuya circularidad no es viciosa, sino ascendente, en la cual se produce una intersección en mismo punto, pero a una altura diferente, indicando el sentido de progresión del proceso de *mimesis*. Estos gráficos fueron desplegados en distintos momentos de la investigación.

A través de este relato fuimos desarrollando una manera de leer que abarcó, desde el amplio intertexto –la *Santería* o el *Candomblé*– en el cual se insertan los textos mítico-rituales de Yemayá y Ochún, hasta las estructuras metafóricas al interior de los textos corporales de estas *orishas*; los relatos míticos en los cuales se repliegan Yemayá y Ochún, o los textos artísticos –dramático y literario– en los cuales aparecen desplegadas estas deidades.

En una perspectiva comparatista pudimos observar las distintas configuraciones que un mismo mito puede alcanzar en culturas diferentes. Los textos mítico-rituales, en tanto textos de las culturas, manifiestan la diversidad de mecanismos, tradiciones, concepciones que constituyen la sustancia de una sociedad y de una cultura. Sobre esas distinciones culturales actuaron, además, las diferencias de los discursos artísticos; los recursos expresivos de un personaje dramático y de otro literario; el modo en que se estructuraba la trama en un relato literario y la dimensión particularmente representacional de la trama en una obra dramática, así como el vínculo entre los signos de la teatralidad y la ritualidad para activar un significado.

Desde la propuesta hermeneútica de Ricoeur y su despliegue de la triple *mimesis*, leímos la evolución y compleja fusión de culturas en el espacio insular cubano. Del entrecruzamiento de culturas y sistemas de creencias en un nuevo entorno, se fue produciendo un entramado a partir del cual se configuró una “síntesis de lo heterogéneo”. En el proceso de intercambios sémicos entre elementos de la religión africana, católica y pagana, reconocemos operaciones de intertextualidad cultural y religiosa. La *Santería* devino como configuración de un

proceso de continuas interpenetraciones e intercambios sémicos que produjeron una entidad semánticamente diferente.

Desde un punto de vista socio-religioso, la *Santería* podría comprenderse como un sistema de creencias y prácticas religiosas de origen africano que rinden culto a *orishas* o deidades -prácticas que fueron trasladadas a Cuba por seres esclavizados y posteriormente sistematizadas a partir del canon *yoruba*, en lo que hoy conocemos como Regla de *Ocha*-. Desde las teorías literarias entendemos la *Santería* como un espacio intertextual, como un complejo texto que a la vez participa del texto general de la cultura cubana. El entrecruzamiento de etnias y prácticas rituales africanas plantea el reconocimiento de una heterogeneidad textual que intentó sistematizarse a través del canon *yoruba*. Pero los elementos culturales existentes en el espacio insular al cual llegan los mitos y ritos africanos, también son leídos como textos con los cuales entró en proceso de interpenetración el texto ajeno. Es decir, en el texto general de la cultura cubana, la *Santería* es observada como uno de los textos que la conforman, junto a otros múltiples textos de procedencia africana o de otros ámbitos culturales. Al interior del sistema semiótico de la *Santería*, observamos una complejidad textual en la cual se condensan interacciones culturales que abarcan los niveles -y la textualidad- míticos y rituales. A su vez, los distintos mitos que la integran manifiestan una diversidad textual que se refleja en los textos rituales. Nos ha interesado señalar los diversos niveles de la textualidad que constituye nuestro objeto de estudio: un texto general en el cual están insertos los textos mítico-rituales, los cuales a su vez están constituídos por una heterogeneidad textual cuya constitución metafórica también ha recabado nuestro estudio.

A la luz de una semiótica de la cultura, entendemos esos procesos de contaminación como dinámicas derivadas de los choques de culturas. Los textos participantes de las culturas entran en lo que Lotman llama estado de "excitación dinámica", generando un proceso de autodesarrollo. En trabajos posteriores³

³ Nos referimos a artículos de Lotman como "Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria", publicado en la Revista *Discurso* No. 8, 1993, de la Asociación Andaluza de Semiótica. Como también a los trabajos contenidos en *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa, 1993; estos últimos traducidos al español desde el italiano y no desde el original ruso, como sí lo

Lotman planteó la idea de los sistemas dinámicos capaces de generar un autodesarrollo, vinculados a los factores casuales que penetran en los sistemas semióticos y producen transformaciones sustanciales. De hecho, llegó a proponer que "aquellas esferas de la cultura donde los factores casuales juegan un papel más significativo son simultáneamente las esferas más dinámicas" ("Sobre el papel...", 95). En entrevista concedida a Peter Torop en 1992, la última entrevista en la vida de Lotman⁴, éste señala como elemento determinante de la estructura dinámica la particular relación que entablan lo propio y lo ajeno: aquello que penetra en el espacio semiótico de una cultura y que en los momentos iniciales tiene el carácter de ajeno, termina en el nuevo ámbito semiótico presentando "lo ajeno como suyo" (136). La aparición de estos textos inicialmente ajenos producen un cambio de la situación semiótica. La cultura como sistema dinámico está abocada a continuos contactos e interacciones con otros elementos que la transforman:

La historia de la cultura de cualquier pueblo puede ser analizada desde dos puntos de vista: por una parte como desarrollo inmanente, por la otra como resultado de multiformes influencias externas. (...) La complejidad, sin embargo, no se halla aquí, sino en el hecho de que cualquier intersección de sistemas aumenta bruscamente la imprevisibilidad del movimiento siguiente (*Cultura y Explosión*, 96, 97).

Los distintos textos participantes en un violento encuentro de culturas, al entrar en desequilibrio generan la auto-organización de una cultura diferente, síntesis de muchas heterogeneidades, tejido de múltiples voces que por el principio de *mimesis* configuran una textualidad en continuo proceso de autodesarrollo. Desde los despliegues de la triple *mimesis* entendemos este proceso como un crecimiento en espiral.

Uno de los problemas que nos ha interesado discutir en esta investigación es que no se puede entender la *Santería* bajo una visión simplificada del

han realizado las ediciones de Cátedra, al cuidado de Desiderio Navarro y la de *Discurso*, al cuidado de Manuel Cáceres.

⁴ "Peeter Torop conversa con Iuri M. Lotman". En: *Rev. Discurso* No. 8, 1993.

sincretismo. Este término, en tanto "concepto académico tardío" (Lachmann, "El sincretismo como provocación...", 65)⁵, ha devenido en una valoración peyorativa al considerar de manera caótica los traslados culturales como procesos de amalgamiento y mezcla. Sin embargo, tal y como ha sido planteado por Renate Lachmann, al bosquejar "lo heterogéneo como cualidad propia" (66), el sincretismo se manifiesta "como aspecto central de la intertextualidad". Al considerar el cruce y mezcla de diferentes sistemas signícos, el sincretismo como "mecanismo cultural" (69), participa de este traspaso de fronteras semióticas que señala Lotman en los procesos semióticos de la cultura y los textos, haciendo que lo ajeno pueda aparecer como propio.

En un texto cultural conformado por el choque violento de culturas y su consecuente proceso de interacción y transformación semiótica, podemos decir que está implícito el procedimiento sincrético. Por ello, no es al término sincretismo al cual criticamos, sino al uso que se le ha dado al mismo en ciertos ámbitos de la cultura cubana. Tal y como ha sido utilizado este concepto por ciertos discursos de poder -desde el erigido por la Iglesia católica hasta por algunas investigaciones socio-religiosas-, el sincretismo supone la absorción de elementos religiosos populares por sistemas religiosos más organizados. Entendido de este modo, el sincretismo participa y sirve a los procesos de conquista y colonización y estas son las consecuencias que la teoría tiene la responsabilidad de discutir.

La verdadera historia de la inserción de la cultura africana en el espacio insular, ha sido un proceso de ocultamientos y enmascaramientos por necesidades de autoprotección. La relación de los mitos africanos con los iconos religiosos no fue inicialmente tan espontánea como tan necesaria. Los procesos configuradores de los *orishas* afrocubanos y su doble católico comportan el desarrollo de un complejo tejido, en el tiempo de la conformación de una cultura. Desde las teorías literarias comprendemos este suceso como un proceso intertextual, dinámica en la cual entran los múltiples textos que conforman las culturas en continuo proceso de auto-organización y desarrollo. Leemos la

⁵ En: Revista *Criterios* No. 31, enero junio, 1994. La Habana: Casa de las Américas.

Santería como un espacio intertextual configurado por los efectos de interacción sémica, en el cual reconocemos operaciones de entrecruzamientos de los múltiples textos que participan en ese tejido⁶. En este punto nos interesa colocar el pensamiento de Severo Sarduy, cuando releendo a Lezama Lima nos dice: "Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición" (*Escrito sobre un cuerpo*, 69).

En el curso de nuestra investigación, otro de los problemas a los cuales nos enfrentamos fue la dificultad para definir la participación de la cultura indoamericana en lo que leemos como el tejido intertextual de la *Santería*. En el segundo capítulo señalamos el uso curativo del tabaco en los ritos afrocubanos, como un signo que manifiesta la presencia de elementos indígenas. Pero este es un tema que merece reflexiones más profundas y que deseamos puedan ser asumidos en otras investigaciones. Igualmente, al plantear la *Santería* como uno de los textos de la cultura cubana, somos conscientes de los muchos otros textos de raíces africanas que también participan de nuestro entretejido cultural, como los ritos del *Palo Monte* y las prácticas *Abakuá*; de constituciones textuales heterogéneas que develan la presencia de otras culturas, no sólo la *yoruba*, en nuestra complejo texto afrocubano. Este también sería un tema que merecería ser considerado en investigaciones posteriores respecto a la heterogeneidad que integra el texto de la cultura cubana.

En el estudio sobre la configuración del entramado mítico en Yemayá y Ochún, desarrollamos dos lecturas a partir de propuestas teóricas distintas: Una desde la triple *mimesis* de Paul Ricoeur y otra desde la estructura mítica de Iuri Lotman. Aunque diferentes, ambas coinciden en el desarrollo de diversos puntos de vista o miradas sobre un mismo tema. Este despliegue de configuraciones

⁶ Es interesante destacar que más allá de un punto de vista semiótico sobre la cultura, estudios filosóficos, como los de A. Kagame, propician la idea de entender la cultura como un tejido de colaboraciones entre individuos, familias o clanes. Ver: "Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento bantú". En: *Las culturas y el tiempo*. París-Salamanca: Unesco-Sígueme, 1979, ps.98-130. Desde este principio de colaboración de los miembros de una sociedad, asociada a una situación de crisis o peligro de aniquilación a la cual someten los procesos colonizadores; podemos pensar la supervivencia de una cultura en las condiciones hostiles de un espacio ajeno, como un acto de colaboración y resitencia cultural. Agradezco al Dr. Sergio López Ramos el haberme sugerido esta idea, a partir de la cual podemos considerar otras posibilidades de lectura.

sobre un mismo punto pero a niveles diferentes, es lo que Ricoeur llama el modelo en espiral de la *mimesis*; para Lotman será la estructura mítica del repollo. Desde la perspectiva de la triple *mimesis* leímos el mecanismo metafórico, estructurador del entramado en este relato mítico. La propuesta lotmiana la aplicamos para leer las estructuras de los procesos metafóricos que se configuran al interior del texto mítico.

Ricoeur ve la trama como un mecanismo integrador que extrae una historia al configurar una "totalidad inteligible". En esta capacidad de la trama para realizar una síntesis de lo heterogéneo, está planteado el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. Las operaciones que se verifican en el *mythos* lo acercan a la metáfora. En ambos se manifiesta la innovación semántica y el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. Este carácter articulador de la trama y de la metáfora, nos permiten estudiar, aplicado a la conformación de la trama ritual, otros actos de configuración metafórica: el carácter reparador del rito, su articulación a través de un entramado –no precisamente lineal– que produce un efecto configurador sobre el cuerpo de la persona: una operación metafórica.

Nuestra lectura fue realizada a partir de los relatos recopilados por Lydia Cabrera sobre los mitos de Yemayá y Ochún. Desde la triple *mimesis* leímos el mito Yemayá-Virgen de Regla como una refiguración, en nuestro espacio insular, de aquella Yemayá africana. Lo que hoy reconocemos como el texto mítico de Yemayá es un complejo de analogías. Por el camino de la construcción de la trama arribamos al de la construcción metafórica: Yemayá-Virgen de Regla es una entidad en la cual opera el mecanismo de la metáfora porque en ella se han condensado innovaciones semánticas procedentes de los textos participantes del acto configurador. También desde la intertextualidad podemos leer este espacio de cruces culturales. Los movimientos semióticos al interior de un texto religioso están articulados a las modificaciones generadas por el choque de culturas y a los procesos de autodesarrollo que de allí devienen.

Observamos que la construcción del entramado en los mitos afrocubanos es un entretejido de sucesos e historias que se superponen. La noción de trama en el cuerpo mítico afrocubano implica complejidad. Considerando la estructura

mítica observada por Lotman, nos interesó indagar en los mecanismos metafóricos que activan la configuración de estas *orishas*. El estudio de las construcciones textuales en el mito nos permitió considerar su constitución articulada a un entramado de *pattakíes*, es decir, a un conjunto de miradas diferentes sobre un mismo tema, configurando una imagen múltiple.

Desde la estructura lotmiana del repollo leemos a las *orishas* como entidades múltiples en las cuales se condensan varias posibilidades de manifestación. Los distintos caminos que conforman a un *orisha* los pensamos como una red isotópica determinada por relaciones de contigüidad. Entre un camino y otro, de un mismo *orisha*, leemos relaciones metonímicas. Estos distintos avatares son como desprendimientos de un texto madre que constituye al *orisha*. Un texto madre es un texto matriz que define la configuración de un *orisha*; es un concepto que deriva de nuestra lectura textual; es el entramado general en el cual se condensan todas las características y múltiples posibilidades de este personaje ambivalente. Los avatares son como intertextos que participan de la totalidad del texto madre, el cual abarca la diversidad de ramificaciones en que puede expresarse su ser múltiple.

La estructura mítica del repollo la aplicamos tanto en nuestra lectura sobre los *pattakíes*, como para leer la configuración de los *orishas*. Los *pattakíes* pueden ser leídos como las diversas hojas del repollo que configuran la estructura del texto mítico de un *orisha*. Cada relato o *pattakí* es un texto mítico, pero al pensar en el texto mítico de un *orisha* debemos recurrir a varios *pattakíes* que de maneras diversas van configurando la compleja historia de esa deidad. Cada uno de estos relatos funciona como miradas distintas sobre un mismo tema. Esta diversidad de sucesos que se articulan en los *pattakíes*, configuran los distintos rostros de un *orisha*, compleja condensación de otredades.

La multiplicidad de rostros o caminos en estas deidades afrocubanas, cada uno de los cuales expresan la totalidad, nos llevó a una asociación con la sinécdoque. Desde esta figura desarrollamos una lectura sobre las construcciones metafóricas en Yemayá y Ochún. Ambas poseen varios caminos, pero todos

repiten o acentúan ciertos rasgos que definen a la deidad. Son como despliegues de la *orisha*, en la cual se repliegan las múltiples posibilidades de su ser.

Al observar la cosmogonía religiosa africana, comprendimos que su ordenamiento se realiza a partir del principio de la fuerza vital. Esa fuerza es el principio de vida con el cual la divinidad se manifiesta en todos los seres. A esa fuerza la consideramos como la esencia semántica que define a una deidad. Para Yemayá y Ochún, evidentemente, esa esencia es el agua; será a través del agua que se manifiesta la fuerza vital o divina y en la cual condensan una capacidad protectora y curativa.

Desde nuestra lectura textual pensamos en Yemayá y Ochún como cuerpos metafóricos del agua. Éste es un concepto que corresponde a la teoría biosemiótica propuesta por G. Weisz. La idea del cuerpo metafórico sugiere la construcción de un cuerpo texto a través de un proceso biosemiótico. A Yemayá la leemos como cuerpo metafórico de las aguas marinas; a Ochún como cuerpo metafórico de las aguas dulces, del dulce líquido de la miel.

En la naturaleza acuosa que determina la textualidad de Yemayá y Ochún, comprendemos la definición popular en la cual estas deidades constituyen la hermandad mítica de "las dos aguas". Desde el agua —que en el mundo africano está asociada a la fecundidad— establecemos una asociación con la maternidad. Yemayá y Ochún, madres de agua, son enfáticamente cuerpos fecundos, matrices fundadoras de vida, metáforas de procreación y continuidad humana.

Pensamos que a partir de la biosemiótica puede desarrollarse una investigación más amplia que lea a los diferentes *orishas* como cuerpos metafóricos de distintas esencias.

Los cuerpos metafóricos de Yemayá y Ochún, asociados al agua, establecen relación con otros elementos de la naturaleza: plantas, animales, frutos, en los cuales se condensa una energía similar. Estos elementos desarrollan una especie de relación isotópica que participa del texto curativo de las *orishas*. Es decir, junto a los cuerpos metafóricos existe una amplia red de objetos, plantas, frutos, animales, que nosotros leemos como metafóricos al ser portadores de

ciertas cualidades del *orisha* y que al asociarse configuran una especie de entretejido o campo textual.

La esencia semántica la hemos asociado a la capacidad protectora o curativa de un *orisha*. El carácter curativo está relacionado con el grado en que los *orishas* inciden en el cuerpo enfermo de una persona, trasladando a éste la fuerza vital, restaurándolo. Estas operaciones curativas tienen un carácter esencialmente corporal. Al trasladarse a la persona una esencia o fuerza procedente de un cuerpo o texto divino –de un cuerpo metafórico–, leemos al cuerpo humano participando del texto del *orisha*. Este traslado textual se produce mediante un acto ritual, instancia en la cual se verifica la curación al entrar en contacto la fuerza vital del *orisha* con el cuerpo en crisis de la persona. Es a través de la prácticas rituales que los humanos buscan restablecer o mejorar su relación con los dioses. Estos actos rituales –corporales generalmente– están asociados a dos actitudes o estados del cuerpo, dos textualidades con signos y significados diferentes: o revelan un cuerpo enfermo cuya fuerza vital debe ser restablecida, o hablan de un cuerpo que necesita asegurar la continuidad de su *aché*, tal y como se le llama en Cuba a la fuerza vital que viene de los *orishas*.

A los rituales iniciáticos los consideramos curativos por su carácter configurador; pero los rituales de curación no son necesariamente iniciáticos. En nuestra investigación hemos abordado fundamentalmente las operaciones textuales en los rituales de iniciación. El tema de la textualidad ritual curativa, aún cuando participa de los ritos iniciáticos, merece un tratamiento particular. Este es un aspecto del cual nos interesa derivar otro estudio asociado a la textualidad oracular.

Sin embargo, queremos establecer una distinción entre el ritual propiamente iniciático y aquel otro curativo que sólo busca restablecer la energía de un cuerpo en crisis. En este último, las operaciones se despliegan **sobre el cuerpo** del enfermo, a través del contacto con elementos curativos –plantas, frutos, objetos, animales– que limpian y restauran al cuerpo enfermo. En el caso de los rituales iniciáticos, las operaciones no sólo ocurren **sobre el cuerpo**, sino **en el cuerpo** mismo de la persona. Los elementos que representan la fuerza vital del *orisha* no

sólo entran en contacto al tocar la superficie del espacio corporal; sino que como en el caso de las comidas y bebidas rituales, algunas sustancias se introducen en el cuerpo o se dejan en contacto con ciertas partes durante un tiempo que permita la interpenetración de la energía de las sustancias con la persona, como sucede cuando se coloca el *aché* sobre la cabeza rapada del iniciado. El concepto mismo de iniciado implica un cambio de modo vida, una especie de renacimiento.

El momento de la Parada en el ritual de *Asiento* –estudiado en el capítulo cuarto– significa ese instante supremo en que el *orisha* “baja” y se apropia de la cabeza de su hijo, lo posee, se impregna en él. En el cuerpo de esa persona se ha producido una modificación sustancial, una innovación semántica, una transformación que habla de cómo el cuerpo abandona su estado cotidiano para entrar en un estado de consagración. Esta transformación la hemos leído como metaforización, **en el cuerpo** del iniciado habita el cuerpo metafórico de un *orisha*. Un *Omó* es el resultado de una serie de operaciones metafóricas que no sólo ocurren sobre su persona, sino al interior de ésta. La idea de la configuración de un cuerpo metafórico en un *Omó*, implica todo el ser de la persona configurado en una nueva dimensión; el texto que allí se configura es un **texto en el cuerpo**, no sólo sobre el cuerpo.

Sin embargo, el cuerpo enfermo de una persona sometido únicamente a un acto ritual -no iniciático-, se restaura pero no se modifica totalmente. La dispersión o crisis que producía la enfermedad se detiene por el efecto ordenador del ritual, al equilibrar la energía del enfermo con la energía vital procedente de la divinidad. Esta restauración corporal habla de una organización sémica por la intervención de otros elementos, habla de una reconstrucción. El cuerpo se reconstruye, se reorganiza, pero no necesariamente se transforma en otro cuerpo. Las operaciones que allí se producen tienen que ver con la contigüidad y el contagio, generando un **texto sobre el cuerpo**. Estos eventos curativos que no buscan la iniciación, los leemos como eventos determinados por operaciones metonímicas. Mientras los rituales de iniciación los leemos como eventos determinados por operaciones metafóricas que producen un **texto en el cuerpo**.

Son operaciones metafóricas las que configuran a un *Omó*. Su cuerpo-texto es el resultado de un proceso de interacciones que producen una innovación semántica, propio de las construcciones metafóricas. Este nuevo cuerpo es también un espacio configurado por la intertextualidad, a través de la cual se interpenetran elementos humanos y mágicos. Desde el concepto de cuerpo metafórico leemos la configuración de los *orishas* como la del *Omó*, en el cual se produce una aplicación del cuerpo metafórico del *orisha*.

En la propuesta de Ricoeur sobre la triple *mimesis* también encontramos una posibilidad para leer el proceso ritual y la transformación corporal que opera en el acto iniciático. Aproximando la estructura espiral a la estructura de las construcciones metafóricas, observamos una dinámica del despliegue aplicable en la lectura del proceso ritual y en la textualización metafórica que allí se sugiere. En el proceso triple de la *mimesis* durante el ritual, se observa un punto de coincidencia sobre el cuerpo. Él es el objeto de todas las acciones que allí ocurren, pero estas acciones lo modifican y lo proyectan en niveles diferentes. El cuerpo consagrado del iniciado ya no está a la misma altura de su cuerpo cotidiano. Éste se ha textualizado por un mecanismo de interacciones sémicas; sobre él se ha producido un incremento semántico que lo ha transformado.

Hemos observado que el cuerpo metafórico que se configura en un iniciado, debe habitar en una especie de tejido metafórico, es decir, necesita de un habitat metaforizado. Al textualizarse como un cuerpo consagrado, como una metáfora de la deidad, tiene que sustentarse en una calidad de vida que preserve su condición metafórica. Relacionando metáfora y trama con la bina concordancia-discordancia que señala Ricoeur para toda trama y que también se asocia a la metáfora, pensamos que el cuerpo metafórico debe habitar en una trama en la cual triunfe la concordancia metafórica sobre la discordancia cotidiana.

En relación a estas observaciones sobre la construcción de la trama y de la metáfora, nos interesó leer dos textos artísticos de culturas diferentes: uno dramático y cubano, el otro literario y brasileño. Ambos fueron seleccionados por la manera en que dialogaban temática y estructuralmente con otros textos míticos que los condicionaban. Y es importante decir que realmente fue difícil encontrar

este tipo de textualidad. Estos materiales artísticos fueron propicios para el desarrollo de nuestra lectura respecto al modo en que dialogaban y se desplegaban los paradigmas míticos en las producciones dramático-literarias.

Ambos textos artísticos partían de una misma raíz mítica africana: la *orisha* Òṣun⁷, configurada en cada obra según la naturaleza y determinaciones de la cultura en la cual se había refigurado: Oxum, en el Candomblé brasileño; Ochún en la *Santería* cubana. Ambas configuraciones de un paradigma africano han producido textos míticos y rituales, que aún cuando conservan una misma esencia y carácter, evidencian sutiles diferencias, las cuales estudiamos en el capítulo quinto. Desde el punto de vista comparatista, nuestra lectura textual sobre el *Candomblé* y la *Santería* nos permitió observar las diferencias culturales que inciden en la construcción de los textos artísticos.

A partir de la propuesta lotmiana sobre las estructuras míticas, desplegamos nuestro diálogo con los textos dramático y literario. Nos interesó observar el modo en que el Personaje Único del mito se desplegaba en los personajes de los textos artísticos. También asociado a los aspectos discordantes y concordantes que configuran una trama, leímos la mayor o menor presencia de los elementos de esta bina en la configuración de estos personajes.

La concordancia-discordancia propuesta por Ricoeur para los estudios sobre la trama, nos interesó vincularla a otra bina desarrollada por Bataille para la observación de las experiencias sagradas y profanas: el interdicto y la transgresión. En los capítulos cuarto, quinto y sexto fuimos planteando los vínculos entre los términos de Ricoeur y Bataille, asociados en nuestro estudio para leer los textos míticos, rituales y artísticos. Considerando la interrelación de los elementos que conforman estas binas, desarrollamos una lectura sobre la condición dual que alcanza el cuerpo metafórico.

Todo cuerpo metafórico necesita habitar en un espacio configurado metafóricamente, rodeado de una serie de convenciones que constituyen el universo sagrado. Un cuerpo metafórico implica la adoración y observación

⁷ Usamos el nombre de la *orisha* tal y como se le conoce en el contexto mítico africano, para diferenciarlo de la manera en que se escribe en Cuba, como en Brasil. Esta información la hemos tomado de Pierre Verger: *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*.

de interdictos respecto a esos mismos elementos que se adoran, produciendo lo que Bataille llama "el aspecto fascinante del interdicto" (*El Erotismo*, 96). Lo sagrado, en su búsqueda de concordancia, impone un efecto que desde lo humano puede leerse como discordancia. La experiencia sagrada ante los dioses puede vivirse como concordancia, si observamos los interdictos; o como discordancia, si los transgredimos. En los textos míticos encontramos suficiente información para sustentar estas ideas, algunas de las cuales fueron expuestas durante el desarrollo de este trabajo.

Esta dualidad respecto a lo concordante y lo discordante en los espacios sagrados y profanos, se radicaliza en el cuerpo metafórico de un *Omó*, espacio en el cual conviven el humano y el dios. En la propia naturaleza humano-sagrada del *Omó* está implícito el principio de fragmentación, al cohabitar en él la necesidad del interdicto y la necesidad de transgresión. En los textos dramático y literario estudiados, encontramos ejemplificaciones de esta dualidad.

Pensar en la presencia de lo discordante en un cuerpo metafórico es considerar la posibilidad de su fragmentación. Al no prevalecer los elementos que hacen posible acercar las diferencias y hacer concordante lo discordante, lo metafórico tiende a quebrarse. Una metáfora, como una trama, supone el triunfo de lo concordante sobre lo diferente, tal y como lo ha señalado Ricoeur.

El cuerpo metafórico del *orisha* que se configura en un iniciado, ya señalamos que exige ciertas condiciones para poder mantener su status de consagrado. Al no observarse los interdictos que sobre ese cuerpo exige la divinidad, éste entra en un proceso de desequilibrio, de crisis: Los cuerpos metafóricos pueden fragmentarse ante la transgresión del interdicto, implicando consecuencias duales según la propia dualidad del ser que lo contiene. Desde el punto de vista humano, la fragmentación del cuerpo metafórico puede implicar la muerte de la persona; desde el punto de vista mágico, puede representar un proceso de transformación. Esta dualidad es la que observamos en el texto literario brasileño cuando ocurre la muerte de la protagonista, quien desde el punto de vista religioso ha sido transformada en un abanico junto a la fuente de Oxum.

El concepto de cuerpo metafórico, aplicado a ciertos procesos míticos y rituales de la *Santería* cubana, nos lleva a leer en ésta una textualidad corporal. Si pensamos en operaciones metafóricas y metonímicas que se despliegan en y sobre el cuerpo humano, estamos hablando de una manera de textualizar el cuerpo, de un texto corporal. El concepto de texto corporal asume las ampliaciones que sobre la noción de texto han desarrollado los estudios semióticos al extenderse hacia otras prácticas significantes. Al estudiar los eventos rituales, observamos los procesos de textualización resultantes de las operaciones de intercambio sémico que sobre y en el cuerpo de la persona se producen, modificándolo o transformándolo totalmente. Estos intercambios y resignificaciones que determinan una textualidad inscripta sobre y en el cuerpo, es lo que consideramos como un texto corporal. El cuerpo metafórico que se configura en un *Omó* –aplicación del cuerpo metafórico de un *orisha*– constituye un texto corporal.

Retomando la condición corporal de los procesos míticos y rituales de la *Santería*, nos inclinamos a considerar en ella una poética corporal. Una poética corporal se sustenta en una construcción textual sobre o en el cuerpo. Pensamos en la *Santería* como un conjunto de textos míticos y rituales que se practican sobre y en el cuerpo humano, las cuales forman parte de un sistema de adoración a los *orishas*, intentando obtener el favor de éstos para conservar a los seres humanos su fuerza vital, su continuidad en la vida. El principal instrumento que ofrece el hombre para desarrollar este diálogo con los dioses, en busca del fortalecimiento de su existencia, es su propio cuerpo. Y es sobre el cuerpo humano que los dioses se manifiestan para transmitir la fuerza vital o *aché*, aliento y vida. Durante estos eventos rituales de la *Santería* el cuerpo es magnificado al convertirse en asiento o trono de los *orishas*.

No queremos concluir estas páginas sin retomar nuestra lectura de la *Santería* desde los sistemas de asociación metafórica, relacionado a las perspectivas de una semiótica de la cultura. Lotman elaboró una variada propuesta de articulaciones entre los textos culturales, considerando los vínculos

entre texto y contexto, aspecto éste que ya hemos explorado en capítulos anteriores.

Partiendo del texto originario -las diversas creencias del África Occidental que llegaron a América- hemos considerado necesario plantear la cosmovisión del ser africano para comprender los mecanismos corporales de la *Santería*. La diversidad religiosa africana funcionó como matriz, pero esos despliegues de una variada religiosidad, en América fueron sometidos a procesos de interacción y contagio religioso-cultural. La *Santería* cubana, aún cuando guarda estrechos vínculos con textos religiosos africanos y conserva el punto de vista esencialmente corporal y vital, también denota modificaciones necesarias por la inserción en un espacio intercultural.

Desde nuestra lectura, las relaciones de la *Santería* con los textos religiosos africanos es observada dentro del orden metafórico. Sobre el complejo *corpus* de la *Santería* se introdujeron importantes modificaciones a las creencias africanas, que produjeron un texto religioso diferente. La *Santería* está inserta en el texto de una cultura. La cultura, entendida como entretejido, como texto de textos, supone una compleja trama de significaciones que se activa o modifica por la praxis humana y la capacidad configuradora de los procesos de *mimesis*⁸.

La *Santería*, como texto importante que participa del texto general de la cultura cubana, nos permite pensar en una relación texto-contexto marcada por el nexa metafórico. De alguna manera, la *Santería* resulta un texto que podría ser "percibido como sustituto de todo el contexto"(Lotman, 81), un espacio de valores que puede actuar como representante de la cultura cubana, aspecto éste que define la relación metafórica.

Una lectura hacia el interior del objeto de estudio, observando el modo en que se articulan los distintos textos que integran el complejo intertextual de la *Santería*, nos hace considerar una diversidad de relaciones. Si pensamos en el amplio abanico de *orishas* que la constituyen, leemos un texto determinado por un conjunto de articulaciones metonímicas. Cada *orisha* establece con los otros una

⁸ Estamos entretejiendo ideas de distintos estudiosos sobre la cultura y sus procesos de configuración, específicamente de Lotman, Geertz y Ricoeur.

relación contigua o metonímica. Este sería un tema con posibilidades de ser desarrollado en otras investigaciones.

Pero al observar el modo en que estos *orishas* se estructuran respecto a las fuerzas divinas o esencias semánticas que ellos vehiculan, los leemos como construcciones metafóricas, las cuales se perpetúan al trasladarse a la comunidad de iniciados, *Omó* y sacerdotes en los cuales están representados. Leer a las *orishas* Yemayá y Ochún como cuerpos metafóricos, puede derivar en una lectura de la *Santería* cubana como un espacio semiótico heterogéneo constituido por múltiples cuerpos metafóricos. El análisis particular sobre cómo se articula el tejido mítico en Yemayá y Ochún, nos invita a pensar, por articulación sinecdótica, en este texto de la cultura cubana como un tejido de cuerpos metafóricos en autodesarrollo. Y este es otro aspecto que podría ser atendido por estudios futuros.

La *Santería* como un *logos* metafórico-corporal, habla de una construcción marcada por entrecruzamientos sémicos que se corporalizan, que trasladan su morada al cuerpo para redimensionarlo. El cuerpo es investido por un efecto de innovación semántica, es configurado metafóricamente adquiriendo una dimensión como "entidad hermeneútica". Sobre él y en él se escribe un texto corporal. Todo el discurso de la *Santería* se articula en función de estas operaciones metafóricas sobre el cuerpo humano.

Pensar el cuerpo como "entidad hermeneútica" nos habla del cuerpo como un texto en el cual se ubican los signos de los *orishas*. Ello extendido a la práctica ritual oracular —que no hemos abordado en este trabajo— donde se configuran cuerpos oraculares⁹ en los cuales actúan sógnicamente determinados *orishas*, nos llevaría a plantear los vínculos entre los cuerpos oraculares y los cuerpos metafóricos. Particularmente, al observar los procesos de textualización que ocurren durante los eventos rituales, nos ha interesado indagar sobre el modo en que los textos metafóricos están insertos en la textualidad oracular y cómo ambos quedan configurados en el texto ritual. Este sería un posible tema para futuras

⁹ La idea de cuerpo oracular la consideramos a partir de los planteamientos del *oriaté* cubano, Yrmino Valdés, sobre lo que él llama "personajes oraculares", refiriéndose a los *odu* del sistema de adivinación que en Cuba es conocido como *Dilogún*.

investigaciones que pueden derivarse del presente estudio y que a corto plazo nos proponemos retomar.



Bibliografía General.

1. Andrade, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edic. organizada por Oneida Alvarenga. Belo Horizonte-Brasília: Itatiaia-INL-Fund. Nac. Pró-Memória, 1982
2. Aristóteles. *Poética*. Madrid: Taurus, 1992.
3. _____. *Poética*. Madrid: Gredos, 1992.
4. Bajtin, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona-Puerto Rico: Anthropos-Universidad de P. Rico, 1997.
5. _____. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1992.
6. _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E, 1986.
7. _____. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
8. _____. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*. México: Alianza, 1993.
9. Barnet, Miguel. "En el país de los orishas". En: *La Gaceta de Cuba*. La Habana: UNEAC, 1995 (enero-febrero): 3-9.
10. Barroso, Oswald. *Reis do Congo*. Fortaleza: Gráfica Vt Ltda, 1997.
11. Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
12. _____. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.
13. _____. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1982.
14. _____. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1991.
15. _____ y otros. *El proceso de la escritura*. Buenos Aires: Caldén, 1974.
16. Bastide, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. S. Paulo: Livraria Pioneira, 1989.
17. _____. *O Candomblé da Bahia*. S. Paulo: Companhia Edit. Nacional, 1978.
18. Bataille, Georges. *Teoría de la religión*. Traduc. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1998.
19. _____. *El erotismo*. México: Tusquets, 1997.

20. Beltrán, Carlos. *Brasil. Tipos humanos y mestizaje*. Madrid: Cultura Hispánica, 1970.
21. Beristáin, Helena. *Alusión, referencia, intertextualidad*. México: UNAM, 1996.
22. _____. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995.
23. Bolívar, Natalia. *Los orishas en Cuba*. La Habana: Unión, 1990.
24. _____. *¿Sincretismo religioso?*. Santa Bárbara-Changó. La Habana: Pablo de la Torriente, 1995.
25. _____ y Porras, Valentina. *Orisha Ayé. Unidad mítica del Caribe al Brasil*. España: Pontón, 1996.
26. _____. *Cuba: Imágenes y relatos de un mundo mágico*. La Habana: Unión, 1997.
27. Bubnova, Tatiana. "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín". En: *Revista Acta Poética*. Vol. 4-5. 1982-83. México: UNAM.
28. Cabrera, Lydia. *Yemayá y Ochún*. Colec. Chicherekú en el exilio, Madrid, 1974.
29. _____. *El Monte*. Colec. Chicherekú. Miami: Daytona Printing Corporation, 1986.
30. Callois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: F. C. E., 1942.
31. Calvo Martínez, Tomás y Avila Crespo, Remedios. "Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación". En: *Actas del Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Barcelona: Anthropos, 1991.
32. Cándido, Antonio. *Introducción a la literatura del Brasil*. Caracas: Monte Ávila, 1968.
33. Cameiro, Edison. *Candomblés da Bahia*. R. Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
34. Coutinho, Afrânio. *La moderna literatura brasileña*. Buenos Aires: Macondo, 1980.
35. Damasio, Antonio. *El error de Descartes. La razón de las emociones*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996.

36. Derrida, J. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
37. _____. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.
38. _____. *Posiciones: entrevistas con Henry Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta*.
39. Elbein Dos Santos, Juana. *Os nagó e a morte*. Petrópolis: Vozes. 1997.
40. Espinosa Félix y Amadeo Piñero. *Ifá y la creación*. Colec. Cosmogonía Yoruba. La Habana: Ediciones Cubanas, 1997.
41. _____. *La leyenda de Orula*. Colec. Cosmogonía Yoruba. La Habana: Ediciones Cubanas, 1997.
42. Faik-Nzuji Madiya, Clémentine. "El homo religiosus africano y sus símbolos". En: *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta, 1995. Ps. 289-316.
43. Fariñas Gutiérrez, Daisy. *Religión en las Antillas*. La Habana: Academia, 1995.
44. Fernández Robaina, Tomás. "Los repertorios bibliográficos y los estudios de temas afrocubanos". En: *Rev. Temas No. 7* (julio-septiembre, 1996): 119-128.
45. Foucault, Michel. *El discurso del poder*. México: Folios, 1983.
46. Freyre, Gilberto. *Casa-grande y senzala*. Pról. y cronología Darcy Ribeiro. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
47. Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
48. Gadamer, Hans G. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós, 1997.
49. Garcia Mendes, Miriam. *O negro e o teatro brasileiro*. S. Paulo-R. Janeiro-Brasília: Hucitec-Inst. Brasileiro de Arte e Cultura-Fundac. Cultural Palmares, 1993.
50. García Molina, José A. "Los aborígenes cubanos: leyenda de una extinción". En: *Rev. Temas No.7* (julio-septiembre, 1996): 28-36.
51. Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
52. Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1987.
53. _____, J. Clifford y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Compilación de Carlos Reynoso. México: Gedisa, 1991.

54. Greimas, Algirdas J. y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI-Benemérita Univ. Autónoma de Puebla, 1994.
55. Guanche, Jesús. *Procesos etnoculturales de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
56. _____. "Etnicidad y racialidad en la Cuba actual". En: *Rev. Temas* No.7 (julio-septiembre, 1996): 51-57.
57. Gurevitch, A. Y. "El tiempo como problema de la historia cultural". En: *Las culturas y el tiempo*. Introducción de P. Ricoeur. París-Salamanca: Unesco-Sígueme, 1979.
58. Hechavarría, Ibrahím. "El primer Ogún". *Revista del Caribe* No. 29 (Santiago de Cuba, 1999): 116-119.
59. Hernández Espinosa, Eugenio. *Teatro*. Prólogo de Inés Ma. Martiatu. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
60. Iznaga, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz*. La Habana: Ciencias Sociales, 1989.
61. Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, S.A, 1981.
62. _____. *Ensayos de Poética*. México: F.C.E, 1986.
63. _____. *El marco del lenguaje*. México: F.C.E, 1996.
64. _____. *Semiología, afasia y discurso poético*. B. Aires: Rodolfo Alonso edit, 1973.
65. _____. *Obras Selectas I*. Trad. De José Melena, Genaro Costas y Valentín Díez. Madrid: Gredos, 1988.
66. _____. *Lingüística y Poética*. Trad. De Ana M. Gutiérrez. Madrid: Cátedra, 1983.
67. _____. *Fundamentos del lenguaje*. Bogotá: Ayuso-Pluma, 1980.
68. James Figarola, Joel. "El vodú en Cuba". En: *Revista del Caribe* No. 29 (Santiago de Cuba, 1999): 74-77.
69. Jauss, Hans R. *Experiencia estética y hermeneútica*. Madrid: Taurus, 1986.

70. Kagame, Alexis. "Percepción empírica del tiempo y concepción de la historia en el pensamiento bantú". En: *Las culturas y el tiempo*. Introd. de P. Ricoeur. París-Salamanca: Unesco-Sígueme, 1979.
71. Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
72. _____. *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos, 1981.
73. _____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
74. Lachatañeré, Rómulo. *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1992.
75. Lachmann, Renate. "Dialogicidad y lenguaje poético". En: Rev. *Criterios*. Edic. especial Sexto encuentro internacional M. Bajtín. La Habana: Casa de las Américas, 1993.
76. Laléyê, Issiaka-Prosper. "Mito y rito en la experiencia religiosa africana". En: *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta, 1995. Ps. 317-339.
77. Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
78. López Austin, Alfredo. *Los mitos del tlacuache*. México: Alianza, 1990.
79. Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
80. _____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selec. y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
81. _____. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selec. y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
82. _____. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Selec. y traducción del ruso por D. Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.
83. Martiatu, Inés Ma. "Una Carmen caribañá". En: *Teatro Cubano Contemporáneo*. Madrid-México: Centro de Documentación Teatral-Soc. Estatal Quinto Centenario-F.C.E., 1992. Ps. 935-940.
84. Meletinski, Elizar M. "La organización semántica del relato mitológico y el problema del índice semiótico de motivos y sujetos". En: *Escritos N°9*. México: Univ. Aut. Puebla, 1993.

85. Messias do Sacramento, Laércio. "De la discriminación a la revaluación. Influencia Congo-Angola en la cultura brasileña". En: *Revista del Caribe* No. 29 (Santiago de Cuba, 1999): 57-61.
86. Morejón, Nancy. "Lengua, cultura y transculturación en el Caribe: unidad y diversidad". En: *Rev. Temas* No. 6 (abril-junio, 1996): 4-7.
87. Mulago Gwa Cikala, V. "El hombre africano y lo sagrado". En: *Tratado de antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta, 1995. Ps. 263-288.
88. Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1995.
89. Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas- Embajada de Francia, 1997.
90. Nycz, Ryszard. "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos". En: *Rev. Criterios*. La Habana: Casa de las Américas, 1993.
91. Ortiz, Fernando. *Los Negros Brujos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1995.
92. _____. *Ensayos Etnográficos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1984.
93. _____. *Los negros esclavos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1975.
94. _____. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklor de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
95. _____. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Introd. B. Malinowski. La Habana: Ciencias Sociales, 1978.
96. _____. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1991.
97. _____. *Africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Universitaria, 1965.
98. Pérez Fernández, Rolando. "El culto a la Guadalupe entre los indios de El Caney". En: *Revista del Caribe* No. 29 (Santiago de Cuba, 1999): 63-73.
99. Plett, Heinrich. "Intertextualidades" En: *Rev. Criterios*. La Habana: Casa de las Américas, 1993.
100. Pollak-Eltz, Angelina. *Religiones afroamericanas hoy*. Caracas: Planeta Venezolana, 1994.

101. Portuondo, Olga. *La Virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía*. Santiago de Cuba: Oriente, 1995.
102. Reyes Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.
103. Ries, Julien. "Conclusiones y perspectivas". En: *Tratado de Antropología de lo sagrado*. Madrid: Trotta, 1995. Ps. 341-353.
104. Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I, II y III*. México: Siglo XXI, 1995.
105. _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI-Univ. Iberoamericana, 1995.
106. _____. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1982.
107. _____. *Hermeneútica y estructuralismo*. B. Aires: Megápolis, 1975.
108. _____. *La metáfora viva*. Madrid: Europa, 1980.
109. _____. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996.
110. _____. *Historia y narrativa*. Introduc. De Angel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. En preparación por Paidós I.C.E.-U.A.B.
111. _____. *Historia y Verdad*. Madrid: Encuentro, 1990.
112. _____ y Jean-Pierre Changeux. *Lo que nos hace pensar*. Barcelona: Península, 1999.
113. Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
114. Turner, Víctor. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988.
115. Uspenski, Boris A. "Sobre el problema de la génesis de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú". En: *Escritos* N°9. México: Univ. Aut. Puebla, 1993.
116. Valdés, Irmino. *Dilogún*. La Habana: Unión, 1997.
117. Vasconcelos Maia, Carlos. *O leque de Oxum e algumas crônicas de Candomblé*. Col. Do Autor. Bahia, 1978.
118. Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses iorubás na Africa e no Novo Mundo*. Bahia: Fund. P. Verger e Corrupio Edic. e Promoções Culturais Ltda, 1997.
119. Weisz, Gabriel. "Cuerpo biológico/cuerpo simbólico". En: *Morphé* 11-12. Julio 1994 – junio 1995. México: Univ. Aut. Puebla.
120. _____. "Personificaciones somáticas". En: *Rev. Poligrafías* No. 1. México: Facultad de Filos. y Letras. UNAM, 1996.

121. _____. "Narcotic Writing". En: *Interlitteraria* No.3. Tartu: University Estonia, 1998.
122. _____. *Dioses de la peste*. México: Siglo XXI, 1998.
123. _____. *Palacio Chamánico*. Colec. Escenología. México: UNAM-Grupo Edit. Gaceta.
124. _____. *El cerebro ritual*. México: UNAM, 1984.
125. _____. *El juego viviente*. México. Siglo XXI, 1986.
126. _____. *Tribu del infinito*. México: Árbol, 1992.
127. Winick, Charles. *Dictionary of Anthropology*. Totowa: Littlefield-Adams and Co., 1970.
128. Witte, Hans A. "Comunidad familiar y fuerzas cósmicas. Conceptos básicos de las religiones de África Occidental". En: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Barcelona: Herder, 1996. Ps. 267-306.
129. Zavala, Iris. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo". En: *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El arquero, 1989.