

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

POSGRADO DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LAS DANZAS AFROCUBANAS COMO FORMA DE COMUNICACIÓN;
ESTUDIO DE SIGNIFICADO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A

MAYBEL FELIPA PIÑÓN LORA

**DIRECTOR DE TESIS
DOCTOR. JULIO A. AMADOR BECH**

MÉXICO, DISTRITO FEDERAL, 2005

Agradecimientos:

A mi familia cubana y a la mexicana.

A mis amigos y a los compañeros del CCH plantel Sur, en particular a la academia de Talleres del turno matutino.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que contribuyeron con valiosas informaciones para el desarrollo de esta investigación.

A los sinodales por sus interesantes comentarios.

Al Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales y a CONACYT

Agradecimientos:

Quisiera agradecer al Doctor Julio Amador Bech por su constante apoyo, dedicación, y en particular por su asesoría en los varios elementos de análisis que fueron utilizados en este trabajo.

Especial agradecimiento al profesor Antonio Delhumeau Arrecillas y a la maestra Vivian Romeo Aldaya por la inmensa ayuda brindada, compromiso y paciencia.

Particular agradecimiento:

A mi querido esposo Humberto Carrillo.

Gracias por tu gran apoyo, valiosas ideas, estímulo, comprensión, por hacerme ver la vida de una manera positiva, y por ayudarme a lograr satisfactoriamente mis metas.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I PRELIMINARES Y ALGO DE HISTORIA	6
1.1- Condiciones históricas y culturales del fenómeno esclavo africano	6
1.2- La esclavitud y la influencia africana en Cuba	14
CAPÍTULO II LAS DEIDADES Y SU CONTEXTO	18
2.1- Acercamiento a la religión afrocubana. Percepción y evolución históricas	18
2.2- Contexto mitológico de Ochún y de Yemayá. Mitos y genealogía del panteón afrocubano	31
CAPÍTULO III CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	39
3.1- Objetivos generales y específicos de la investigación	43
3.2- Justificación metodológica	44
CAPÍTULO IV LAS DANZAS DE OCHÚN Y DE YEMAYÁ	54
4.1- Descripción y análisis simbólico de la danza de Ochún y de de Yemayá. Significado de los cantos	56

CAPÍTULO V ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LOS MITEMAS	74
5.1- Mitema: La seducción de Ochún	79
5.2- Mitema: Yemayá se escapa de la casa de Oggún	83
5.3- Análisis narratológico de ambos fragmentos míticos	87
CAPÍTULO VI INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS DE LA TRÍADA PRESENTES EN LAS DANZAS ESTUDIADAS	90
CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFÍA	119
ANEXOS	124
Anexo 1. Mitema: Autocastigo de Oggún	124
Anexo 2. Registros etnográficos	131

INTRODUCCIÓN

En este trabajo investigo las danzas rituales de la santería afrocubana, entendiendo a éstas como formas simbólicas de comunicación, que son parte de un contexto cultural y tienen una función social. En especial se analizan las danzas de dos de las principales deidades u *orichas* femeninas, que conforman el panteón de la santería: las danzas de Ochún y de Yemayá. En la investigación se pone de relieve que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación.

La decodificación e interpretación se lleva a cabo siguiendo el enfoque de la *hermenéutica profunda* propuesta por John B. Thompson¹ y el método de Mark Knapp² para analizar la comunicación no verbal. Complementariamente utilizo también el análisis estructural-narratológico a partir de Gerard Genette³ y la etnografía.

He propuesto y aplicado, con importante provecho, un recurso metodológico para la decodificación de dichas danzas: se trata de una unidad de análisis que he denominado *triada básica*. Esta triada está integrada por el mito, el canto y la danza. En estos rituales, el mito —asentado por escrito o mediante una tradición oral— da contexto y está relacionado con la historia que se canta; el canto acompaña a la danza que puede ser entendida como la expresión gestual del mito. Nuestro planteamiento es que estos tres elementos del ritual deben ser analizados con un enfoque integral. Como estos tres elementos están presentes, no sólo en la santería cubana, sino también en una clase más amplia de rituales sagrados, la estrategia de análisis propuesta, que en este trabajo ha rendido jugosos frutos, podría encontrar una aplicación más general. Espero que esta

¹ John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. UAM. México, p. 395, 1998.

² Mark Knapp. *La Comunicación no verbal*. Paidós. México, 2001.

³ Gerard Genette. *Figuras III*. Lumen. Barcelona, 1998.

modesta, pero útil contribución metodológica pueda servir también a otros investigadores, interesados en decodificar el lenguaje de otras danzas rituales que homólogamente emerjan también en un contexto mítico.

En el caso de la santería afrocubana, sus mitos están compuestos por una serie de “mitemas” en los que se fracciona la historia general y constituyen unidades narrativas mínimas. Con mi investigación demuestro cómo la expresión sintética de algunos elementos de estos mitemas se puede identificar en los cantos y en la gesticulación implicada en la danza. Sinérgicamente, canto y danza complementan y aportan elementos también para la comunicación y la comprensión de las creencias y el mito. El análisis devela la extraordinaria fuerza comunicativa de la forma simbólica compleja constituida en esta triada, lo cual es causa vital de la pervivencia de esta mitología, de su asimilación social y de su integración masiva a la cultura.

Como se demostrará más tarde, también las danzas *relatan* los sucesos relevantes narrados en el mito, y funcionan como símbolos visuales proxémicos y cinésicos de dichos sucesos. Hasta donde se pudo investigar, el método de Knapp —aplicado para investigaciones en la comunicación no verbal— es utilizado para el análisis de danzas rituales por primera vez en el presente trabajo.

Esta investigación abarca un estudio detallado del simbolismo implicado en las danzas, así como sus elementos complementarios —la vestimenta, color, accesorios, palabras, y entorno—, en tanto tienen este carácter de comunicación regida por códigos simbólicos, donde sus principales referentes se encuentran en el ámbito religioso y sagrado. Al desentrañar estos significados se pretende dilucidar también el uso que los practicantes, e incluso aquellos que de alguna manera están expuestos al mito como simples

espectadores, hacen del mismo. En este respecto también se observó cierto grado de actualización de los símbolos y de sus interpretaciones, para adecuar su funcionalidad a los nuevos contextos sociales y las necesidades particulares del momento.

En el capítulo I se describe la situación socio histórica en la que tuvo lugar el fenómeno de la esclavitud. Se hace un recuento de las condiciones del África Subsahariana cuando se inició el comercio esclavista en el siglo VII y las causas de su desarrollo. También se refiere la forma brutal en que estos africanos perdían su libertad, las crueles e inhumanas condiciones de su transportación al nuevo mundo, la extremosa explotación a la que eran sometidos en su calidad de esclavos y el proceso de su adaptación al nuevo entorno. En la segunda parte de este capítulo se revisan las circunstancias sociales particulares en las que se desarrolló la esclavitud en Cuba y lo que los esclavos y afrodescendientes tuvieron que hacer para mantener y hacer sobrevivir las creencias y religiones que habían traído consigo de África (en particular la santería).

En el capítulo II se hace una exposición básica del sistema religioso (de origen africano) que es conocido actualmente como santería o *regla de Ocha*: cómo son sus rituales, ceremonias de iniciación y toques de santo; la manera en que se interpretan los cantos sagrados, cuál es el orden de la interpretación, quiénes los entonan y los instrumentos musicales que ocupan. Se describe el papel que tienen las danzas que se ejecutan en honor a las deidades, las circunstancias en las que estas se producen y su funcionalidad litúrgica. Por último en este segundo capítulo se relatan algunos pasajes de la mitología del panteón afrocubano, que van a ser antecedente relevantes para el análisis posterior. Gran parte de los datos e información presentados son producto de una recopilación etnográfica.

En el capítulo III se exponen las ideas principales del procedimiento metodológico planteado por John B. Thompson: la hermenéutica profunda. Explico detalladamente en qué consisten las tres fases o procedimientos de la hermenéutica: el análisis socio-histórico, el análisis formal o discursivo y finalmente la fase de interpretación y reinterpretación. Se explica también en que consiste el método de la comunicación no verbal y por qué puede ser aplicado para analizar el significado de las danzas. Análogamente se explica en que consiste el análisis narratológico y como puede servir para estudiar el contenido de los mitemas. Los principios de la etnografía son revisados buscando encontrar en esta metodología sustento para el análisis del proceso de interpretación actualizada de los rituales y de los mitos, en el contexto ideológico y cultural de la sociedad cubana del momento. Finalmente, se esbozan los objetivos generales y específicos de la investigación.

En el capítulo IV se aplica el método de Mark Knapp (la comunicación no verbal) para el análisis de uno los elementos de la tríada básica: el baile. Esto implica la descripción y decodificación de gestos, colores, elementos del entorno, así como el comportamiento cinético, proxémico y prosódico involucrado en las danzas de Ochún y de Yemayá. También aparece el canto y su significado, otro de los elementos de la tríada.

En el capítulo V, me enfoco al tercer elemento de la tríada: el mito. Describo dos mitemas (fragmentos míticos) referentes a las dos deidades en consideración y aplico el método narratológico para analizarlos. Los resultados obtenidos con esta aplicación son retomados en el capítulo VI para abordar la última fase del análisis hermenéutico (interpretación/reinterpretación), realizando una interpretación integral de significados a partir de los elementos obtenidos de cada uno de los elementos de la tríada básica. Posteriormente se relaciona la significación así obtenida con el contexto socio-cultural en

que vive el pueblo cubano en la actualidad: la percepción que la sociedad cubana tienen de esta religión y la manera en que ésta se comunica e influye a la sociedad presente.

El trabajo termina con dos anexos y un resumen hecho a modo de conclusión. En el resumen señalo los alcances de esta investigación y se remarca que, como parte de sus resultados, de ella surge la hipótesis de una posible relación entre los significados hallados a partir de la decodificación de los símbolos analizados y algunos rasgos culturales o elementos ideosincráticos que se observan en el cubano actual. Consideramos que descartar o verificar estas conjeturas podría ser materia de futuras investigaciones.

CAPÍTULO I

PRELIMINARES Y ALGO DE HISTORIA

1.1. CONDICIONES HISTÓRICAS Y CULTURALES DEL FENÓMENO DE LA ESCLAVITUD AFRICANA

La esclavitud existió en África a escala muy reducida desde el siglo VI d.C, aunque no era exclusiva de este continente, ya que en la Edad Media el esclavismo indicaba cierto estadio de evolución socioeconómica.

Entre los siglos VII y XII, en África subsahariana proliferaron los reinos cristianos, pero a partir de la expansión árabe por estas tierras, se impuso el Islam. Se produjeron enfrentamientos entre las poblaciones por dos motivos básicos: imponer el Islam y procurarse nuevos territorios.

Aunque el islam se convirtió en uno de los sistemas religiosos predominantes, en algunas regiones, continuaban subrepticamente, sin extinguirse por completo, las religiones animistas, pues eran éstas las que los africanos habían creado originalmente.

Hasta aquí, la esclavitud no ocasionaba un desplazamiento masivo, ya que —aunque era una forma de explotación humana— estaba muy lejos de ser la esclavitud que conoció el hombre europeo a partir del siglo XVI.

Los primeros contactos de los europeos con los africanos antes del inicio del comercio esclavista fue hacia 1165, pero no se tienen registros completamente certeros de ello. Se sabe que fue alrededor de 1515 cuando el infante portugués Henrique —gobernador del fuerte de Ceuta, en el norte de África— ordenó que sus carabelas se dirigieran, armadas

para la paz y para la guerra, al país de Guinea, diciendo: “Buscamos cristianos y especias”.⁴ A partir de entonces, las ambiciosas miradas apuntaron hacia África, con lo que comenzó un largo período de explotación y sufrimiento para sus habitantes.

Mientras tanto, en Europa, la guerra de los Cien Años había agravado ulteriormente la escasez de metales preciosos. Extraían el oro —sobre todo— de África, pero los musulmanes mágreb eran sus interesados intermediarios. También había intermediarios para las especias que provenían del Asia Oriental. Pasaban desde Malasia hasta Italia, por las manos de comerciantes chinos, persas, armenios, árabes, sirios, genoveses, egipcios, por lo que el precio se incrementaba.

Los europeos deseaban eludir los altos costos y a los vendedores, por lo que buscaron rutas marítimas —diferentes de las árabes— hacia la India, pero el proyecto era en extremo peligroso. De esta manera, tratando de llegar a la India, arribaron a África.

En 1454 el papa Nicolás V había otorgado la pertenencia de África a Portugal, y en 1494 el Tratado de Tordesillas confirmó el veredicto papal. Otros países, que no habían obtenido tal consentimiento, manifestaron su inconformidad con violentas querellas.

En la segunda mitad de siglo XVI, los holandeses —cuya flota era considerable— relevaron a los portugueses en el comercio de esclavos. Posteriormente, a principios del XVII los franceses, dirigidos por Colbert, iniciaron una implacable competencia hasta lograr controlar los territorios africanos.

Los ingleses, que habían llegado con cierto retraso para comerciar esclavos, comenzaron a dominar los mares, y se adjudicaron el liderazgo en la trata. El primer cargamento fue transportado en 1562 por John Hawkins.⁵

⁴UNESCO. *Historia general de África*. ONU. Bélgica. p.298

⁵ *Ibid* p.306

Las localidades estratégicas como Arguin, Gorea, Elmina, Santo Tomé, Luanda pasaron con frecuencia de unos países esclavistas a otros, según quién dominara en el momento.

La faena del tráfico esclavista la realizaban, en primer lugar, las compañías. Éstas trataban de obtener —del poder público— privilegios que podían llegar hasta el monopolio. Por ejemplo, el capitán francés Colbert creó en 1664 la Compagnie des Indes Occidentales, que monopolizó durante 40 años el comercio desde Cabo Verde hasta Cabo Buena Esperanza, y el de Las Antillas.

Los esclavos capturados eran amontonados en una especie de almacenes insalubres, conocidos como *stocks*, *factorías*, *estaciones* o *escalas*. A éstos arribaban los barcos para llenarlos de cautivos. Alrededor de dichos lugares se suscitaban escenas terribles; en especial, la separación de las madres de sus hijos.

Tras un minucioso examen anatómico, y después del regateo entre los compradores, los esclavos eran marcados con un hierro al rojo vivo con las iniciales del propietario. Cuando el cargamento se completaba, se producían nuevas escenas de separación. Un gran número de africanos dejaba en los barracones a parientes, esposas e hijos.

En el momento de abandonar la tierra natal o de pasar el muelle, sobrevenía la desesperación. Algunos esclavos aprovechaban un instante de descuido para lanzarse al agua y ahogarse; otros se asfixiaban con sus propias manos. Los demás, afeitados, desnudos —salvo un mínimo taparrabos para las mujeres— y apiñados iniciaban la larga travesía.

El tratamiento conferido a los esclavos en los barcos y el alto índice de mortalidad eran sólo el comienzo de un prolongado martirio. Durante el recorrido hacia el nuevo mundo, los esclavistas consideraron a los cautivos un producto más; por este motivo, las condiciones de insalubridad aumentaron y, como consecuencia, las epidemias y las

muerter. Para poner remedio, aun con el riesgo que entrañaban las enfermedades, se hacía subir a la cubierta a los esclavos con el fin de que tomaran aire fresco y de que comenzaran a trabajar en pequeñas faenas. Incluso se organizaban, a golpes si era necesario, bailes que pretendían elevar la moral de los más deprimidos.

Pese a los castigos, las rebeliones eran muy frecuentes. Los miembros de la tripulación eran linchados por los esclavos, quienes solían acabar anegados en sangre, porque los traficantes, a veces, terminaban disparando sobre todos los que se encontraban en la cubierta. Los cabecillas —en presencia de todos— eran ejecutados, ahogados o azotados hasta sangrar. También los torturaban untándoles en las heridas una mezcla de pimienta, vinagre, pólvora, etcétera. El líder de una huelga de hambre debía morir sobre el pontón o puente del barco, despedazado, y sus trozos servían de comida a los demás cautivos. Antes de la llegada a Las Antillas, los enfermos que corrían el riesgo de no conseguir propietario, y por los que hubiera de pagarse quizás una tasa, eran lanzados al mar; esto sucedía, sobre todo, con los niños de pecho, pues eran más sensibles a las enfermedades.

La mortalidad de los esclavos en la travesía atlántica era elevadísima, y fue mayor aun en los clíperes (que era el barco más rápido del mundo, pero el de las peores condiciones para el transporte de seres humanos). Cuando los niños comenzaron a cotizarse a altos precios, los tratantes advirtieron la ventaja que representaba transportarlos, pues ocupaban menos espacio que los adultos, lo que permitía llevar más gente. Sorprendentemente, tenían un índice más bajo de mortandad en el trayecto: no producían sublevaciones, se adquirían en la costa de África a precios mínimos y se vendían con grandes utilidades.

Antes de ser vendidos en América, los esclavos solían ser cebados con el fin de que tuvieran un aspecto más sano. De nuevo se repetían los exámenes físicos de las costas africanas. Una vez adquiridos, según el Código Negro de Colbert, se consideraban bienes muebles y —por ello— transmisibles, negociables. Aquí comenzaba su segundo calvario en el nuevo mundo.

Durante más de cuatro siglos, entre el XV y el XX, se calcula que por cada esclavo que llegaba a América, cuatro morían en el camino. Se estima una cifra de 60 millones, a los que hay que añadir los millones de la trata oriental.

Las islas del Caribe fueron dominadas por España. Había gran demanda de mano de obra, ya que no existía suficiente en el Caribe mismo, por lo que se justificó la importación de africanos. Desde 1501 los esclavos, procedentes de los depósitos de Portugal y Andalucía, comenzaron a poblar las colonias de América. Fue la isla de La Española (hoy República Dominicana) la primera en recibir esclavos. Desde ahí los españoles comenzaron la conquista de los mercados del resto del Caribe, que se extendió primero a las Grandes Antillas: Puerto Rico, Jamaica y Cuba.

Al principio los españoles se dirigieron a los portugueses para obtener esclavos; posteriormente prescindieron de intermediarios y ellos mismos se encargaron de la trata. En 1697 el Parlamento obtuvo libertad de tráfico para todos los súbditos de la Corona.

En 1503 la Casa de Contratación de Sevilla estableció un pacto para que todos los barcos que transportaran cualquier tipo de mercancías hicieran, forzosamente, su primera escala en dicha ciudad, y después continuaran camino hacia las Indias Occidentales. Esto, con el fin de controlar el flujo de mercancías. La prohibición del tráfico directo condujo a la intensificación del contrabando, ya que esta retención representaba una pérdida importante de ingresos y tiempo.

Cuando el comercio esclavista se formalizó, los puertos recibieron esclavos — llamados *caboverdianos*— de las etnias “[...] bran, arará, carabalí, mandinga, lucumí, yoruba y bañol. De la región bantú, los siervos provenían de las siguientes etnias: angola, congo, cazanga, matamba, mangala, bamba, bamba, entre otras”.⁶ Esta diversidad de procedencias fue dándose según los años y los siglos de la trata atlántica.

Según Arthur Ramos, Fernando Ortiz y Melville Herskovits la influencia de los pueblos africanos se manifestó en América de la siguiente manera:

-Los fanti-ashanti, en la región suroriental de Estados Unidos, en las Antillas Menores británicas y en Surinam. En Haití y Bahía (Brasil) los fanti-ashanti ocuparon el tercer lugar.

-Los ewe, en el antiguo territorio francés de Lousiana, en Haití y en las Antillas Menores francesas. En Surinam y en Bahía, los ewe ocuparon el segundo lugar.

-Los yoruba, en la región occidental de Cuba y en la zona de Bahía, en Brasil. Fue una población muy importante. En la zona oriental de Cuba, los yoruba ocuparon el segundo lugar; el primero, los ñáñigos.

-Los carabalí, del sureste de Nigeria, en el oriente y occidente de Cuba, y ocuparon el tercer lugar en número de pobladores africanos. En la sudamérica hispana, los carabalíes ocuparon el segundo lugar; en Surinam, el tercero.

Un importante número de esclavos introducidos en Cuba (hubo una mayor concentración en la Habana y en la provincia de Matanzas) fueron yoruba, también conocidos como lucumí, quienes provenían del reino de Oyo.

El reino de Oyo, tierra yoruba —conformada también por Ife y Benín—, tuvo como fundador a Oranyan. Lo sucedió uno de sus hijos, Changó (Sango). La característica del

⁶ Ibid. p.119

país yoruba fue la organización de base municipal con ciudades. A la cabeza del reino de Oyo estaba un alafin o rey, al que se le llamaba *compañero de los dioses*, y la duración del reinado era de 14 años.

En el sudoeste de la actual Nigeria se desarrollaron los principados yoruba y otros emparentados con ellos. El gran antepasado de todos los príncipes es Oduduwa. Es hijo de Olodumare, o bien, según la tradición islámica, de Lumuduro, rey de La Meca. Su hijo Okanbi tuvo siete hijos, que se convertirían más tarde en príncipes y reyes. “Los yoruba, como muchos pueblos de África occidental, provienen con seguridad del noreste, quizás del Alto Nilo, en oleadas sucesivas entre los siglos VI y IX”.⁷

Ile Ife es reconocido por los yorubas como fuente mística del poder y la legitimidad: era el lugar del que partía la consagración espiritual y donde se reunían los restos mortales y las insignias de todos los reyes, de modo semejante a la ciudad santa de la Tebaida para los faraones.

En África subsahariana, cada oricha estaba vinculado, básicamente, a una aldea o región, donde se practicaban cultos locales que reflejaban la autonomía de muchos pueblos que tenían economías cerradas, propias del estado tribal:

Por ejemplo, dentro del territorio yoruba se adoraba a Changó en el reino de Oyo; [a] Yemayá, en Egba; a Oggún, en Ekiti y Oridó; [a] Ochún, en Ijosa e Ijebu. Había, sin embargo, cultos que abarcaban todas las tribus de una región, como el de Obatalá u Oddua, rey histórico vinculado a la fundación de Ifé, y de quien todos los gobernantes yorubas se consideran descendientes.⁸

En palabras de Natalia Bolívar, en su libro *Los orichas en Cuba*, “la posición de las deidades dependía de las historias de las aldeas en las que aparecían como protectores; en casi todos los casos se trataba de hombres divinizados después de muertos. La religión

⁷ Ki-Zerbo. *Historia del África negra. De los orígenes al siglo XIX*. Alianza. Madrid. 1980 p.228

⁸ Natalia Bolivar. *Los orichas en Cuba*. Ciencias Sociales. La Habana. 1997. p. 42

yoruba se encuentra vinculada a un concepto de familia que es el conjunto de vivos y muertos que surgen de un ancestro común. Aquellos ancestros con *aché* (poder) fueron divinizados hasta convertirlos en *orichas*".⁹ El término *yoruba* identifica a todas las tribus de la misma lengua y se considera una denominación básicamente lingüística.

Los esclavos africanos en Cuba eran distribuidos de acuerdo con las necesidades económicas del país. Una vez establecidos en el nuevo continente, pero desarraigados de su lengua, costumbres y ambiente, comenzó su adaptación y condensación cultural religiosa al modelo impuesto por la sociedad española de la época, aunque —más adelante— criolla también.

⁹ *ibid.* p. 67

1.2. LA ESCLAVITUD Y LA INFLUENCIA AFRICANA EN CUBA

En Cuba, en el siglo XVI, el trato inhumano de los colonizadores españoles trajo como consecuencia la extinción de los aborígenes de la isla: los indios siboneyes, taínos y guanajatabeyes. Se produjo entonces “una significativa disminución de los nativos y, como consecuencia, una insuficiencia para responder a las nuevas demandas y tareas productivas”,¹⁰ impuestas por el colonizador español. La explotación brutal no tardó en producir efectos. Hacia 1515 los indios habían desaparecido en gran número; ello coincidió con una baja en el rendimiento de los yacimientos de oro.

Para satisfacer las necesidades de mano de obra, importaron esclavos del África subsahariana. La mayor cantidad de esclavos aparecía vinculada al desarrollo del cultivo e industria azucarera. Dicho cultivo nacía con mayor facilidad en las islas, costas y zonas tropicales de los valles, que eran precisamente aquellas regiones donde la colonización europea, ante la ausencia o agotamiento del oro, era compelida a crear una riqueza sustitutiva, otro medio efectivo de aprovechamiento de los territorios.

El esclavo fue llevado a estas zonas donde el cultivo de las plantaciones necesitaban específicas condiciones climáticas y calidad del suelo. La adaptación y pervivencia de los cautivos se produjo, principalmente, en estas tierras bajas y costeras —como es el caso de la Habana y Matanzas en Cuba— y no en las altas mesetas.

El africano esclavizado era despojado de su nombre y separado de su familia y su comunidad. Caía así en el anonimato de la servidumbre. Desde ese momento carecían de toda referencia social.

¹⁰ UNESCO. *África en América Latina. Parte I Estudios generales*. ONU. Bélgica. 2da. ed. 1979. p. 21

Junto con el esclavo, se importaba una tradición de productividad y trabajo, de disciplina laboral, en general superior a la del indio nativo de las Antillas, lo que le permitió un mayor rendimiento sobre todo en las zonas tropicales. Pero no sólo eran portadores de formas de trabajo más completas, sino que también, y en importante medida, trajeron consigo su música, danzas, formas de ver la vida, costumbres, ideas, rituales y creencias.

Cuba fue la colonia española que sostuvo a la flota mercante. Para evitar el robo de los productos que transportaban, fueron construidos algunos fuertes que resguardaban las naves. Los productos de la isla fueron —hasta el siglo XVIII, y casi desde el comienzo de su colonización— el café, el azúcar y el tabaco; la minería estuvo activa sólo durante los siglos XVI y XVII. Para 1763, cuando Cuba cayó bajo el dominio de los ingleses, en pocos meses ingresaron 10,000 esclavos africanos, por lo que la economía fue estimulada.

Recuperada por España, en la isla cubana se incrementó la producción azucarera, se concedieron tierras a los inmigrantes españoles y se exploraron nuevas zonas. Para 1790 la industria del azúcar empleaba la mano de obra de más de 25,000 esclavos; junto con Haití, era la colonia caribeña con mayor número de esclavos.

Desde el inicio de la esclavitud, en el siglo XVI, los africanos se rebelaron contra el poder de los esclavistas, al momento mismo de su captura, en los depósitos de esclavos en la costa africana. Ya en Cuba, también se rebelaban en contra del amo con la finalidad de obtener su libertad. Así se inició el *cimarronaje*.¹¹ El término *cimarrón* se originó en el nuevo mundo. Se les llamó de esta manera a los esclavos que se fugaban para escapar del control de los europeos.

¹¹ Ibid. p. 125

En Cuba fueron los cimarrones los que —en gran medida, junto con los criollos y mestizos—, al minar el poder colonial desde sus cimientos, marcaron la ruta de la liberación. El cimarrón se incorporó a la guerra de los diez años en 1868. Aunque la abolición de la esclavitud se promulgó en 1880, todavía en 1886 había 30,000 esclavos. No fue hasta el año siguiente cuando se hizo efectiva la ley en forma total y definitiva.

La esclavitud se manifestó en Cuba con todos sus horrores, algo atenuados en relación con las otras Antillas, donde el maltrato y la muerte fueron mucho más aterradoras. El esclavo del campo era el de condición más aflictiva; el trabajo realizado era realmente abrumador y capaz de destruir en poco tiempo al más fuerte de los hombres.

El reglamento de esclavos promulgado, disponía que normalmente las jornadas de trabajo serían de 10 horas diarias, distribuidas según el criterio del amo, pero durante la zafra (corte de caña de azúcar) podían ser obligados a trabajar 16 horas. En estas ocasiones, les concedían seis horas para dormir durante la noche, y dos de descanso durante el día. Quedaban libres los días festivos.

Algunos esclavos que vivían próximos al amo desde las guerras de conquista, fueron solidarios con él; por la misma razón, durante las guerras de independencia, una importante mayoría combatía por ella.

La verdadera integración social del esclavo se produjo cuando en la guerra de independencia se abolió la esclavitud, y ello acabó con la estructura de castas. En un inicio el prejuicio racial y el paso de casta a clase fue un aspecto importante que indujo a la marginación económica, política y social de los ya libres esclavos africanos. Los cabildos tuvieron un papel importante en la superación de estos problemas.

Los cabildos,¹² primero eran cofradías que repetían los usos y costumbres dejados en África; fueron variando su estructura hasta convertirse en agrupaciones de socorro y ayuda mutua, de instrucción y recreo.

En 1568, en Cuba fueron conformados los cabildos y se conocieron como asociaciones de africanos; cada una estaba conformada por gente de una misma etnia. “Eran presididos por un rey, el de más edad, jerarquía tribal o religión, o por tres capataces o capitanes, y tres madrinan o matronas, elegidos por votación y ubicados por orden jerárquico. Éstas eran escuelas de la lengua, y servían para conservar las tradiciones de cada grupo, especialmente el culto a ciertas deidades”.¹³

Los cabildos, junto con otras agrupaciones adoptadas por los africanos, no sólo sirvieron para conservar sus tradiciones, sino para que se verificara una síntesis dentro de la diversidad de sus procedencias, lo que estuvo determinado por la hegemonía de los grupos mayoritarios así como por la influencia que algunas de sus creencias alcanzaron, las cuales llegaron a convertirse en focos culturales por sí mismas.

¹² En el siglo XVI, el cabildo era considerado una institución que respondía a los intereses de las autoridades españolas y criollas poderosas. Posteriormente el término quedó para denominar a las congregaciones de esclavos que se reunían para sus celebraciones.

¹³ Fernando Ortiz. *Los negros brujos*. Ciencias Sociales. La Habana, 1995. p.124

CAPÍTULO II

LAS DEIDADES Y SU CONTEXTO

2.1. ACERCAMIENTO A LA RELIGIÓN AFROCUBANA. PERCEPCIÓN Y EVOLUCIÓN HISTÓRICAS.

Para conocer y comprender la herencia africana arraigada en Cuba, debemos analizar su cultura popular. Dicha herencia está presente en la religión, los mitos y los rituales mágicos, el habla popular, la manera de bailar, la forma de hacer música —con ritmos contagiosos—, la medicina tradicional, la cocina, la preferencia por ciertos colores cálidos, llamativos, entre otras cuestiones.

Una de las religiones introducidas por los esclavos de origen yoruba, y que se practica de manera importante en la Habana, es la santería o *regla de ocha*. Es un sistema religioso que implica compromiso espiritual, moral y psicológico. A través de la lectura de los caracoles y los cocos, u otra actividad adivinatoria realizada por el santero, el practicante se siente comprometido con su propia suerte, con el destino que las deidades u orichas le permiten construir y cambiar una vez que se ha inmiscuido seriamente.

Santería es un término derivado de la palabra *santo*, del latín *sanctus*, y nace de la fusión entre las creencias de los esclavos africanos y el catolicismo. *Ocha*, palabra yoruba, significa *oricha*, por lo que, como el nombre lo indica, la santería o regla de ocha es el camino señalado por el santo u oricha, mismo que marca las pautas de conducta, acciones y comportamientos que rigen la cabeza, lugar donde se asienta la deidad en el creyente.

Cada oricha se asienta en la cabeza del iniciado (a este proceso se le denomina *hacerse santo*), tras haberse preparado para ello durante varios días; dicho proceso culmina con una ceremonia o fiesta. Éste es el lugar y momento indicados para que, por medio de

las danzas y los cantos, los orichas bajen a la tierra, ofrezcan algunos consejos, se comuniquen con sus hijos, bailen y hasta se diviertan, mediante el poseso, que debe ser —como dije antes— un iniciado. Se piensa que en estos momentos, conocidos como *se montó el santo* o *trance*, el individuo llega a alcanzar ciertos estados alterados de conciencia, o a conectarse íntimamente con su yo, con lo más profundo de su propio ser, cuestiones que impiden que posteriormente recuerde lo sucedido en ese estado. Estas danzas sagradas, mismas que considero una forma de comunicación simbólica muy definida, ocurren dentro de la situación social específica denominada *ritual*, en cuanto a que se cristalizan los arquetipos definitorios de una subcultura.

Las danzas que se ejecutan en estas ceremonias y fiestas varían de una deidad a otra, dependiendo de la función que tenga cada una en el panteón afrocubano, así como de sus características particulares, aunque podemos encontrar ciertos movimientos básicos, comunes a todas. Sus vestimentas son claramente distinguibles por el colorido específico de cada uno de sus trajes típicos, así como de sus accesorios complementarios.

La ritualidad religiosa de estos bailes, de origen africano, explica las razones por las cuales los practicantes se entregan a ellos con tanta frecuencia, y por tan diversos motivos. Estrechamente relacionada su vida con lo sobrenatural, la danza viene a formar parte de una cooperación funcional con los antepasados. El creyente siempre está en contacto con sus antecesores, e invariablemente está acompañado por entes invisibles; lo mismo sucede con las multitudes negras cuando bailan. En este sentido, tal vez pueda explicarse la energía de las danzas negras por esta identificación con los espíritus.

La danza en sí atrae a los *afrodescendientes* y a los creyentes que lo sean por otra causa. Desde tiempos remotos, las danzas han sido el medio más importante de éxtasis embriagador de los pueblos antiguos, no sólo por la simple satisfacción que ofrece esta

embriaguez, sino porque ésta lo eleva a un estado sobrenatural, irreal. En este trance, el hombre antiguo se creía en posesión de fuerzas extraordinarias y en relación con el mundo de los espíritus, pues dicha embriaguez confiere el poder de comunicarse con el más allá, con el alma de los espíritus y los dioses.

El pensamiento tradicional en el África subsahariana está íntimamente vinculado con religiones animistas. Aunque se les trató de imponer el islam y el catolicismo en muchas ocasiones, por debajo de esos apresurados barnices religiosos, que a veces se limitaba a una aligerada formalidad, vivían todavía los dioses africanos.

Toda cultura está impregnada de religiosidad con orígenes míticos y sagrados. Asimismo, para los africanos el valor de la tierra era fundamentalmente sacro. La tierra, en el África subsahariana, tenía una connotación sagrada por cuanto era una suerte de registro, de receptáculo de aquello que ha sido creado por las divinidades superiores, y en ese sentido está llena de la voluntad de Nzambi, entidad superior conga, o de Olofi u Oloddumare, entidad suprema yoruba. Por ello, la tierra posee una relación mítica con los antepasados, los difuntos, y ella garantiza y simboliza el equilibrio, la integridad y la permanencia del grupo étnico.

La tierra es un elemento simbólico religioso de gran significado en la tradición africana y, justamente, esto se expresa en sus formas dancísticas más representativas. La tierra es la morada eterna y natural de sus cuerpos físicos y espirituales. Ésta es una de las razones por las cuales, en las ceremonias, las danzas de los orichas se ejecutan con los pies descalzos, como si con este hecho se quisiera unir el espíritu con la tierra y con los allí presentes.

Actualmente, en las festividades religiosas afrocubanas, los cantos y rezos que se escuchan durante las ceremonias (cuando se presenta a un nuevo iniciado, es decir: alguien

que se hizo santo), también en las fiestas, *toques de santo* o *bembé* (fiestas en honor a las deidades, o para celebrar el cumpleaños de santo del practicante), tienen una estructura específica en cuanto a su interpretación. El corifeo, o voz principal, suele ser quien comienza con su estrofa o solo y luego le sigue el coro. Se trata de cánticos sagrados, en los cuales tanto el solo como el coro están dedicados a la misma deidad y son tradicionalmente correlativos: se despliegan uno tras otro.

El solo, o antífona, es la frase que generalmente canta el corifeo, pero también puede ser interpretada por varios a la vez, lo cual es muy difícil debido al sistema de improvisaciones que suele presentarse: tal sistema sería imposible de llevarse a cabo sin previo acuerdo de su organización. En Cuba nunca se han escuchado dos coros en alternancia en estos cantos y rezos; el solista canta la antífona, y otra voz o el coro le responde. A veces, la respuesta repite lo que dijo el solista; en otras ocasiones, sólo se reitera una parte, ligada a una frase diferente, novedosa.

En la música ritual religiosa de los afrocubanos no es raro que la respuesta del coro sea más prolongada que la frase que interpreta el solista, pero indudablemente el molde fundamental del canto es el diálogo. Se comienza siempre con un *ad libitum*; los músicos con frecuencia no saben el ritmo que inmediatamente han de tocar porque ello depende de la antífona que se cante y del ritmo que ésta le acomode al tamborero “salidor” o principal.

El solista, en algunas ceremonias religiosas, tiene que ser un oficiante determinado, un sacerdote, aunque cabe aclarar que en ninguno de los templos de origen africano en Cuba existe el cargo de sacerdote solista. Por otra parte, un poseo o un músico puede inspirar el canto, pero esto es anómalo; incluso los tamboreros durante todo el canto no pueden ni siquiera hablar.

En los ritos solemnes de los cultos yoruba, el *akpuón* o *akoñrin* —el inspirador del canto— es una especie de maestro de ceremonias, y debe actuar con toda la seriedad que ello implica. Pero en los ritos menos estrictos, los solistas suelen variar libremente.

Entre los afrocubanos y practicantes se denomina *akpón* o *akpuón* al solista que levanta o inspira el canto. En la lengua yoruba, *akpuón* —en rigor— sólo significa *soltero*, y ello no tiene nada que ver con el iniciador del canto. Se ha presentado en Cuba una corrupción criolla de la raíz yoruba *akó*, que significa *el primero* o *el principal*. En África, al iniciador del canto se le denomina *akoñrin* de *akó*, “el primero”, y *olorín*, “cantador”.

En Cuba es norma general que los tamboreros y demás musicantes sean varones, aunque en África existen casos excepcionales en que ciertos tambores sólo pueden ser tocados por mujeres en determinadas ceremonias. En los cantos son preferidos los hombres pero esto no excluye a las mujeres; hoy en día, algunos rezos y cantos a las deidades tienen la voz femenina como solista, que los interpreta como el mejor de los sacerdotes.

Junto con el culto religioso yoruba vino su música, sus cantos y sus danzas. Sus amadas deidades permanecieron en cada culto, en cada festival, teniendo su propio toque de tambores *batá*, su danza específica, sus movimientos y su historia particular. La música, y con ella las danzas de los orichas, fue la llave maestra que abrió la puerta a la espiritualidad de las religiones africanas, para hacer su entrada en la amplia gama que conforman el folclor actual y mantienen su activa presencia sociocultural.

Cabe destacar que no todos los esclavos africanos transportados en los buques poseían las mismas capacidades y habilidades para la música. Las formas mismas que adoptó la extracción de esclavos fue ya un motivo para que estas capacidades musicales llegaran muy fragmentariamente, confiadas como estaban, en África, a determinadas personas, no sólo por las naturales habilidades para tocar el tambor, “hacerlo hablar”,

improvisar una imprecación religiosa o cantar una historia genealógica, sino también por la cuestión de clases sociales y descendencia que limitaban dichas habilidades mediante un sistema riguroso de jerarquías.

La música fue importante en la acomodación del africano a las nuevas formas de vida. Quizás el papel que tenían los instrumentos musicales fue lo que primero facilitó este ajuste. El canto permaneció muy apegado a las funciones rituales; el arsenal organológico —el cual está determinado por las funciones de la música en el medio social— brindó las facilidades para la readaptación.

El africano tuvo que reconstruir sus tambores, lo que implica la adopción de nuevos materiales, es decir: se conservaron los principios acústicos, pero varió la tecnología de construcción, y se presentan también variantes en sus detalles exteriores.

La sacralidad de los tambores impulsó a los afrodescendientes a reconstruir, en las nuevas tierras, los ritos propiciatorios de la divinidad que se encerraba en los tambores que iban construyendo

En Cuba, la música ritual de origen africano conserva la pluralidad rítmica, que también se observa en la música urbana, hasta que se convirtió en elemento ornamental de la música de salón y popular. “De aquí los acentos desplazados y las figuraciones montadas sobre la regularidad de las barras del compás cuando se quiere reproducir estos efectos originariamente africanos en la música urbana”.¹⁴

Se han identificado varios elementos en común entre la música de origen africano y la música folclórica cubana, denominados “antecedente o primario”¹⁵; estos son los giros melódicos que van del agudo —como esfuerzo inicial— al grave, como reposo; el

¹⁴ UNESCO. *África en América Latina*. ONU. Bélgica. 1979. p. 113

¹⁵ *Ibid.* p. 126

microtonalismo en giros ornamentales (son notas de paso o relleno, repeticiones de una misma melodía con variantes en los textos o con sílabas inconexas como variantes ritmico-melódica), y repeticiones de sonidos en puntos carenciales.

También se encuentra la música como potencia de canto, estructurada como un oratorio e influida por la expresión del cantante, la música como potencia de danza, lo que da lugar a movimientos poliarticulados, que reflejan los estados de ánimo y las expresiones mímicas de los interpretantes.

Aunque reconocemos la importancia de la música de origen africano en la cultura cubana, no es mi intención realizar un análisis detallado de ella, desde la etnomusicología, ya que dicho análisis es un tema que amerita toda una investigación independiente a la que estoy llevando a cabo.

En las ceremonias y los toques de santo donde se efectúan las danzas de las deidades, la ubicación del altar y de los tamboreros es totalmente pragmática de acuerdo con las características espaciales de cada casa; este elemento se ha podido constatar en diversas viviendas donde se han llevado a cabo dichas fiestas, como por ejemplo: las que se llevaron a cabo en dos residencias en la ciudad de la Habana en 2003 y 2004, en el barrio de Santos Suárez (donde se celebró el cumpleaños de santo del iniciado, el cual aparece en los anexos; en el segundo caso se festejó el día del santo u oricha, Ochún o la Virgen de la Caridad del Cobre, que se celebra el 7 de septiembre); también, en la que se efectuó el 19 de octubre de 2003 en una casa de la colonia Ejido, en la Ciudad de México, donde se recolectó información relevante sobre la presentación de un nuevo iniciado, o sea: a quien acababa de hacerse el santo y se había iniciado —por ello— seriamente en la santería.

En relación con la estructura del ritual, un aspecto importante es el orden como se efectúan los cantos y las danzas. Se comienza con un *oru* u *orun seco*, el cual es solamente toque de tambor sin canto; se inicia y concluye con la deidad Elegguá (quien tiene el encargo de abrir y cerrar los caminos), luego se continúa con la deidad festejada, y después el orden es indistinto. Para este toque, que es considerado una especie de saludo musical de apertura, no hay ningún tipo de danza.

Posteriormente se pasa al *oru* u *orun cantado* que, como el término indica, se refiere al toque de tambor como acompañante de los cantos. También se inicia con el canto al oricha Elegguá y continúa con la deidad motivo del festejo. En el mismo orden del canto se realizan las danzas; los cantores entonan consecutivamente los cánticos relacionados con el santo, y en ese orden se va danzando. El hecho de interpretar juntos, uno tras otro, los cantos de una misma deidad (puede llegar a durar más de 10 minutos la parte que haga referencia a cada patakín)¹⁶ es motivación para que el posible poseso —que debe ser un iniciado— se abra mentalmente y se prepare para ser el vehículo mediante el cual el santo se manifestará en la tierra; a esta acción se le conoce como *se montó el santo* o *bajó el santo*.

Los cantos, además de hacer referencia a pasajes de la mitología, son maneras de “pique o puya”; es decir: incitan y provocan a los orichas para que bajen a la tierra. En las celebraciones puede ser que se monte el santo, o no, pero no eso es realmente lo importante, ya que el objetivo es que los orichas se sientan halagados, queridos y venerados, no solamente a través de la música y la danza, sino también por medio de las ofrendas, así como por la comida que se distribuye a los invitados en su honor.

¹⁶Este término será explicado posteriormente.

El canto que acompaña a la danza no es continuo: en los toques de santo o ceremonias se cantan frases que, en su significado general, tienen relación con el mito y la danza en cuestión.

Al inicio, en Cuba los orichas fueron conocidos desnudos. Se desconocen las razones, pues en África los dioses y semidioses eran vestidos con algodón o materiales similares. Sin embargo, su desnudez era normal ante los ojos del africano, debido a que el desnudo no ejercía ninguna acción erótica. Sólo en la medida como se fue produciendo el sincretismo religioso entre los santos africanos y los católicos, el santero fue adornando y vistiendo a sus deidades. Se impuso la cultura del pudor, del rechazo a los genitales, al instinto sexual que éstos conllevan, a través de la sublimación implícita en la función púdica del vestido.

La vestimenta impuesta a los santos africanos era generalmente de algodón, pues ésta era una de las mercancías que se intercambiaban en los antiguos puertos; sus diseños, aunque más sencillos, imitaban a los de las patronas de la época, así como a los de los santos católicos.

Nicola Squicciarino señala:

La ornamentación que se practicaba sobre los orificios del cuerpo, tiene su origen sobre todo en el intento mágico inicial de protegerse de los espíritus; se creía que las influencias maléficas de un mago o de un espíritu podían penetrar fácilmente a través de estas aberturas y por ello se adornaban las orejas, la boca, la nariz, etcétera, con amuletos y otros objetos mágicos cuya función era defensiva. [...] además de este aspecto mágico, la piel que los cubría ofrecía una buena defensa contra las armas enemigas, su valor aumentaba aún más".¹⁷

¹⁷ Nicola Squicciarino. *El vestido habla*. Cátedra. España. 1990. p. 44

La apropiación expansiva del espacio es otro de los rasgos de aliento afro en las danzas de la santería. El bailarín se siente y es, de hecho, dueño del lugar y del tiempo o, como diría Fernando Ortiz, “el danzante concurre a su propio espectáculo”.¹⁸ El bailarín “montado”, o poseso, es dueño de la fiesta, es decir: rey que exige ser atendido y reconocido por los presentes. Esta regularidad genérica se presenta casi en la totalidad de las danzas afrocaribeñas de corte religioso, y también en aquellas consideradas profanas. Podemos observar ese rasgo en las danzas abakuá, rumbas, santera-bembé, palo-monte, yuca, vodú, gangá, tajona y conga.

El bailarín aspira a una jerarquía dentro de la fiesta; en esos momentos de euforia posesiva, se expresa a través del movimiento de su cuerpo. Se produce una entrega total al espíritu de la música y de la danza, pero siempre con un sentido de participación anímica y psicológica de la comunidad congregada para la ocasión.

El danzante crea continuamente una ampliación del círculo que sirve de escenario natural para su actuación, ya sea individual o colectiva; puede darse en una casa, en un patio, en un batey, bajo una ceiba —árbol característico de Cuba—, en una calle o una plaza. La apropiación expansiva y colectiva de la vía pública ya ocurría en la Habana del siglo XIX, cuando se celebraba la fiesta afrocubana del Día de Reyes. En la provincia de Santiago de Cuba, desde hace más de 100 años, los cabildos, las congas, tajonas y paseos deambulan por callejones y calles en los días del carnaval que se celebra en julio.

El danzar rítmico y procesional de la conga cubana en el carnaval, crea un ambiente de relajamiento del orden estricto preponderante y de liberación colectiva. La belleza y armonía de los movimientos de la danza afrocubana no sólo se aprecia en las contorsiones de los danzantes, mujeres y hombres, y en el aparente desenfreno de los instintos, que

¹⁸ Fernando Ortiz. *Etnia y sociedad*. Ciencias Sociales. La Habana. 1993. p. 157

suelen inferirse de la observación de esa masa sudorosa y movediza, sino también en los cantos que, en ocasiones, llegan a ser obsesivos o de provocación.

En un principio la santería establecida en Cuba era temida y, aunque se ha demostrado que hace más bien que mal, la percepción errónea de su salvajismo sin límites provocó que al menos en un inicio fuera totalmente rechazada y vista como una señal de retroceso y brutalidad; sin embargo, con el transcurrir de los años fue penetrando en las diferentes capas de la sociedad. Primeramente se difundió entre los estratos más bajos; luego, del contacto doméstico de la esclava africana y la señora criolla, surgió una “complicidad mística”. Se presentaba la posibilidad de resolver los problemas amorosos de la ama blanca con su esposo, por medio de la religión de la esclava. Después, con el tiempo, fue cautivando a casi todos hasta convertirse en una religión popular.

La fe que tenían los esclavos africanos en los poderes de sus deidades, mantuvo unidas sus tradiciones, los sostuvo con la esperanza de salir adelante, ser vindicados y continuar con la fuerza suficiente para sobrevivir a la terrible explotación colonial. Esta convicción aún permanece en el cubano creyente, que la ejerce con tanta devoción y fervor como los esclavos, y podemos decir que también se observa como característica general en el cubano, mediante la expresión idiosincrásica.

De la santería afrocubana emerge una serie de elementos democráticos, no jerárquicos, que proveen a esta religión de un carácter popular. Es un sistema religioso que no tiende a crear ni a reproducir castas sociales o élites, lo cual resulta si no beneficioso, al menos tampoco perjudicial a las políticas del gobierno cubano.

Cabe destacar también que esta religión ha encontrado una manera muy efectiva de ganarse al pueblo cubano mediante el uso de formas y medios comunicativos eficaces. La efectividad comunicativa de este sistema religioso tiene como base tres elementos

fundamentales; de ellos, dos aparecen estrechamente relacionados con la revolución cubana.

El primer elemento es la oposición que representó la religión africana con respecto a algunos de los principios de la Iglesia, la cual encarna mecanismos elitistas con dogmas que apoyan a las clases sociales dominantes. El segundo elemento es el resultado de la actitud hostil de la Iglesia ante los principios revolucionarios, lo cual hizo que el gobierno vetara y marginara al catolicismo, razón por la que proliferó la santería que, por una parte, no representaba una amenaza para las políticas gubernamentales y, por la otra, tenía despejado el camino al no encontrar un fuerte contendiente religioso. Por último, como tercer elemento, pero no por ello menos importante, está el aspecto pragmático de la santería; la resolución de problemas aquí y ahora, y no después de la muerte, como ofrece el catolicismo, es un aspecto fascinante y cautivador de este sistema religioso.

En este último sentido, la inserción de la religión africana en la realidad de la isla y de sus habitantes tuvo un carácter bidimensional, basado fundamentalmente en este proceso de asimilación acelerada y en propio sentido bidireccional en los que el mito se ajusta a la realidad, con lo que mantiene vivos ciertos valores tradicionales clave. Estas ideas-fuerzas, sostenidas por la tradición oral, reconcilian su lenguaje musical, verbal y corporal con los nuevos matices que la condición sociocultural cubana exige para lograr en los públicos y ejecutantes-emisores de esos mitemas una profunda receptividad y convicción persuasiva.

A la manera como un discurso actualiza y mantiene vigente —al mismo tiempo, en su semiótica específica— la semántica del lenguaje tradicional del cual deriva, así la práctica de estos fragmentos míticos mantiene la permanencia y continuidad de una tradición de raíces africanas; ello acontece en una Cuba que ya avizora lo imperativo de cambios esenciales y renovadores, a través de constantes que mantienen su firmeza como

referentes básicos de identificación cultural por medio de cambios que, sólo en apariencia, logran transformaciones integrales.

Sin embargo, más acá del ritual, las danzas sagradas afrocubanas de las orichas Ochún y Yemayá poseen una intención comunicativa que funciona como transmisor del desempeño de cada una de ellas, al tiempo que establece en el practicante y en el habitante en general determinadas características que van a redundar en la actitud que tiene el cubano; éste —a su vez— añade nuevos elementos a los rituales y funciones de los orichas, como parte importante de una noción de identidad que conforma la cultura actual.

Los mayoría de los dioses más venerados en Cuba, y en general en América, “no eran ya los símbolos de la prosperidad agrícola o de la abundante lluvia, sino eran los dioses de la lucha, de la violencia, de la ruptura y el rechazo: Changó, dios del trueno, Oggún, dios de los herreros, Eshu, inevitable intermediario de los dioses, principio dinámico del cambio y del deseo insatisfecho, etcétera”.¹⁹

Quizás, al igual que los esclavos, esto sea —en el fondo— el motor del cubano en la actualidad. La manera de enfrentar cualquier problema y hallarle solución, sin importar los sacrificios, es una actitud innata en los cubanos.

A través de esta noción de cubanidad que se percibe como identidad, no sólo se demuestra la factibilidad con la que el comportamiento social actual es capaz de reproducirse, sino que —mediante los mitos y la interpretación de las danzas— puede deconstruirse o, si se quiere, restaurar gran parte del discurso social de lo cubano que en la actualidad forma parte de su cultura inmersa en el folclor.

¹⁹Ki-Zerbo. *Historia general de África. De los orígenes al siglo XIX*. Alianza. Madrid. p.326

2.2. MITOS Y GENEALOGÍA DEL PANTEÓN AFROCUBANO

Todas las religiones tienen mitologías, y en cada una de ellas se relatan las ingerencias de lo sagrado y sobrenatural en las acciones de los humanos. Los mitos narran el origen del mundo, del hombre, los animales, las plantas, y también describe “todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre es lo que ha llegado a ser, o sea: un hombre mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar”.²⁰

La mitología se considera un sistema organizativo básico que ordena, incluso, la genealogía de los seres sagrados y los primeros pobladores del universo, lo que constituye un principio de explicación racional que vela por la evolución de los poderes divinos desde el caos primordial hasta su evolución integradora y, por ello mismo, razonable.

La mitología conocida en Cuba, oriunda de África, es un intento de revelar la creación del universo, el orden del mundo, y así explicar situaciones de origen natural, por lo que también ofrece enseñanzas y valores morales que se convierten en modelo para los hombres en la tierra.

Los mitos cuentan acontecimientos venerables; relatan la creación de todo lo que pueda interesar y servir al hombre, lo que conforma el saber milenario de las culturas, transmitido generacionalmente. En palabras de Mircea Eliade, “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos, cómo gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia”.²¹ Para Carlos García Gual, “mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes

²⁰ Mircea Eliade. *Mito y realidad*. Labor. Barcelona. 1994. p. 16

²¹ Mircea Eliade. Op. cit. p. 12

extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano... Esta narración puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una historia”.²²

Para gran parte de los habitantes actuales de la isla de Cuba, los rituales, en particular los mitos de la religión afrocubana tienen un papel fundamental en la vida diaria. Los ritos, liturgias, cantos y danzas sagradas han permeado gran parte de las actitudes y comportamientos del cubano, y viceversa. El sistema social permite la reproducción de una forma de vida que, se piensa, equivocadamente, proviene de varias de las deidades, como la agresión, la intolerancia, y la descortesía. Estas formas han constituido un estilo de vida entre los cubanos —debido, en gran medida, a la inconformidad de muchos por la situación económica y política— y, por supuesto, una parte importante de la cultura.

Particularmente, la mitología de la santería afrocubana consta de un amplio número de santos u orichas en el panteón, de los cuales algunos no son muy conocidos y otros no son invocados, pues no se aplica su utilidad o función en Cuba; se conoce la existencia de 17 orichas fundamentales en la santería afrocubana. Los términos *oricha* y *santo* serán utilizados indistintamente para referirnos a las deidades que conforman dicho panteón. La narración mitológica afrocubana que a continuación describiré está tomada del libro *El Monte*²³ de Lydia Cabrera.

La mitología afrocubana se refiere al mito de origen,²⁴ pues intenta dar orden y coherencia al universo y a la vida en la tierra. Narra que una vez Oloddumare —deidad omnipotente y omnipresente— paseaba aburrido, y decidió dar orden al caos que lo

²² Carlos García Gual. *La mitología*. Montesinos. Barcelona. 1987. p. 12

²³ Lydia Cabrera. *El monte*. Letras cubanas. La Habana. 1993. p. 142

²⁴ Mircea Eliade. Op. cit. p. 13

rodeaba. Todo era una masa gris, con nubes y gases. Creó entonces a Oddua, quien más tarde se convertiría en Obbatalá (cuestión que será explicada), y le otorgó el dominio del cielo y la tierra para que los rigiera. Después creó a Yembó, quien posteriormente se transformaría en Yemayá, y le dejó a cargo las aguas. Así surgió la primera pareja.

De esta unión nacieron trece hijos, más uno adoptado: Changó. Cada uno representa una fuerza o elemento de la naturaleza. Babalú Ayé, conocido en la Iglesia católica como San Lázaro —representado con lepra y muletas—, aunque no es hijo del matrimonio primigenio, también forma parte de las deidades del panteón. Posteriormente, justo antes de que dejaran la etapa en la tierra como entes físicos, y se convirtieran en espíritu —como hoy se conocen—, del cuerpo de Yemayá crecen los primeros humanos en la tierra. Los dioses tuvieron que probarse primero como seres humanos, pecadores y con grandes defectos, y sólo en la reivindicación de su recto caminar pudieron alcanzar la divinidad.

El primer hijo del citado matrimonio es Aggallú, considerado un volcán. En cada uno de los volcanes está presente este santo, y aunque cada uno procede de una erupción específica, suele tenerse la idea de que representan catástrofe y violencia. Aggallú tiene básicamente la misión de castigar a todo humano (aunque en sus inicios esto se extendía también a las deidades) que violase las leyes morales impuestas por los orichas; protege las normas sociales de convivencia y respeto,²⁵ y castiga a quienes las incumplen.

El segundo es Oggún, a quien se considera una deidad guerrera y tiene a su cargo metales como el hierro y el acero; por lo tanto, la potestad de alimentar (en el sentido de nutrición) a todos los orichas. En la actualidad, se “alimenta” a las deidades con el sacrificio de animales. Lo que realmente “nutre” o “carga” al santo es la sangre y otras ofrendas como flores, frutas, dulces y miel.

²⁵ No existe, como en otras religiones, un código escrito de convivencia y respeto.

Le sigue Ochosi, santo considerado brujo y hechicero desde su nacimiento, y al que se le otorga la impartición de la justicia, junto con Obbatalá. Continúa Ozún, quien debe comunicarle a Oloddumare todo lo que sucede, y avisarle de los peligros; por eso se cuelga detrás de las puertas, arriba. Castiga a los humanos con la cárcel.

El quinto en nacer es Elegguá, dueño de todos los caminos y las oportunidades. Por ser sincero con Obbatalá, al denunciar que Oggún abusaba sexualmente de Yembó, es siempre el primero en comer en todas las celebraciones, además de que su canto debe ser apertura y cierre en las ceremonias; esto, en franca alusión a su jerarquía y a la confianza de la cual él es merecedor.

Aquí la mitología narra el abuso sexual de Oggún para con su madre, y de cómo obligó a sus hermanos a mantener el secreto, pero Elegguá no pudo contenerse y se lo contó a su padre. Al enterarse Odduá, producto de la cólera, se transformó en Obatalá; así es conocido mayormente, y es quien rige la cabeza de los seres humanos. Le exigió a su hijo una explicación, y éste se impuso a sí mismo el castigo de alimentar siempre a todos los orichas; por ello, cuando en las ofrendas se efectúan sacrificios de animales, en el canto se aclara que es Oggún, con el cuchillo de metal, quien está realizando el acto. Cuando Obatalá pidió cuentas a su esposa, y ella —afligida— no tuvo una contestación, exigió la muerte de sus próximos hijos hombres. Ella, de tanto enojo e impotencia, se transformó en Yemayá. Para una mejor comprensión, éste mitema se encuentra desarrollado en el capítulo de anexos.

El siguiente es Ozaín, quien tiene a su cargo la vida no humana, pero viva, es decir: todas las plantas, animales, virus y bacterias, mediante las cuales haría ejercer la medicina y propagaría las epidemias.

Hasta aquí, como puede notarse, todos los hijos son varones, lo que sugiere cierta manifestación machista a la manera del mito bíblico donde Adán es creado primero, y de su costilla emerge Eva. Aunque no corresponde con los objetivos de este trabajo, esto plantea en sí mismo la posibilidad de un futuro análisis comparativo en las génesis de ambas religiones.²⁶ Asimismo, en un trabajo posterior podrán compararse los mitos fundadores afrocubanos con los grecorromanos y con la astrología, donde —por ejemplo— se ve que las deidades de la enfermedad son las mismas para la sanación.

Una vez nacidos los cinco primeros varones, la primera de las hijas es Dadá (deidad poco conocida), y con ella nacieron el cerebro y los sentidos. Precisamente por no tener peso en el panteón, tal como en la actualidad se manifiesta, ha sido difícil encontrar información acerca de sus funciones y expresiones dentro de la religión yoruba.

Jegguá, la segunda, al igual que Dadá, no posee una función notable en los ritos. La mitología narra que ella representa la virginidad en todos los sentidos, o sea: el recato, la decencia y la virtud moral, y es significativo el hecho de que es considerada una mujer bella. Paradójicamente con esto, y precisamente por poseer esta carga moral casi extremista, elude las miradas de los hombres, con lo que erige un virtuosismo inmaculado, el cual es violado por Changó al proponerse conquistarla. No se tienen referencias exactas de cómo se efectuó esta violación. Sin embargo, Jegguá perdió su virginidad (no especificada como una pérdida sexual) y, apenada, se fue a morar al cementerio; de ahí que se le considere dueña de este lugar. Es por ello que en actitud de represalia, de cierto resentimiento, se otorga, ella misma, el poder de decidir quién vive y quién muere.

²⁶ El comentario es mío.

El cuarto nacimiento femenino fue el de Obbá, quien se cortó una oreja (alentada por Oyá) para dársela a comer a Changó, su esposo, y poder retenerlo siempre a su lado. Se considera maestra de todo; es la representación de la sabiduría. Esta deidad recibe a los muertos en la puerta del cementerio, y los deposita en el recinto donde morarán a partir de su último día en la tierra.

Oyá, quinta mujer en nacer, es dueña del aire que respiramos, de los fuertes vientos y también de la centella. Tiene a su cargo conducir el cuerpo sin vida de los muertos desde el momento mismo en que mueren hasta los lúgubres apartados de Obbá, donde son recibidos. Al igual que Jegguá, se le conoce también como dueña del cementerio, y castiga a los humanos con la muerte o con colocarlos muy cerca de ella.

Orula es el onceavo hijo. El enojo de Obatalá al enterarse del abuso de Oggún (abuso que cometió con su madre Yembó), lo decidió a no aceptar más a ningún hijo varón, por lo que al nacer Orula, encargó a Elegguá darle muerte; desobedeciendo a su padre, sólo lo enterró hasta los hombros, dejando su cabeza fuera, al pie de una ceiba. De ahí que sólo sea representado con ésta y no como todas las deidades que poseen cuerpo y cabeza; así podría alimentarlo hasta que la furia pasara y pudiera ser liberado y perdonado, como efectivamente sucedió. Orula es considerado el intérprete de Oloddumare, pues tiene a su cargo el oráculo, por lo que resulta paradójico que se desconozca la fisonomía del rostro, pues ésta la parte que resalta la mitología.

La última de las hijas sería Ochún, considerada la más bella, aún más bella que Jegguá y sin el recato moral de ésta. Es dueña de los ríos y es la única a la que se le tiene permitido llegar al palacio de Oloddumare en el cielo, debido a la confianza ganada cuando intervino en favor de los orichas para detener el diluvio que casi los aniquila como castigo

por el desordenado y lujurioso comportamiento de los santos, únicos habitantes en aquel entonces en la tierra (nótese la semejanza con la tradición hebrea en cuanto a la función redentora y purificadora del diluvio). Por este tipo de acciones mediadoras, en las cuales consiguió para los suyos el perdón del dios principal, se le concedió el título de Yalorde (reina).

Después, Inlé, último de los hijos de Yemayá y Obbatalá, es considerado pescador. En él se manifiesta el espíritu del médico, del curandero que sana con hierbas, del adivino, y del sabio. No obstante, esta deidad —al igual que Dadá y Jegguá— es poco conocida e invocada.

Mención aparte merece Changó, nacido antes que Inlé, pero a quien —por ser hijo adoptivo de Yemayá (nótese que no de Obbatalá)— hemos dejado fuera de la genealogía natural de las deidades.

La mitología plantea que Changó cayó del cielo en forma de bola de fuego sobre el mandil que usaba Yemayá, para reparar el dolor que Obbatalá causó a ésta, al hacerla cómplice de la supuesta muerte de Orula (Yemayá se enteró de que Orula seguía vivo después que Obbatalá había cesado la orden de matar a todo hijo varón que le naciera). Oluddumare envió a Changó para ser criado por ésta como si fuera su propio hijo, con una sabia previsión de lo que vendría después: la eliminación de la orden por parte de Obbatalá.

Yemayá tuvo que mantener a Changó escondido, con la ayuda de Dadá, para que no corriera la misma suerte de Orula. Una vez que fue inevitable mantener oculto a Changó en la familia, Obbatalá desistió de tan cruel castigo y esto permitió que Inlé —como ya dijimos, último hijo de estos dos orichas— no tuviera problemas para vivir. Changó es una deidad de carácter muy fuerte, el más guerrero, dueño del fuego, de los tambores, del baile

y las mujeres. Esta última característica ha generado rivalidades entre las deidades femeninas del panteón afrocubano, así como su recreación en y por la vida cotidiana.

CAPÍTULO III

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Desde la perspectiva de las ciencias de la comunicación, es importante analizar las diferentes formas en que pueden tener lugar los procesos comunicativos que ocupan diversos medios de expresión simbólica. El estudio del tema será una manera de realizar dicho análisis.

Considero que realizar una lectura de significados de los procesos rituales es fundamental para comprender este tipo de manifestaciones religiosas o sagradas, y su proyección en los términos de la cultura y la sociedad cubana contemporáneas, donde han tenido mayor alcance. Esta interpretación de significados, basada principalmente en la metodología de la *hermenéutica profunda*,²⁷ establece un terreno firme de comprensión de dichas manifestaciones, en el cual podrán basarse otras investigaciones de mayores alcances que los que quedan acotados por el interés puro de las ciencias de la comunicación.

Develaré la manera como estas danzas sagradas expresan o se vinculan con determinados códigos sociales y culturales, los cuales nos conducirán a explicar la relación mito-ritual en este sistema religioso, y sus imbricaciones con la percepción que de éstos tienen los cubanos de hoy, y en las que se encuentran sentidos ocultos que —al revelarlos— trataré de relacionar con la cultura y el folclor popular de la isla de Cuba.

Esta investigación servirá para analizar los significados de las danzas, los gestos, el color de la indumentaria, los accesorios y el significado de los cantos sagrados de la santería afrocubana, por cuanto tienen este carácter de comunicación regida por códigos

²⁷ John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. UAM. México. 1998. p. 396

simbólicos, cuyos principales referentes se encuentran en el ámbito religioso o sagrado. Y es por esta diversidad de voces simbólicas, y sus expresiones latentes, que se requiere del método exegético de la hermenéutica profunda.

Para un análisis de este tipo se debe contar con el mitema, el significado del canto y la danza, lo cual he denominado como tríada básica. La decodificación de las formas simbólicas de los tres elementos, en su conjunto, es fundamental para la corroboración y complementación de la información necesaria para la posterior interpretación.

En el presente trabajo tomamos a las danzas rituales afrocubanas como “texto”, como la unidad que será objeto de interpretación, ya que cualquier comunicación registrada en un sistema sígnico se considera texto. Desde de la perspectiva de la semiótica de la cultura, una danza, un desfile militar, una ceremonia, una obra figurativa, una pieza musical, una conversación, al ser fenómenos portadores de un significado integral, son considerados textos. Al respecto, nos apoyamos en la noción de texto ofrecida por la doctora Gloria Prado:

Estamos entendiendo por *texto* a un conjunto de signos (partes, componentes, ingredientes) dispuestos, ordenados en forma orgánica y unitaria en la que todos tienen una conexión interna dinámica e interactuante entre sí y con todo, y que van construyendo, creando, articulando, produciendo unidades de sentido, y de su combinación va naciendo el texto en su organicidad única pero a su vez con una pluralidad significante, multívoca o polisémica, tanto por su dinamismo y significación internos, como por su referencialidad a algo que está fuera de él. Claro está que en esta noción no pueden ser incluida toda clase de textos; quedarían fuera los manuales, instructivos y otros textos de contenido unívoco.²⁸

La conformación de la vida social de las personas no es solamente una cuestión de objetos y hechos que se producen de manera natural, “sino también es una cuestión de acciones, expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos, artefactos de diversos

²⁸ Gloria Prado. *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica*. Diana. 1992. p. 16

tipos y de sujetos que se expresan por medio de éstos, y buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben”.²⁹

La reflexión sobre los fenómenos culturales puede considerarse como el estudio del contexto: “El estudio de las maneras en que individuos situados en un mundo socio-histórico producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos”.³⁰ Las danzas afrocubanas son fenómenos culturales simbólicos; los sujetos —ya sean intérpretes o receptores— les han incorporado varios significados, han enriquecido cada emisión o recepción. En ellos subyace la búsqueda de comprensión de sí mismos y del entorno.

Con el fin de interpretarlos, se recurrirá a la propuesta metodológica de John B. Thompson, la *hermenéutica profunda*, ya que facilita el análisis de la cultura al proporcionar las herramientas para develar los contenidos simbólicos del texto y confrontarlo con las relaciones sociales estructuradas del contexto en que se produce.

Por otra parte, el análisis de las formas específicas en que se manifiesta el simbolismo, en el contexto de estos rituales, tiene importancia universal para comprender en otras dimensiones el espectro de variabilidad que el manejo del simbolismo puede expresar en otras manifestaciones culturales.

Barnlund define la comunicación interpersonal como “la situación de interacción en la cual un individuo (el comunicador) transmite en un contexto, cara a cara, estímulos (por lo general símbolos verbales) para modificar la conducta de otros individuos así comunicados”.³¹

²⁹ J. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. UAM. México. p. 400

³⁰ *Ibid.* p. 409

³¹ Dean Barnlund. *Interpersonal Communication: Survey and Studies*. Houghton Mifflin Company. Boston. 1968. p. 120

Sin embargo, es claro que las manifestaciones culturales como los rituales se ubican dentro de la comunicación interpersonal, pero van más allá de ésta. Son manifestaciones de la comunicación colectiva que se dan en comunidades tradicionales y que sobreviven en nuestra época e incluyen al conjunto de la sociedad.

Los fenómenos culturales son simbólicos y el estudio de la cultura se interesa por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica.

3.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general:

Elaborar una interpretación de los significados de las danzas de Ochún y Yemayá a partir de los tres elementos fundamentales que conforman la tríada básica imprescindible para analizar el mito, con el fin de posicionar algunos de los sentidos en que los mismos se actualizan para lograr una comprensión integral de sus significados internos y la aportación que éstos otorgan al cubano en la conformación de su identidad y su cultura.

Objetivos particulares:

1. Demostrar que la estructura de pervivencia del mito afrocubano se basa en una tríada compuesta por el mitema (narración mítica), los cantos y la danza; esto, para poder abordarlos desde una perspectiva interpretativa.
2. Interpretar los elementos compositivos de la tríada básica, con el objetivo de establecer los simbolismos internos que contribuyen a la pervivencia del mito.
3. Señalar trayectorias de sentido que permitan comprender cómo las formas simbólicas que sostienen la función mitonarrativa de estas deidades se vinculan a determinados códigos de interacción social de los cubanos en la actualidad.

3.2. JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA

Para la concepción estructural de la cultura, planteada por Thompson, el análisis cultural es el estudio de las formas simbólicas, es decir: “las acciones, rituales, enunciados, gestos, textos, obras de arte, los objetos y las expresiones significativas diversas, en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas”.³²

Los símbolos son las unidades básicas de los sistemas de comunicación, ya sean verbales, como en la palabra hablada, o gráficos, como en la palabra escrita o la imagen. A continuación, definiré *símbolo*, *formas simbólicas*, y presentaré sus características.

En términos de Amanda K. Coomaraswamy, “simbolismo es el arte de pensar en imágenes”.³³ Para Greimas “el símbolo es la primera unidad inteligible de expresión del imaginario”.³⁴ Es una figura claramente reconocible con la posibilidad de ser reproducida, cuestión que implica una variada concentración de significados. Por su parte, Jung nos habla del símbolo de la siguiente manera:

El símbolo debe ser la mejor expresión posible de la prevaleciente visión del mundo, un receptáculo insuperable para el significado; debe ser también lo suficientemente lejano a la comprensión para poder resistir todos los embates del intelecto crítico por destruirlo; y, finalmente, su forma estética debe aparecer de manera tan convincente a nuestros sentimientos, que no sea posible presentar argumento alguno en su contra.³⁵

³² Ibid. p.415

³³ Amanda Coomaraswamy. *Select Papers, Traditional Art and Symbolism*. Bolligen Series. No. LXXXIX

³⁴ Julien A. Greimas. *Semántica estructural*. Paidós. México. 1987. p.140

³⁵ C. G. Jung. *Psicología y religión*. Paidós. Buenos Aires. 1960. p. 130

El principio fundamental del simbolismo es su carácter paradigmático, de ley, aunque es extremadamente variable, lo cual supone una contradicción intrínseca, mas sólo aparente. Eso quiere decir que un símbolo es fácilmente asimilable por las mayorías debido a que permite asentar realidades que no tienen que ser constatadas sino sólo creíbles; sin embargo, podemos afirmar que su variabilidad es posible gracias a la instrumentación de nuevas explicaciones normativas, de ahí que puede expresar el mismo sentido en idiomas diferentes y, aun dentro de los límites del mismo idioma, una misma idea o pensamiento puede expresarse en diferentes términos.

El término de *formas simbólicas* se refiere a un amplio campo de fenómenos significativos, desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, textos, programas de televisión y obras de arte; de esta manera ponderamos la pertinencia del estudio de las danzas afrocubanas. Deben ser, por ello, consideradas intencionales, convencionales, estructurales, referenciales y contextuales, características todas que posee este objeto de estudio como forma simbólica de la cultura cubana, como elemento simbólico del mito afrocubano, que es lo que constituye esencialmente el núcleo de este trabajo.

Por lo anterior, me apropio del término acuñado por Thompson, *concepción estructural de la cultura*,³⁶ en el sentido de que para sostener que los fenómenos culturales, como las danzas rituales afrocubanas, pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados, y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la constitución social de las mismas. Valga la aclaración de

³⁶ J. Thompson. Op.Cit. p. 420.

que esta última expresión fue acuñada originalmente por Ernst Cassirer, en su libro *Antropología filosófica*,³⁷ para denominar una perspectiva genérica acerca del símbolo.

La aplicación del marco metodológico hermenéutico, así como de los métodos y herramientas anteriormente mencionados, me permitirán puntualizar, analizar y otorgar un significado a los movimientos de las danzas de las deidades Ochún y Yemayá, así como a todo lo que se les relaciona (accesorios, color, etcétera), junto con su mito y el texto de los cantos sagrados (particularmente trabajamos con el significado de ellos –los cuáles se conocen en español–, ya que los cantos están en lengua lucumí) que hacen particular referencia a la danza en cuestión, para apuntar que en el comportamiento y la actitud que en general profesan los cubanos en la actualidad, se manifiestan implícitamente dichos rituales y mitos, y que a su vez son determinados por los propios habitantes.

Por otra parte, señalaré la existencia de cierta desviación entre el mito y la función de la deidad —atribuida al pragmatismo, y al hecho de que los rituales se conocen a partir de su sincretismo—, con respecto a la originalidad de dichos rituales, al menos hasta donde fue posible conocerlos en el contexto cubano, tomando en cuenta la natural evolución y cambios que se han presentado a lo largo de los siglos y, sobre todo, en estos últimos años, tal como se señala en la Introducción.

Me enfocaré en la tarea de descifrar las diferentes capas de significados, de describir y redescibir acciones y expresiones que son significativas para los hombres que las producen, perciben e interpretan cotidianamente. Todo lo anterior contribuirá a revelar parte de la conformación del folclor y la cultura cubanos en la actualidad.

³⁷ Ernst Cassirer. *Antropología filosófica*. FCE. México, 1997.

En este sentido, considero pertinente abordar este trabajo de investigación desde la perspectiva metodológica de la hermenéutica profunda, como parte del inevitable enfoque de la hermenéutica de la vida cotidiana,³⁸ por ello debe basarse en una definición de la manera como las formas simbólicas son interpretadas y comprendidas por los individuos que las producen y las reciben. En este momento es fundamental observar las diferentes formas de construcción e interpretación simbólicas en los distintos contextos de la vida social. Esta reconstrucción constituye en sí un proceso interpretativo, es una interpretación de la forma de comprender la vida diaria, por parte de los actores sociales que son objeto de estudio.

La hermenéutica profunda tiene tres fases o procedimientos principales: análisis socio-histórico, análisis formal o discursivo e interpretación / reinterpretación.

Por medio del análisis socio-histórico se podrán describir las condiciones socio-históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas de la religión afrocubana. Sin embargo, como este análisis es de tipo sincrónico, el estudio y análisis de estas condiciones sólo permitirá cierto acercamiento a los orígenes de la santería africana al momento de su ingreso en Cuba, lo que revelará las razones por las que este sistema religioso se enraizó, así como fue rechazado, en un inicio, por los criollos —a la luz del catolicismo imperante como único sistema religioso—, y cómo posteriormente logró gran aceptación, gracias al sincretismo con la santería ancestral.

No obstante la importancia de este análisis para la interpretación de las formas simbólicas, ya que nos sitúa objetivamente en las condiciones específicas de su circulación y recepción —lo cual sin duda modifica o altera la interpretación que de ellas tengamos—,

³⁸ J. Thompson. op. cit. p. 270

lo cierto es que nuestro análisis (como ya dijimos en reiteradas ocasiones) precisa, por su carácter sincrónico, de un análisis formal o discursivo, tal como lo plantean las categorías propuestas por Knapp.

En esta fase se analizan los objetos y las expresiones significativas que circulan en los campos simbólicos, consideradas construcciones simbólicas complejas y poseedoras de una estructura articulada. El estructuralismo proporcionará, de nuevo, las herramientas para *deconstruir* las danzas afrocubanas, como texto, que además se sustentan en los mitos — como referentes de la danza ritual— de las deidades del panteón afrocubano y de los mitos que las sustentan.

Para el estudio de los rituales dancísticos de la santería afrocubana, el método propuesto por Mark Knapp es aplicado por primera vez para el análisis de las danzas, ya que las categorías que utiliza, permiten —en su aplicación— decodificar y correlacionar los diversos elementos gestuales, corporales, de actitud, de apariencia, escénicos y del entorno, y el simbolismo de los colores de la indumentaria que conforman dichas danzas. Las categorías o elementos propuestos por el autor, utilizadas en el análisis de las danzas de Ochún y Yemayá, son las siguientes: gestos, posturas, indumentaria, color, entorno y disposición espacial.

Las danzas se ejecutan en cualquier espacio. No tiene que ser un recinto sagrado como tal, sino que éste se convierte en tal cuando se invoca a las deidades. No importa en este rubro una iluminación específica ni un espacio concreto para su ejecución.

En las categorías referidas a los gestos se encuentran los emblemas, marcadores, indicadores no verbales de status-poder y elementos paralingüísticos. En la categoría referida al simbolismo de los colores, utilizaré para el análisis el color de la indumentaria y los accesorios. Y en cuanto a la disposición espacial, hablaré del espacio utilizado para las

danzas, el número de personas involucradas en ellas y la aproximación física entre las mismas.

De esta manera, y en forma de resumen, los principales elementos idiomáticos que he localizado como objetos de comunicación propios de las danzas afrocubanas, mismos que estudiaré, son los siguientes:

- a) Los movimientos corporales y la relación cuerpo-espacio
- b) El vestuario y los accesorios
- c) El color de la indumentaria que pertenece al estudio de la simbología del color
- d) La representación de personajes sagrados de acuerdo con un repertorio iconográfico determinado
- e) Los mitos (mitemas). Son las historias que dan coherencia textual al mito y que se analizan de forma concreta en esta investigación.
- f) Los cantos sagrados, que sólo podrán ser abordados, como ya expliqué anteriormente, a partir de la interpretación que de ellos se tiene, aunque no ofrezca una garantía real más allá de la aceptación colectiva de la misma por parte de los practicantes.

Por otra parte, el análisis de la comunicación no verbal ayudará a interpretar todos aquellos mensajes que no se expresan con el lenguaje verbal y que, de una u otra manera, tienen incidencia en la comunicación verbal. Con mucha frecuencia se dice más de lo que se cree y menos de lo que se piensa; he ahí la paradoja: también se dice mucho más de lo que se piensa, con los gestos y las posturas, sobre todo en aquellos mensajes inadvertidos que se manifiestan en microsegundos y que transmiten una impresión tan fugaz como penetrante.

La comunicación no verbal no debe estudiarse como una unidad aislada sino como una parte inseparable del proceso global de comunicación. Puede servir para repetir, contradecir, sustituir, complementar, acentuar, o regular la comunicación verbal, a través de las emociones mediante señales que la identifican, tales como expresiones faciales, postura, posición, espacio, actos explícitos y gestos, que muestran y regulan el comportamiento del individuo. Muchas expresiones faciales al parecer no son aprendidas sino universales en el ser humano. El resto del cuerpo también transmite mensajes mediante su posición y postura, un lenguaje llamado *lenguaje corporal*.³⁹

El comportamiento cinésico, proxémico, prosódico de las deidades en sus danzas rituales, así como el entorno, vestimenta, color de la indumentaria y accesorios, serán abordados desde la perspectiva del método de Mark Knapp, el cual permite decodificar códigos gestuales, posturales, entre otros, y relacionarlos con el fragmento mítico seleccionado y el canto en cuestión.

Los mitemas escogidos de las deidades serán objeto de un análisis estructural-narratológico, a través de la metodología propuesta por Gérard Genette,⁴⁰ quien toma como referencia la clasificación formulada por Todorov⁴¹ para el análisis narrativo, donde distingue tres clases fundamentales de elementos: tiempo (se estudiará el orden, duración y frecuencia, velocidad, movimientos narrativos y tipos de relatos), el modo (focalización, identificación del relato de palabra o acontecimiento, estilo de redacción) y voz (se identificará el tipo de narrador y las modalidades del relato).

El tiempo apunta a las relaciones temporales que se producen entre la historia (significado o los hechos narrados) y el relato (significante o discurso narrativo); el modo alude a la actitud del enunciador respecto del objeto de su enunciado; la voz se relaciona con la instancia narrativa y con el procedimiento de enunciación o de narración en el que se

³⁹ Mark Knapp. *La comunicación no verbal*. Paidós, México. 2001. p.16

⁴⁰ Gérard Genette. *Figuras III*. Lumen, Barcelona. 1970. p. 81

⁴¹ Tzvetan Todorov. *Les Catégories du Récit Littéraire*. Communications. 1966. p. 228

sitúa el narrador, o sea que se refiere tanto a la relación entre narración (acto por el cual el narrador cuenta los hechos que conforman la historia y, por extensión, la situación concreta en que se produce la situación de contar),⁴² como entre la narración y la historia.

Por ello, el método narratológico permitirá ahondar en los elementos que internamente componen la estructura del mitema, ya que entender tanto la forma como el contenido, contribuirá a una mejor interpretación. Esto llevará a conocer las condiciones de la enunciación del mito a la hora de ser narrado, y sus posibles sentidos, puesto que la figura del narrador omnisciente coopera positivamente con la reafirmación de la calidad mítica del relato en cuestión.

Por otro lado, para constatar parte de la interpretación sobre el fenómeno simbólico, utilizaré la entrevista a los actores involucrados, con el fin de cotejar las investigaciones con la práctica comunicativa de las danzas en cuestión. Esto, que es una metodología inserta en los predios de la metodología cualitativa, contribuirá a enriquecer el estudio, y no sólo a quedarse con la visión particular del investigador. Como instrumento de investigación, la entrevista permite ampliar el campo de información y verificar el conocimiento, acercarse a las ideas, creencias y supuestos que se manejan con respecto al tema de investigación, y su pertinencia está dada en específico para las labores de cotejo de información, así como para la recolección de la misma, ya que al tratarse de una tradición cuyos asentamientos son escasos y su vía fundamental de pervivencia y difusión es la oral, el testimonio vivo da fe de la única información disponible.

⁴² Gérard Genette. Op.cit p. 83

Con la etnografía se asienta por escrito el discurso social; al hacerlo, se transforma de un suceso transitorio a un texto estable y posible de examinar. Geertz describe este proceso como la posibilidad de fijar lo dicho en el discurso social:

La etnografía es una actividad interpretativa donde el intérprete busca captar lo que se dice en el discurso social, su discurso significativo, y fijar lo dicho en un texto escrito... El analista trata de dar sentido a las acciones y expresiones, y especificar el significado que tienen para los actores que la ejecutan y, al hacerlo así, aventurar algunas sugerencias, algunas consideraciones refutables acerca de la sociedad de la que forman parte estas acciones y expresiones.⁴³

Con la aplicación del método etnográfico reconstruiré la percepción que de los mitos de los orichas estudiados se tiene, así como el significado de las canciones sagradas y, de esta manera, cómo la santería y sus rituales forman parte de una identidad urbana del cubano en la actualidad, amén de otros factores que no son abordados en el marco de este trabajo, pero que sin duda han ido conformando algunos de los códigos sociales y el folclor de la isla. En este trabajo pretendo apuntar que la actitud del habitante cubano, en general, tiene una estrecha relación con los mitos y rituales de la santería de origen africano, pues considero que este sistema religioso ha permeado las raíces de la cultura cubana.

Por medio de la observación registraré todo lo acontecido en una ceremonia religiosa, efectuada el 19 de octubre de 2003, y un toque de santo o bembé llevado a cabo en la Habana; así podrá corroborarse la información documental obtenida previamente, revalidar el texto logrado de la entrevista y confirmar lo dicho en esta investigación a partir de lo observado en el trabajo de campo.

⁴³ Clifford Geertz. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books. 1973. p.5

Sin embargo, por tratarse de un trabajo cuyo objeto de estudio es en sí mismo una interpretación de las interpretaciones dadas (partiendo fundamentalmente del mito sincrético como tal, que es ya una interpretación del mito original), el método de la hermenéutica profunda, específicamente el análisis interpretativo/reinterpretativo, ofrece un espacio ideal donde sembrar este estudio de significados. En los estudios culturales, como dice el propio Thompson, todas las formas simbólicas “pueden ser analizadas tanto con sus condiciones socio-históricas, como con sus rasgos estructurales internos, y pueden ser reinterpretadas en consecuencia”.⁴⁴ Esto implica, además y sustancialmente, el análisis y la reinterpretación de la secuencia de interpretaciones del tema que se investiga, llevados a cabo por otros autores, de acuerdo con el objetivo específico de esta investigación.

Desde esa perspectiva, estudiaré las diversas secuencias significativas, compuestas por las vertientes y los distintos niveles de interpretación propuestos, de acuerdo con los principales elementos idiomáticos que hemos localizado como objetos de comunicación propios de las danzas afrocubanas, así como las categorías del análisis narratológico.

En esta última fase, intentaré realizar una interpretación coherente que, junto con todos los elementos analíticos que se utilizan en esta investigación, otorgue suficiente información para asentar una interpretación argumentada y legitimada a partir de la estructura que he denominado *tríada básica*, y su relación esencial, también estructural, con sus componentes internos (elementos estudiados en el análisis formal).

⁴⁴ J. Thompson. op.cit. p. 410

CAPÍTULO IV

LAS DANZAS DE OCHÚN Y DE YEMAYÁ

En los relatos míticos los orichas quedan descritos como personalidades con características tanto humanas como divinas. “No fueron pocos los pecados y desafueros cometidos por las propias deidades, mismos que arrastran consigo creencias o contribuyen a dar respuestas a fenómenos de la naturaleza y de la existencia”.⁴⁵ El traslado de estas creencias al mundo terrenal generó variantes en algunas regiones y países, según las condiciones históricas en que fueron puestas en práctica. Claude Levi-Strauss nos dice que “los mitos son susceptibles de ser subdivididos, para su análisis, en unidades más pequeñas denominadas mitemas”.⁴⁶

El método planteado por Levi-Strauss en su texto *Antropología estructural* parte de la estructura gramatical de la lingüística para emprender una estructuralización de mito, ya que éste se considera una historia relatada y, por lo tanto, traducible. Consiste, sintéticamente, en el hecho de tomar como base el lenguaje y considerar al mito como entidad lingüística, lo cual permite reconocer las partes constitutivas del mito, y éstas son, de menor a mayor grado de complejidad, fonemas, morfemas, semantemas y mitemas. Particularmente en el caso de los mitemas, éstos se separan en elementos simétricamente ordenados (esta base es la dualidad del pensamiento mítico). Cada mitema, así conformado, se superpone a otro en función de las correlaciones, con lo que se organiza un grupo de permutación tridimensional. Con base en la simetría de este sistema de permutación, logran encontrarse las leyes de parentesco y grupo.

⁴⁵ Natalia Bolívar. *Los orichas en Cuba*. Ciencias Sociales. La Habana. 1997. p. 61

⁴⁶ Lévi-Strauss. *Antropología estructural*. Paidós. Barcelona. 1995. p. 113

Los mitos pueden dividirse en elementos mínimos de sentido: mitemas. Estos últimos tienen funciones semánticas específicas al interior de cada conjunto más amplio de mitos; para el propósito de esta investigación, lo que interesa es un análisis semántico del mito, por lo que se usará la categoría de mitema, pero desde la perspectiva del análisis narratológico, es decir: de la relación del mitema con el contexto del relato en el que aparece, así como los demás fragmentos que componen el conjunto. Cabe aclarar que no es un análisis típico levistosiano el que se llevará a cabo, ni se estudiará cuáles son las estructuras que se repiten en el mito sino cuáles son éstas, y las relaciones semánticas entre sí.

Para este estudio es relevante este concepto establecido por el autor (también manejaremos los términos *patakí*, *camino* o *historias* indistintamente, pues éstos representan cada variación, reordenación o reconstrucción de un mismo mito a lo largo del tiempo); es un elemento sincrónico dentro de la diacronía del mito. Los mitemas son las unidades mínimas de sentido dentro del mito.

4.1. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS SIMBÓLICO DE LAS DANZAS DE OCHÚN Y DE YEMAYÁ

Para el análisis de las danzas rituales de la santería afrocubana, el método propuesto por Mark Knapp es novedoso; las categorías que utiliza permiten, en su aplicación, decodificar y correlacionar los diversos elementos gestuales, corporales, de actitud, de apariencia, escénicos y del entorno y el simbolismo de los colores de la indumentaria, que conforman dichas danzas. Las categorías o elementos propuestos por el autor, utilizadas en el análisis de las danzas de Ochún y de Yemayá son las siguientes:

Categorías referidas a los gestos:

a) Emblemas: son actos no verbales que admiten una transposición oral o directa, o una definición de diccionario que consiste en una o dos palabras o frases. Describen acciones comunes de la especie humana y funcionan cuando los canales de comunicación están bloqueados o faltan.

b) Marcadores: son considerados reguladores, pues son los elementos que mantienen y regulan la naturaleza del hablar y el escuchar entre los sujetos interactuantes. Los marcadores son los que indican la cesión del turno y espera para que el otro comience a hablar.

c) Indicadores no verbales de status-poder: se consideran las acciones, gestos, posturas, ademanes, miradas y expresiones faciales que muestran determinada jerarquía, clase socioeconómica, y que producen también efecto de dominio sobre los demás. También se incluyen los efectos de la apariencia física, la ropa y el espacio que se utilizan.

d) Paralenguaje / Vocalizaciones: son los sonidos —como la risa—, velocidad, intensidad, ritmo y tono de la voz que contribuyen a la percepción de la personalidad y el talante. La voz y el estatus están relacionados (podemos incluir la risa y la sonrisa). Uno comunica diversas actitudes mediante la voz.

Categoría referida al simbolismo de los colores:

e) Color de la indumentaria y de los accesorios: los colores producen percepción de calidez o frialdad, alegría o tristeza, estimulación, seguridad, entre otros, que repercuten en el comportamiento y las actitudes de los individuos.

Categorías referidas al entorno y a los elementos escénicos:

f) Efectos del entorno: son situaciones o estímulos ambientales como los espacios, su estructura y diseño —abiertos, cerrados, chicos o grandes—, percepciones de calidez, privacidad, familiaridad y formalidad, atmósferas y temperatura, colores fríos o cálidos, tipos de muebles y decoración, objetos fijos o móviles, iluminación —natural o artificial—, los cuales provocan un determinado comportamiento o actitud.

g) Disposición espacial: incluye los efectos del territorio y espacio personal, mismos que indican introversión o extroversión, la intimidad con el otro, el estatus, el hecho de considerar a las personas: cálidas, amables, frías o poco amables. También se incluye en esta categoría el número de personas y la aproximación física.

h) Objetos: son artículos que la deidad utiliza en su danza, y que se relacionan con sus características principales.

Se trabajará con el significado de los cantos de Ochún y de Yemaya. El significado de cada canto se tomó de la interpretación que se acepta colectivamente sobre lo que dice la letra, lo cual se apoya en el mitema y en la danza.

En las danzas rituales de la santería afrocubana, las categorías de entorno, iluminación y elementos escénicos planteados por Knapp no son de gran utilidad para los fines de este trabajo. En cuanto al entorno, es evidente que se trata de un ambiente, un lugar, una casa o departamento, un patio, sin características ni elementos especiales o fuera de lo común; se sobreentiende que es la casa de algún creyente o practicante. La ubicación de los muebles, del altar, de los músicos es totalmente pragmática, en función del espacio y el número de asistentes. Por otra parte, la iluminación es otro aspecto poco relevante, ya que es indistinto si las danzas se efectúan en interiores o exteriores, con luz natural o artificial. Por otra parte, en estas danzas no existen ilustradores porque no se habla, solamente se escucha la risa, y este elemento se ubica en la categoría de vocalizaciones y paralingüísticos.

Comenzaré el análisis con la danza de **Ochún**: gestos, movimientos, postura, indumentaria, color, iluminación, entorno y espacio donde se ejecutan.

Esta deidad se viste con una bata amarilla bordada con flores de diversos colores, y con su abanico (*agbégbe*) del mismo color. Lleva también un cinturón amplio en la parte frontal, a la altura de la cintura, y en el extremo inferior del vestido, un festón o encaje de color blanco, del que cuelgan pequeños cascabeles.

Cuando baila, realiza algunas vueltas con poco vuelo, como corresponde a los remolinos de las aguas fluviales. Su vanidosa coquetería la hace mirar a la gente de manera altiva, peinarse las ondas del cabello ante las aguas y ajustarse los collares y pulseras con las que se adorna.

Tomando su falda por ambos lados, a la altura de los cascabelitos, levanta los brazos a los costados, los flexiona levemente y los mueve arriba hacia abajo, subiendo uno mientras el otro baja, muy despacio y con cadencia; así, de repente, da algunas vueltas lentamente.

Moviendo los pies, da un pequeño paso y luego, retrocediendo, imita el untarse miel en los brazos; frotándolos sensualmente, se acaricia alzando los brazos; los desliza y los deja caer muy despacio, acariciando su cuerpo con las manos.

Coloca las manos en la cintura con la falda sostenida por los extremos, mueve la cadera hacia un lugar y otro y se vuelve a ver con aire despectivo a los que la rodean. También gira la cabeza y, mirando hacia uno y otro lado, mueve los hombros de forma circular hacia atrás y realiza ligeras contorsiones de tórax.

En ocasiones baila con ademanes de remero que lleva una canoa, y en otros momentos recuerda su feminidad virtuosa, e imita los movimientos de la mujer africana al moler en el pilón algún alimento. Danza con voluptuosidad y con las manos tendidas hacia delante en actitud de imploración, con alusivas contorsiones de pelvis, de furor libidinoso con el que pide ¡oñi! (miel), afrodisíaco símbolo de dulzor.

Sus bailes y música son los más sensuales, y sus versos, los más salaces de la tradición yoruba. La bailadora de Ochún evoca a la naturaleza agitando sus brazos para que suenen sus pulseras de oro y cobre.

Las danzas de Ochún se desarrollan una tras otra; así, primero se realiza una especie de "Danza de los manantiales", donde baila a la orilla del río y hace que por éste fluyan las aguas que hace venir de los montes. Luego, otro baile es "El baño de Ochún"; la diosa se baña en las claras y tranquilas aguas fluviales, juega con ellas, se peina el cabello, se contempla a sí misma con la fina coquetería de una diosa. Se sabe hermosa y viste para la fiesta de la vida, se engalana, su cuerpo se contonea llamando al amor, a los misterios de la creación.

Análisis gestual:

En la danza de Ochún encontré las siguientes categorías o elementos:

a) Emblemas:

- Contorsiones pelvianas suaves y cadenciosas hacia delante y hacia atrás: deseo y anticipación sexuales. En la danza, Ochún realiza estos movimientos con singular sensualidad. En el mitema no existe un fragmento que haga alusión a ello; sin embargo, en la mitología se conoce de esta actitud de la deidad.

- Brazos colocados en jarra en las caderas: postura de control de sí misma; entre conocidos actúa así para expresar una orden, regaño, disgusto por alguna acción cometida por una persona de status inferior. En el mitema, esta postura se relaciona con la resolución de la problemática de la alimentación de los orichas por parte de Oggún. En la danza, mientras realiza algunas contorsiones pelvianas suavemente, manifiesta dicha compostura que connota poderío.

- Caricias a lo largo del cuerpo (simula que resbala la miel por su cuerpo): intimidad, incitación sexual; se siente bella y deseada; quiere provocar el deseo del otro. La mitología plantea (en la versión de la que se habla en el apartado 4.1.) que la deidad se unta miel en el cuerpo para tornarse resbaladiza y así seducir a Oggún; de esta manera, cuando él intentase poseerla, ella escaparía debido a la lubricación que produce la miel; Oggún, cegado, encantado por la belleza de su hermana y por la miel ofrecida, iría tras ella intentando una y otra vez satisfacer su deseo. Por otra parte, en el canto, su idea reguladora nos remite a su coquetería y a la manera tan pícaro y sensual como riega la miel por el camino.

- Movimiento de los brazos, con lo que hace sonar sus pulseras y alhajas: es un estímulo no verbal que tiene como objetivo llamar la atención y mantenerla. En la danza se escucha el sonido de sus pulseras cuando agita los brazos pero, aunque en el fragmento mítico no se hace referencia explícita a ello, se conoce que ella es la dueña de las riquezas materiales, del oro y piedras preciosas. Ésta es la razón por la que en Cuba, esta deidad también se invoca para la resolución de problemas monetarios.

- Simula embadurnarse de miel: incitación sexual directa, expresión erótica de lubricidad. Para los cubanos, la miel es el elixir del amor y la sexualidad, pues no hay nada más dulce que la miel, con la cual Ochún logra seducir a su hermano; también es símbolo de inteligencia y sabiduría, rasgos que se manifiestan en la deidad, en cuanto a su capacidad para solucionar un problema que afectaba a todo el reino, y que nadie había podido resolver.

- Cuando tiene ademanes de remera: movimiento de brazos que simula el remado de una embarcación pequeña. Los cantos hacen alusión a este movimiento, y en la danza se manifiesta representando el remar; sin embargo, en la mitología no se conoce claramente de esta actividad, pero se sabe que se refiere a su fortaleza y capacidad físicas.

- También los movimientos de caderas y el mostrar las muñecas o las palmas de las manos son consideradas acciones de llamamiento o invitación, más directamente provocativa que el marcador previo.

b) Marcadores / Reguladores:

- La Ochún principal comienza a caminar entre las demás bailadoras de Ochún que están recostadas en el suelo, despertándolas. Todas las bailarinas de Ochún rodean a la bailarina principal, lo que se considera signo de pleitesía, cuidado y protección de la deidad.

c) Indicadores no verbales de status–poder:

- Movimientos de cabeza hacia arriba, con mirada al frente: es un movimiento desafiante o retador. Es una deidad de carácter fuerte que, cuando danza, mira de frente y sostiene la mirada. Denota que se sabe poderosa y puede ejercer su poder cuando lo desee. Puede tener a sus pies al más violento de los orichas, gracias a su belleza y sabiduría; también puede planear venganzas para quienes no la respetan o la ignoran.

- Movimientos de cabeza laterales con rostro erguido: denotan control, desafío. En el fragmento mítico se hace referencia a que, de alguna manera, plantea un desafío para el resto de los orichas, ya que ninguno había podido sacar a Oggún del monte y reincorporarlo a sus tareas, pero en el canto no se hace referencia explícita a dicha cuestión.

- Sostiene la mirada: ésta es una acción de llamamiento o invitación. Que sostenga la mirada en la danza muestra que quiere ser observada. En el canto, esto se relaciona con la coquetería que la caracteriza.

- Uso de posición de brazos en jarra: en la danza, esta postura señala poderío y seguridad, lo que —junto con la cabeza erguida y la mirada fija, los movimientos y posturas expansivos— denota su autoridad y preponderancia.

- Acceso a un territorio amplio, movimientos y posturas expansivos.

- Ornamentación de la vestimenta con símbolos de poder: el turbante en la cabeza, para simular mayor altura, análogamente funciona como corona. Es para resaltar su potestad como soberana.

d) Paralenguaje / Vocalizaciones:

· Sonrisa (es una respuesta refleja desde muy temprana edad): denota calidez; en el contexto del mito de Ochún es utilizada para coquetear y llamar la atención. Constituye una invitación no sólo a abrir los canales de comunicación, sino que sugiere el tipo de comunicación deseada.

· Risa: además de constituir una invitación, en este caso tiene sesgos de cinismo; aunque de la propia risa no se infiere, la mitología plantea, y en el canto se corrobora, que cuando Ochún ríe, está feliz, pero también trama alguna maldad o incluso venganzas.

Análisis del simbolismo de los colores:

e) Color de la indumentaria y de los accesorios:

· Utiliza un vestido amarillo con pequeños holanes blancos ubicados bajo holanes más grandes situados alrededor de la falda y, en ocasiones, en el cuello. El vestido, que originalmente era de algodón, lleva una especie de cinturón con forma romboidal al frente.

El amarillo es considerado un color excitante; se relaciona con una animación-jovialidad ceremonial de alegría: Ochún es la más joven de todas las deidades, gusta de las fiestas, de verse bella, de sentirse deseada. El color blanco es símbolo de la unidad divina, la pureza y la sinceridad.

· Sin duda, su color, el amarillo, puede catalogarse como fuerte, llamativo, color de carnaval, de fiestas, de alegría. De la misma manera se desplaza esta oricha por la vida; deslizándose con dinamismo y esplendor, proyecta luminosidad, centellea igual que el oro expuesto a la luz solar. El color amarillo exalta la provocación de los sentidos, principalmente el de la vista. Es considerado símbolo de la sabiduría y del amor, que en el contexto cubano se relaciona directamente con la miel debido a su extrema dulzura.

La deidad puede llevar un abanico de hojas de palma seca, o también puede llevar una jícara para la miel. La jícara se hace con el coco seco de la palma.

Análisis de los elementos referidos al entorno y elementos escénicos:

f) Efectos del entorno:

· El entorno es totalmente variable. Puede ser desde una casa, un departamento o un patio trasero. La ubicación de los músicos y los danzantes es pragmática, de acuerdo con la disposición de los muebles, entradas y salidas del lugar donde se realiza.

g) Disposición espacial:

· En la danza de Ochún, el espacio es abierto; aunque tiene toda la libertad espacial, su danza —en general— no requiere una gran área para su ejecución.

h) Objetos:

· Los objetos varían de acuerdo con el patakí y la función que debe cumplir la deidad en cada caso. Generalmente lleva un abanico o porta un espejo, los cuales pueden ser considerados elementos intrínsecamente femeninos, que denotan vanidad.

· Adornos de oro y cobre: significan riqueza, posición y atracción.

· Cascabeles: significan llamada de atención constante, pues no dejan de sonar. Esto puede interpretarse como cierto carácter egocentrista pero, al mismo tiempo, como elemento de poder, pues todo el mundo tiene que volverse al oírlos.

· Miel: aunque no está presente físicamente, sí se alude a ella en la danza por medio de uno de los emblemas antes mencionados; de hecho, es un elemento que implica sabiduría y seducción, y en este sentido se muestra como elemento de poder, ya que mediante él, Ochún logra su misión.

Cantos a Ochún:

1. “Eladde Ochún”

Ochami lapamiwó eladde Ochún omi
pamiwó eladde Ochún omi paniwó
eladde Ochún omi paniwó
eladde Ochún omi yeyemi ofe niticó
ofe nitiyá ofe nitiyá
eladde Ochún omi paniwó
eladde Ochún laró laddé okúo
oyuó okuó ekiakará o kuó
ekirolelé okuó eki oñi okuó

(Ochún se sumerge en el río o rema en él)

2. “Ofe icó erima” Ochún se baña en el río, se engalana, se peina, se pone sus collares y pulseras, y mueve en alto los brazos para que tintineen.

Iya lode tenité ofe icó erima
abuyíla tenibú ofe icó erima
iyamila tenikú ofe icó erima
iyamila teniddé ofe icó erima

3. “Yeyé oñío”

Yeyé oñío oñi abbé sekuré alaiyumú
oñi abbé sekuré a laiyumú oñi abbé seku.

(repetición a placer)

(Riega miel por el camino, se la ofrece a Oggún)

4. “Bembelere awó”

Bembelere awó abembe ochún bembelere awó
abembe ochún bembelere awó
abembe ochún bembelere awó
abembe ochún Ochún shekesheke
abembe ochún ibú Kolé abembe ochún bembelere a.
(Trabaja en el pilón, también se abanica)

5. “Bima Ochún bailele”

Bima Ochún bailele ochu ó
achewó leuré bima Ochún bailele
bailele achewó leuré bima Ochún bailele
ochuó achewó leuré bima Ochún bailele.
(Ofrecimiento, con palmas de las manos hacia arriba)

6. “Eñí tónlowó”

Eñí tónlowó owómiyena eñi a bombo
soloyú yeyé soloyú iyá soluyú eñi a bombo
soluyú babá soluyú temara suáyekó
eñi a bombo sóluyú eñi tónlowó
owómiyena eñi a bombo sóluyú.
(Ochún se echa agua del río sobre su cuerpo).

Significado de los cantos a Ochún:

En los cantos sagrados que se interpretan con estas danzas, cabe destacar que no existe continuidad entre ellos. Se canta el fragmento en lengua yoruba, lo que hace referencia al patakín o historia en particular de la deidad, y a la vez se ejecuta la danza que

tiene relación específica con la historia y el canto. En cuanto a su traducción, lo que se rescata es el sentido o significado global de lo que se canta. También es necesario mencionar que muchos de estos cánticos son formas de incitar y provocar a la deidad para que, por medio del posible poseso, se manifieste en la tierra.

En la danza de Ochún que se relaciona con el mito de “La seducción de Ochún”, el canto hace referencia a su cadencioso caminar, a su coquetería y su risa, a su forma suave de abanicarse, así como hace alusión a cuando suele ponerse seria. También habla de cómo se mira al espejo y se arregla seductoramente. Y hace mención de la manera como va regando la miel por el camino.

Continúo con la aplicación del método de Knapp a la danza de **Yemayá**: gestos, movimientos, postura, indumentaria, color, iluminación, entorno y espacio donde se ejecutan.

Esta diosa es la reina del mar, del agua salada. Es la deidad de la maternidad universal, pues de su vientre nacieron casi todos los orichas, y de sus costillas, los seres humanos. Se le considera también como la que otorga y facilita los viajes y las travesías (aunque no hay ninguna historia o patakín que así lo manifieste). Es la entidad mitológica de la fecundidad femenina, amiga de la buena compañía y también del lucimiento. Su emblema manual es un abanico llamado *agbégbé*, hecho con las hojas secas de la palma o con plumas de pavo real, con adornos de caracoles y cascabeles. Su color es el azul con matices blancos.

Lleva un vestido, como todas las orichas femeninas, ceñido con una especie de ancho cinturón de tela, con un peto o ampliación al frente en forma de rombo, y su falda está bordada con pavos reales, patos, flores y emblemas marítimos. Yemayá es una santa, una madre virtuosa, púdica y sabia, pero a la vez divertida y muy alegre.

Cuando baila, puede reír a carcajadas y, tomando su vestido por los olanes, comienza a mover los brazos cadenciosamente en forma de olas, hacia delante y hacia atrás, dando algunas vueltas lentamente; los hombros llevan el mismo compás, lo que simula las calmadas y suaves olas del mar con su blanquísima espuma, la brisa fresca y el sol brillante.

Después de estas olas, con movimientos lánguidos debidos al soplo de la brisa, de pronto se encaracola y comienza su fervor. Los movimientos de la falda comienzan a hacerse cada vez más violentos y rápidos; las vueltas más veloces simulan remolinos; las más rápidas imitan los torbellinos del mar movido por huracanes.

Análisis gestual:

a) Emblemas. En la danza de Yemayá encontré los siguientes:

- Movimientos ondulatorios cadenciosos de los brazos con la falda: es un estímulo no verbal cuyo objetivo es simular las olas del mar.

- Movimientos agitados de los brazos con la falda: simulan olas más violentas, remolinos.

En su danza no aparece ninguna deidad masculina, y generalmente se baila en grupos de mujeres.

Ambos emblemas se observan claramente en la danza; son movimientos que simulan el mar; en el canto se hace referencia al movimiento del mar, a las olas, y en el mitema, Yemayá produce un remolino en el agua cuando Oggún intenta llegar a su casa, el mar. Particularmente en la danza, la deidad comienza a dar vueltas sobre su propio eje, simulando, precisamente, remolinos y anunciando su fuerza destructiva.

b) Marcadores:

- Se acelera la música y el ritmo del canto, y la bailadora de Yemayá ejecuta con la falda movimientos bruscos de un lado al otro de su cadera, y con este movimiento se acercan todas las bailarinas de Yemayá, y la rodean en señal de protección y solidaridad.

c) Indicadores no verbales de status-poder:

- Brazos colocados en jarra en las caderas: postura de control de sí misma, entre conocidos, para expresar una orden, regaño, disgusto por alguna acción cometida por una persona de status inferior. En el fragmento mítico, este movimiento se puede relacionar con la fuerza y el dominio que la diosa tiene de la situación, puesto que está resuelta a irse a su casa y dejar de convivir con su hijo, aunque él no lo aceptara.

- Ornamentación de la vestimenta con símbolos de poder: el turbante en la cabeza, para simular mayor altura, funciona análogamente como corona. Su número es el siete, por lo que lleva siete collares y siete pulseras.

En el fragmento mítico, los indicadores mencionados muestran que la deidad es considerada fuerte, incluso físicamente, ya que realiza las labores del campo de Oggún. Ella impone su voluntad, la cual todos deben obedecer.

- Movimientos de cabeza hacia arriba con mirada al frente: es un movimiento desafiante o retador.

- Movimientos laterales de cabeza erguida: denota control y desafío.

- Sostiene la mirada: ésta es una acción de llamamiento o reto.

d) Paralenguaje / Vocalizaciones:

- Risa: además de constituir una invitación al reto, en ocasiones ríe porque está planeando cuándo llevará a cabo un castigo.

Análisis del simbolismo de los colores:

e) Color de la indumentaria y de los accesorios:

· Usa un vestido azul, y blanco en menor medida, ceñido con una especie de ancho cinturón de tela con un peto o ampliación al frente en forma de rombo, y su falda está bordada con pavos reales, patos, flores y emblemas marítimos. Yemayá es una santa divertida y muy alegre (así lo dejan ver algunos patakines o historias, donde se dedica por un largo periodo a las fiestas y a la diversión).

· Sólo dos colores son los que conforman su vestimenta; son la perfecta armonía de dos gamas fácilmente combinables. La vida es representada con el color azul, también el mar, el origen mismo de la creación. Representa la verdad divina y eterna.

· Con el color blanco se simboliza la sabiduría, la sinceridad, la pureza, el cielo adonde se van las almas. Este color alude también al espacio donde suelen reunirse las deidades. Ambos colores son vistos como colores que complacen la vista con suavidad.

Los ornamentos de las deidades, como se conocen en la actualidad, son collares con piedras preciosas y de mar, pulseras de oro, manillas, entre otros accesorios. Fueron ejemplos tomados de la cultura hispana cuando se dio el sincretismo religioso que aún persiste. Estos adornos son antiguas formas de prevención contra la magia negra que temían los habitantes del mundo occidental; o sea: eran amuletos, pero con el tiempo los afrodescendientes ampliaron su significado. Los adornos que traían las deidades al momento de su ingreso a Cuba, eran menos complicados; en general eran de marfil y de algunos huesos de animales. Una posible explicación sobre el cambio de la ornamentación de los orichas en el Nuevo Mundo se encuentra en el hecho de que los primeros esclavos introducidos en Cuba en el siglo XVI fueron destinados a las labores de las minas, por lo

que relacionaron las piedras preciosas y los metales más afines con la función del santo africano, adaptado a un nuevo contexto.

f) Efectos del entorno: la ubicación del altar, los músicos y los creyentes, así como del lugar donde se encuentran los muebles, las entradas y las salidas, es totalmente pragmática, en función de las características del espacio y número de asistentes.

La iluminación es irrelevante, ya que no importa si se danza con luz natural o artificial.

g) Disposición espacial:

En la danza de Yemayá, el espacio es abierto, donde se mueve libremente. En el recinto sagrado, el área de ejecución es totalmente variable y pragmática. En la historia mítica se hace referencia al mar, pues nada se mueve más libremente que el mar.

- Acceso a un territorio amplio, posturas y movimientos muy expansivos.

h) Objetos:

· Su uso depende del patakín y del canto. En esta danza, Yemayá sólo podrá llevar un abanico. El mitema plantea que se confeccionó el abanico con las plumas del pato que la delató con su hijo Oggún, como muestra de su poder.

· Collares normalmente hechos de cauri, que es una especie de caracol sagrado, aunque también presenta collares tradicionales, de colores alusivos al mar.

· Siete holanes de su vestido, que simbolizan las capas de la psicología femenina. Creo que el número de holanes está vinculado a la concepción misma del número como símbolo de la gran madre; de la misma manera, es la unión de lo espiritual (representado por el número tres) y lo temporal (representado por el cuatro).

Cantos a Yemayá:

1. “Yemayá asesú”

Yemayá asesú, asesú Yemayá

Yemayá olodo, olodo Yemayá.

Yemayá asesú, asesú Yemayá

(Olas suaves del mar, que vienen y van)

2. “Soku taniwo”

Sokú taniwo agwa asesú

Ewin ma shere ero diddé

(Olas del mar)

3. “Addo ñío addoño”

A aladdora addo ñío addo ñeo

Yemayá aladdora addoño addo ñeo

(Movimientos de las olas)

4. “Omodde omo titiyó”

Omodde omo titiyó eyó laddé

(Rompimiento fuerte de las olas)

5. “Agolona é” o “Aro”

Agolona e yalee yalo yalumao

yalo omi yale ayagwa mio

okuo yale yalumaó yale omi yalé ayagwa mió.

(Oleaje violento, embravecimiento del mar)

7. “Shíkini”

Iyá shikiní ala modansé iyá

shikiní ala modansé

(repetición a gusto)

(Zapateo. Puede ser también para otros orichas)

Significado de los cantos a Yemayá:

El canto que acompaña a la danza no es continuo; se cantan frases que, en su significado general, tienen relación con el mito y la danza en cuestión. En el caso del mitema del “Escape de Yemayá de la casa de Oggún”, la interpretación se refiere al movimiento del mar, del agua que va y viene, de las olas que se alejan y regresan. Hace referencia a la belleza de Yemayá, pero el cantante la provoca diciendo que está muy bonita pero no está vestida como debe ser, pues no tiene su falda de hoja de palma seca, bendita. También se pregunta para qué tanto zapateo y movimiento si perdió la corona.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LOS MITEMAS

Para su estudio, los mitemas escogidos de Ochún y de Yemayá —que se encuentran dentro de la mitología afrocubana— serán objeto de un análisis estructural-narratológico, por medio de la metodología propuesta por Gérard Genette⁴⁷ para el análisis narrativo, el cual distingue tres clases fundamentales de elementos: voz (se identificará el tipo de narrador y las modalidades del relato), tiempo (se estudiará el orden, duración y frecuencia, velocidad, movimientos narrativos y tipos de relatos) y modo (la focalización, identificación del relato de palabra o acontecimiento y estilo de redacción).

Para el análisis narratológico de ambas historias, dentro de la categoría voz, utilizaré los siguientes elementos:

a) Tipos de narrador (voz)

· Por su presencia o ausencia en la obra: homodiegético y heterodiegético

1. Narrador homodiegético: utiliza la primera persona y participa como actor en la historia que cuenta. Su presencia no es igual en todos los relatos, sino que asume diversos grados que van desde el protagonista hasta el personaje secundario (testigo).

2. Narrador heterodiegético: el sujeto cuenta los hechos desde fuera del relato mismo, es decir: no está presente y emplea la tercera persona.

· Por los niveles narrativos: extradiegético e intradiegético

1. Relato marco o primario (narrador extradiegético): constituye la línea básica que ofrece cuerpo a la historia. Sirve de referencia cronológica en el discurso

⁴⁷ Gérard Genette. *Figuras III*. Lumen. Barcelona. 1970. p. 81

narrativo, así como para introducir distintas acciones narrativas. Su valor es referencial.

2. Relato secundario o metadieético (narrador intradieético): establece una relación de dependencia respecto del relato marco. Su característica fundamental es estar ligado al relato anterior. Tiene función explicativa.

· Modalidades más frecuentes que adopta el relato marco o primario:

1. Como eje narrativo de la historia que cuenta el narrador: este último es el responsable de enlazar los distintos relatos metadieéticos, dependiendo del relato que él dirija.

2. Como elemento de enlace para introducir el relato metadieético: ejerce una función subsidiaria.

b) Tiempo: se ocupa de las relaciones temporales entre orden, duración y frecuencia en el relato, y para el análisis narratológico he escogido los siguientes elementos:

· La analepsis (se encuentra dentro de las anacronías): se considera una infracción temporal por medio de la cual se introduce un hecho que, según el orden cronológico, debería haber sido expresado con anterioridad.

· Tipos de relato según el orden de los acontecimientos:

1. Cronológico: el relato va desarrollándose progresivamente en orden natural.

2. No sigue el orden cronológico: puede desarrollarse en cualquier orden.

· La duración alude al ritmo y velocidad narrativa. La velocidad del relato es la correspondencia establecida entre la duración de los acontecimientos de la historia (el tiempo que han tardado en producirse: horas, días, minutos, años) y su extensión en el discurso narrativo (el espacio que el narrador emplea en contarlos: líneas, páginas). El

volumen de la información seleccionada dará el ritmo, mismo que puede ser lento o acelerado. Dentro de los movimientos narrativos se encuentran figuras de aceleración y desaceleración.

· Figuras de aceleración:

1. Elipsis: movimiento narrativo que elimina cierto volumen de datos de la historia. Acelera el ritmo narrativo, uniendo secuencias distantes en el tiempo. Contribuye a crear la ilusión del paso del tiempo.

2. Sumario: movimiento narrativo que en pocas líneas expresa un lapso largo. Actúa como marco para las escenas. Le imprime agilidad al relato y explica la causa de los acontecimientos.

· Figuras de desaceleración:

1. Escena: es la acción en sí misma, su rasgo principal y la isocronía (equivalencia entre el tiempo del relato y de la historia). Se intenta comunicarlos tal como aparecen en la historia, y el narrador alterna el diálogo y el discurso narrativo.

2. Pausa: determina una suspensión en la historia y una dilatación del relato. El narrador se aleja del objeto narrativo y divaga sobre aspectos que aparentemente son secundarios o complementarios. Dentro de la pausa se encuentra particularmente la digresión reflexiva, la cual es —como su nombre lo indica— una reflexión que rompe el ritmo del relato.

Para la frecuencia —considerada como la relación entre los acontecimientos de la historia y el número de veces que se repiten en el relato, y que alude a la manera de concebir una acción— consideré para este análisis:

· Tipos de relato según el número de veces que se repiten.

1. Relato singulativo: constituye el entramado fundamental del desarrollo de la historia, donde se expresan las acciones tal como tuvieron lugar. Este relato es simétrico, dice paso a paso lo que sucedió.

2. Relato iterativo: es el de la síntesis. El narrador se vale de una sola referencia en el relato para dar cuenta de un acontecimiento que se ha producido varias veces en la historia. El narrador la reelabora concentrándola. Sirve de marco o fondo informativo a las escenas singulativas.

3. Relato repetitivo: alude repetidas veces durante el relato hechos que en la historia se mencionan una sola vez. Denota el interés u obsesión del narrador por determinado acontecimiento.

· Tipos de repeticiones:

1. Repetición discursiva: recurso textual, estilístico, que no remite directamente a la historia. Presenta un carácter de intensificación.

2. Repetición aspectual: remite a una acción de la historia que se cuenta varias veces en el relato.

c) Modo: considera la manera como se da cauce a la información narrativa. Encontré y apliqué en este análisis los siguientes...

· Tipos de focalización:

1. Relatos no focalizados o de focalización cero: no hay restricción de información; el narrador conoce y tiene más información que el personaje mismo.

2. Relatos focalizados: el relato foco coincide con un personaje, el cual se convierte en sujeto preceptor fundamental del relato y proporciona información directamente.

Con respecto a la distancia y la perspectiva en el relato, haré uso de los siguientes elementos:

1. Relato de acontecimiento: transforma lo no verbal en verbal con la función de contar en sentido estricto (convierte las acciones de los personajes en discurso narrativo).

2. Relato de palabras: sirve de expresión a las diferentes voces ajenas a la del narrador.

· El relato de acontecimiento puede expresarse de dos diferentes maneras:

1. Discurso descriptivo: describe los objetos, personas y acontecimientos de la historia.

2. Discurso narrativo: cuenta los acontecimientos de la historia; se somete a las interrupciones de los otros dos discursos.

3. Discurso expositivo (reflexión): opina y manifiesta un punto de vista abiertamente.

· El relato de palabras se divide en:

1. Estilo directo: el narrador se mantiene al margen del discurso del personaje.

2. Estilo indirecto: el narrador está presente, asume el papel de mediador o interpretador de lo dicho.

3. Estilo indirecto libre: se establece ambigüedad entre lo dicho por el narrador y el personaje. El narrador asume el discurso del personaje, o el personaje habla por la voz del narrador. Las dos instancias quedan involucradas.

5.1. MITEMA: LA SEDUCCIÓN DE OCHÚN

La mitología y genealogía de las deidades, planteadas en el capítulo II, muestran la organización del universo desde la perspectiva de la santería afrocubana, el nacimiento de los orichas, así como algunas de sus características y funciones como entes físicos, es decir: mientras vivieron en la tierra. Los mitemas escogidos de las deidades Ochún y Yemayá son solamente uno de los 21 caminos o patakines —varios de los cuales se desconocen—, que son conocidos como las historias particulares, los sucesos y comportamientos de los orichas a lo largo de su vida.

El mitema de Ochún fue tomado del texto *Ita. Mitología de la religión yoruba*,⁴⁸ de la letra de la canción que se entona junto con las danzas rituales, se tomó —como ya he dicho en repetidas ocasiones— la interpretación aceptada colectivamente de lo que se supone que dice la letra cantada, de la cual sólo se tiene registro oral. Fue posible dilucidar el significado de dichos textos gracias a la especial colaboración y generosa ayuda del santero Otura Alakio Oreste Berrio, residente en la Ciudad de México; de su esposa, la santera Alma Isabel Herrera, así como del señor Lázaro Ross, intérprete cubano de los cantos sagrados.

En la medida en que cada mitema seleccionado es la base para esta interpretación de los cantos sagrados, habré de darle un seguimiento detallado, con el estilo coloquial propio de la tradición oral.

La versión original del patakín tomado, presenta incongruencias de redacción; para permitir una mejor comprensión del texto, corregí algunas cosas con sumo cuidado, de manera que no alterara el significado del escrito.

⁴⁸ Cecilio Pérez. *Ita. Mitología de la religión yoruba*. Oba Ecun Books. Miami. 1990. p. 143

En la historia se plantea que Oggún estaba casado con su hermana Oyá, pero su hermano Changó se enamoró de su cuñada y, a la vez, hermana. No dejó de cortejarla hasta que finalmente abandonó a su esposo para huir con él. Oggún enloqueció de furia y, viendo que no recuperaría a su esposa, se escondió en el monte sin querer trabajar más, cosa que preocupó a todos los orichas, pues necesitaban que trabajara para subsistir, ya que él tenía a su cargo la alimentación de todo el reino. Todos fueron a convencerlo para que volviera a sus quehaceres, pero fue inútil; ni siquiera su madre, Yemayá, pudo persuadirlo de que saliera del lugar donde se encontraba recluido y embriagándose con el *otí* (aguardiente).

Un día, muy temprano llegó Ochún a donde todos se encontraban reunidos, y les dijo: “si mi padre me deja, yo iré y lo sacaré del monte”. Esto fue motivo de burla; se echaron a reír y preguntaron cómo lo haría si ninguno de ellos lo había conseguido, ¿de qué manera iba ella a lograrlo?

Ochún, por su parte, pensaba; sabía muy bien que sí podía lograr la encomienda y hacer que trabajase nuevamente; sólo necesitaba la autorización de sus padres, y esperaba que éstos se la otorgaran. Obatalá miró a su hija menor y le dijo: “¿Tú quieres ir al monte donde está tu hermano Oggún? Pues bien: tienes nuestro permiso”. Todos se miraron entre sí sin pronunciar palabra. Obatalá sabía que su hija era muy capaz y que podría lograr sus propósitos como nadie.

Al día siguiente, Ochún salió de su *ilé* (casa) y, llevando en sus manos una jícara con miel, se internó en el monte donde se encontraba su hermano. Cuando llegó ante él, se acercó con gran coquetería y comenzó a cantar: *Oñi o bonbo solo yu baba solo yu baba*

*solo yu oñi obonbo carere baba solo yu baba yu baba.*⁴⁹ (Yo soy la reina de la dulzura, y mi dulzura nadie la resiste).

Al escuchar estas palabras, Oggún, loco de rabia, se asomó desde su escondite para ver quién osaba molestarlo, y retarlo al mismo tiempo, con aquel canto. Aun en su furia, reconoció la belleza de Ochún y sintió deseos de poseerla una y otra vez. Cuando asomó la cabeza por el lugar donde su hermana se encontraba, ella se mojó los dedos con un poco de miel, y la untó en los labios de Oggún; fue como si el tiempo se hubiera detenido. En ese instante su furia se calmó, y lentamente fue olvidando sus penas.

Encantado por la miel ofrecida, Oggún la siguió fuera del monte hasta llegar al palacio de sus padres, donde todos esperaban el resultado. Los dioses se llevaron una gran sorpresa cuando la vieron aparecer con Oggún detrás.

Ésta fue la primera vez que Ochún salvó al reino; en ese momento los orichas mayores comenzaron a respetarla y a considerarla como a una gran soberana, por haber salvado al reino de perecer por inanición.

Otra versión, complementaria del mito, relata que Ochún se había untado miel en todo el cuerpo y que, tornándose así resbaladiza, cada intento de Oggún por atraparla era fallido; él lo intentaba una y otra vez hasta que finalmente logró sacarlo de su escondite en el monte. De esta manera, encantado por la belleza y la miel, lo condujo hasta el palacio de sus padres, donde los demás esperaban.

El mitema de la seducción de Ochún para sacar a Oggún del monte, el cual aparece en la mitología yoruba, es muy breve y surgió en una fase posterior al mitema o patakín del auto castigo de Oggún de trabajar para alimentar a los orichas (aparece en el anexo). Aunque no queda claro, el orden específico en el que deben aparecer las 21 historias —debido a que

⁴⁹El texto no se encuentra escrito en lengua yoruba. El autor lo transliteró fonéticamente.

proviene de tradición oral y no existen textos que los hayan recogido y preservado— si se sigue el planteamiento de éstas, se infiere que primero fue el autocastigo de Oggún por abusar de su madre, y posteriormente cuando se rehusó a trabajar escondido en el monte, y Ochún lo sedujo para que continuara sus labores de proveer alimentos.

5.2. MITEMA: YEMAYÁ SE ESCAPA DE LA CASA DE OGGÚN

El mitema escogido de Yemayá es también uno de los caminos de la deidad, mismos que quedan enmarcados en la mitología de la santería afrocubana, donde se narra su carácter y manera de ser en un momento de su vida en la tierra. El relato fue tomado del texto *Ita. Mitología de la religión yoruba*,⁵⁰ al cual le hice algunas correcciones, ya que el estilo y la redacción del autor no son los más apropiados; realicé algunos cambios, pero éstos han sido mínimos para mantener la versión del autor.

En la historia se narra que estando sola en su *alafin* (casa), Yemayá empezó a sentirse intranquila, pues recordaba los momentos en que su hijo Oggún la violaba; estas imágenes habían quedado en su mente para siempre, de modo obsesivo. Fue entonces cuando comenzó a pensar que el hombre ideal para ella sería este guerrero tan hombre y varonil, fuerte, violento en el amor; había afinidad en el carácter de ambos y, después de pensarlo bien, decidió que le gustaba. Además, ella estaba acostumbrada a tal trato, pues su esposo —Obatalá— la trataba de igual manera.

Decidida, salió a encontrar a Oggún, y éste no tardó en darse cuenta de la presencia extraña de alguien en su casa, el monte (*ilé nibé*). Pero la sorpresa fue grande cuando se enteró de que era Yemayá quien, a pesar de todo lo pasado, continuaba excitándolo como nadie en el mundo. Oggún se volvió loco de alegría al verla, pues aunque a él seguía gustándole Oyá, la mujer que realmente le apasionaba era Yemayá, quien tenía en su cintura el arte de amar: lo llevaba a flor de piel.

⁵⁰ Cecilio Pérez. op. cit. p. 53

En su convivencia, ella le mostró todo lo relacionado con el amor, y él —a su vez— aprendió a manejar las herramientas que a le correspondían para trabajar en el monte. Adquirió gran habilidad en la siembra y recolección de alimentos. Trabajaba más que Oggún mismo. Pasaron unos tiempos felices, pero no tardó en llegar el momento cuando recordó que su hermano Changó le había robado a su esposa Oyá. En realidad no lo hacía por amor sino porque sentía ofendido su honor de hombre.

Su comportamiento comenzó a cambiar; se emborrachaba con aguardiente (*oti*), y en su estado de embriaguez planeaba venganzas contra Changó. Yemayá todo le perdonaba, excepto que deseara proferirle algún daño a Changó, su hijo predilecto. Oggún lo único que hacía era lamentarse, emborracharse y dejar de trabajar, por lo que Yemayá tomó las herramientas y desempeñó sus labores en el monte.

Un día, cansada de soportar la situación, tomó sus pertenencias y abandonó a Oggún. De camino a su casa, algo inesperado sucedió: escuchó los gritos de éste, quien —desesperado— la buscaba. Por esto decidió esconderse en el monte, pues estaba decidida a terminar esa convivencia. Lo que no sabía era que sería rastreada por el perro fiel de Oggún. Al verse descubierta por el animal, lo miró fijamente, y comenzó a transformar su propia cara hasta llegar a tener un aspecto primitivo y raro con apariencia de espectro sobrenatural, infrahumano. El can, al ver aquel fenómeno con mirada penetrante, cayó al suelo muerto, como fulminado por un rayo. Para ese momento, su dueño había llegado también y, reapoderándose de Yemayá, la obligó a regresar a su *ilé* (casa).

Durante varios días Yemayá se mantuvo tranquila, fingiendo ser feliz al lado de su amado, y logró que volviera a creer en ella y en que no lo abandonaría. Cuando Oggún, confiado, salió a realizar sus quehaceres en el monte, Yemayá aprovechó para huir a su casa, en el

mar; allí nunca podría alcanzarla. Al regreso de su trabajo, Oggún notó que su mujer no estaba y la buscó afanosamente, pensando que podría encontrarla pero todo fue en vano.

Caminó sin rumbo fijo, enloquecido de rabia, cuando se cruzó un pato en su camino y le preguntó el motivo de su desesperado andar. Éste lo miró con deseos de arrancarle la cabeza. El pato (*cuecuellé*) advirtió sus intenciones al ver su cara, y le dijo que si lo mataba, jamás podría encontrar a Yemayá, pues él conocía su paradero, y continuó diciendo: “Si yo te dijera el lugar donde se encuentra, ¿tú me darías la mitad de tus bienes?”. Oggún, desesperado, asintió, aunque con la idea oculta de que, cuando se lo dijera, le arrancaría la cabeza de todos modos.

En ese momento el pato le dijo que lo siguiera, y caminaron durante un rato hasta que llegaron a la orilla del *ilé* (casa) de Yemayá. El pato entró al agua andando igual que si lo estuviera haciendo por la tierra; Oggún trató de hacer lo mismo, pero cuando se metió al agua comenzó a hundirse, como el hierro que al fin era, y creó un gran remolino en el mar. Fue entonces cuando Yemayá lo sacó a flote y le dijo que no quería nada más con él; éste, viendo la peligrosa situación en que se encontraba, desistió de su idea sobre Yemayá, y en ese momento ella le reiteró: “Tú en tu *ilé* mandas y te puedes imponer pero aquí si no me dejas tranquila y haces la promesa de ello, dejaré que te vayas al fondo”. Oggún vio en sus ojos que estaba dispuesta a cumplir lo dicho.

Con la misma intención, Yemayá miró al pato y le dijo: “Y a ti, por embustero, te comeré la sangre, y las plumas las usaré para hacerme un abanico y obtener fresco en los días de calor”.

A partir de ese momento, Yemayá decidió vivir una vida tranquila y de recogimiento. Después de la experiencia vivida, tenía lo suficiente para no querer más

problemas; se aburrió de los hombres, que tantos dolores de cabeza le habían causado. Es por esta razón que se dedicó a su reino y a hacerlo progresar.

Bajo la tutela de Yemayá, el reino de Ifé tuvo un auge nunca antes visto. Todo era progreso. Ella sabía que era la representación de Oloddumare, máxima deidad omnipotente y omnipresente —después de Obatalá, su esposo—, por lo que se esmeró en que todo saliera bien, y todos los orichas cooperaron con ella, incluyendo a Oggún. Tanta fue la paz y la prosperidad, que Oloddumare mismo decidió hacer una visita a la tierra para decirle personalmente a Yemayá lo contento que estaba al ver el notable progreso del reino, gracias a su dedicación.

5.3. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE AMBOS LOS FRAGMENTOS MÍTICOS

Debido a las coincidencias entre ambos análisis, he decidido unir las conclusiones del análisis narratológico de ambos mitemas en busca de una lectura más amable y poco reiterativa.

- Por su presencia o ausencia en el relato: en ambos fragmentos míticos el narrador es heterodiegético, pues no está presente en la historia y emplea la tercera persona.

- Según los niveles narrativos: se encuentra un narrador extradiegético, ya que constituye la línea básica que da cuerpo a la historia; también es conocido como relato marco o primario, y en ambos casos comienza a partir del segundo párrafo.

- El tipo de relato, según el orden de los acontecimientos, es cronológico: este relato de acontecimientos se enriquece con réplicas desgajadas de pequeños diálogos.

- La velocidad de los relatos míticos es acelerada, lo cual es posible debido al ritmo narrativo de las descripciones.

- Son relatos singulativos: expresan las acciones tal como tuvieron lugar; se cuenta de manera simétrica. También repetitivos porque aluden reiterativamente, durante la historia, un mismo hecho: en el mitema de Ochún, es la manera de sacar a Oggún del monte y que continúe trabajando, y en cuanto al mitema del escape de Yemayá, es la independencia de la mujer respecto del sometimiento al yugo masculino. Tipo de repetición: aspectual, ya que remite a una acción de la historia que se cuenta varias veces en el relato (las dos que acabo de mencionar).

- El narrador cuenta la historia desde el exterior: son relatos no focalizados o de focalización cero, ya que se conoce todo lo que sucede, hasta el pensamiento de los personajes. El narrador es omnisciente. Son relatos básicamente de acontecimientos que se

expresan en un discurso narrativo y descriptivo, preponderantemente. Ambos están escritos en estilo indirecto libre.

Analepsis y sumarios: ambas historias míticas comienzan con una analepsis y sumario con la finalidad de ofrecer información ágil sobre algo que ocurrió en el pasado y que será necesaria para entender parte de la historia. La analepsis es un antecedente que sirve de contexto para que tenga sentido la narración; de esta manera, en el fragmento mítico de Ochún se hace referencia a los recuerdos de Oggún con respecto al abandono de su esposa Oyá, así como la decisión de huir al monte y no trabajar más. Y en el mitema de Yemayá se relata cómo recordaba que su hijo Oggún abusaba sexualmente de ella, y la manera como decidió buscarlo para convivir con él y, finalmente, cómo ella se dedicó a hacer prosperar el reino de Ifé.

En la narración mítica de Ochún aparece otro sumario donde, en pocas líneas, se expresa un lapso largo. En este caso se cuenta ágilmente cómo Ochún pidió permiso a sus padres para internarse en el monte, y la manera como logró su objetivo: sacar a Oggún del monte y llevarlo ante los padres para que continuara trabajando.

Elipsis explícita: movimiento narrativo que acelera el ritmo narrativo y une secuencias distantes en el tiempo, como: *Un día, muy temprano..., al día siguiente...,* referidas a Ochún; y *pasaron unos tiempos felices..., un día, muy temprano..., pasaron varios días..., caminaron durante un rato...,* referidas a Yemayá.

Pausa y digresión reflexiva: determina una suspensión de la historia y una dilatación del relato. Aquí Ochún reflexiona sobre cómo lograr la encomienda. Yemayá reflexiona sobre el deseo de convivir con su hijo Oggún sin importarle su anterior abuso.

Escena: es la acción en sí misma. En el mitema de *la seducción de Ochún* básicamente se encuentran tres escenas. En la primera, Ochún pide permiso para ir a sacar a

su hermano del monte, y sus padres se lo otorgan. En la segunda, se ve la seducción con miel en el monte, y en la tercera se resuelve el problema cuando llega victoriosa al palacio de sus padres para que Oggún comiece a trabajar y a alimentar a todos en el reino. Se sigue la secuencia básica de la narratología, desde Aristóteles: planteamiento, desarrollo y desenlace.

En el mitema de *Yemayá se escapa de la casa de Oggún*, no encontré escenas directas como tales, sino escenas narradas, las cuales se dividen básicamente en dos. En la primera, Yemayá encuentra a Oggún y comienzan una relación amorosa que concluye con la primera huída fallida. La segunda consiste en la segunda huída de Yemayá y su enseñanza para con ella misma, y para con Oggún cuando penetra en los territorios de ella, el mar, y lo obliga a hacer la promesa de dejar de molestarla, pues de no hacerlo, lo dejará irse al fondo.

CAPÍTULO VI

INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS DE LA TRÍADA PRESENTES EN LAS DANZAS ESTUDIADAS

La santería cuenta con gran número de adeptos y practicantes en la isla de Cuba y es considerada una de las religiones de origen africano que actualmente forman parte de la cultura cubana; los elementos artísticos que forman parte de sus rituales y liturgias son considerados parte del folclor cubano.

No es posible conocer cómo se practicaba la santería al momento de su ingreso en Cuba, sólo la manera como se ejecuta en la actualidad; se asume como una tradición heredada de los ancestros africanos, debido a que no se encuentran registros totalmente confiables; sin embargo, la colectividad, que de generación en generación ha recibido el testimonio oral, le otorga su carácter propio. Al respecto, Jan Vansina comenta: “Todos los que están presentes (*involucrados, creyentes o practicantes*)⁵¹ deben estar de acuerdo con todos los hechos señalados, y nada que no haya sido acordado por unanimidad puede ser señalado. Desde este momento, el testimonio tiene el carácter de una declaración oficial y, al mismo tiempo, de una declaración *minimum*, pues puede darse el caso de que los miembros del grupo sepan más de lo que ellos cuentan”.⁵²

La santería, o regla de ocha, es en gran medida un sistema religioso que, como dijo el reconocido cantante de rituales, y practicante, Lázaro Ross, se basa prácticamente en la transmisión boca-oído, ya que no hay textos escritos donde se encuentren sus orígenes para así detectar su conformación y evolución en el tiempo. Existen algunos libros que poseen tanto iniciados como practicantes de la religión. En éstos se explica cómo interpretar los

⁵¹ Las cursivas son mías.

⁵² Jan Vansina. *La tradición oral*. Labor. Barcelona. 1970. p. 41

signos de las personas —a la manera de la cábala, o sea: por medio de un sistema adivinatorio que se basa en la suma de varios números, lo que ofrece, finalmente, un significado—, algunos augurios y premoniciones. Este conjunto de manuscritos es considerado el libro de estudio del sacerdote-santero. La literatura que aparece sobre estos temas, aunque muy interesante y de donde se pueden tomar algunos puntos tratados seriamente, no son los documentos ideales, ya que el verdadero conocimiento, a fondo, el que está contenido en los libros de estudio de los sacerdotes-santeros, no puede ser revelado.

En la isla se cubanizaron las tradiciones africanas. Éstas han sido preservadas — primero por los esclavos, luego por los afrodescendientes practicantes— a partir de dos situaciones relevantes. Por una parte, la distancia y el reducido contacto con su país de origen, lejos de borrarlas, las mantuvieron vivas, lo cual actuó como fuerza de cohesión entre aquellos que —arrancados de su tierra— fueron sometidos a la esclavitud extrema. Por otra, la fe en su religión, en sus ideas, y la perseverancia en el uso de sus costumbres facilitaron el proceso de transculturación en el contexto insular, donde las condiciones, finalmente, se tornaron propicias para dicha aceptación.

En África, de manera particular en los pueblos de Ashanti y los de Dahomey, los habitantes configuraron mecanismos estrictos para conservar sus tradiciones; en este sentido, Vansina dice: “En estos lugares se decoraban las paredes de los palacios con imágenes recordatorias, y los guardianes de las estancias de los jefes debían conocer la historia de la sede, es decir: el pasado del reino. Cuando sucedían acontecimientos

importantes se fabricaban objetos-recuerdo, y los guardianes debían conocer toda su historia”⁵³.

Para una posible explicación sobre la dificultad de rastrear con certidumbre los orígenes de la religión africana en Cuba, y el rechazo hacia ella, debe estudiarse el contexto social-religioso de la época en España y el de las Antillas. Para los religiosos españoles, y posteriormente para los criollos, estas religiones que provenían de África subsahariana estaban vinculadas con la idea del diablo y todo lo que a él respecta, cuestión que causó muchas muertes durante el período de la Santa Inquisición, y que trajo confusión para encontrar con claridad sus inicios.

En el siglo XVI, y hasta mediados del XVII, se conoció en Sevilla la secta eclesiástica de los alumbrados, integrada por confesores sátiros —enjambre de beatos milagrosos y monjas iluminadas— cuyos desvaríos excedían todo lo que puede soñar la locura humana. La causa de la proliferación de estos focos lascivos religiosos se liga con el ciego fanatismo, “la influencia enervadora del clima, la soltura y ligereza de costumbres, la exaltación de la fantasía en las provincias meridionales y el influjo de la Reforma, intensamente extendidas en Sevilla más que en cualquier otra zona de España”⁵⁴.

La idea manejada por esta secta llegó a las Indias (América). La bella isla (actual Cuba) constituía un lugar seductor para que el diablo hallara morada perenne; el área insular antillana no podía dejar de ser campo fertilísimo.

La figura física del demonio cristiano se formó, con el tiempo, “con recuerdos de los dioses paganos: el egipcio Set, el asirio Arriman, el romano Plutón, el hebreo Satán, el

⁵³ Jan Vansina. op. cit. p. 51

⁵⁴ Fernando Ortiz. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Ciencias Sociales. La Habana. 1975. p.30

indostánico Siva, los caprípedos sátiros y los viejos númenes eróticos y etónicos del paganismo”.⁵⁵

Iconográficamente, el demonio se presentaba en la historia como un ser monstruoso, animalesco, caprihumanoide como Pan, negro, con cuernos en la frente, pezuñas de cabra, alas de murciélago, ojos de mirada quemante, y gran cola con punta de flecha. En general, esta figura se les aparecía a los devotos en éxtasis, a los monjes y monjas en sus delirios visionarios, a los creyentes en sus alucinaciones, fanáticos obsesionados, y así lo representaban también los artistas en sus obras figurativas.

La más constante característica anatómica del demonio, aparte de su forma caprina, era la piel negra, a lo cual contribuyeron varias causas. Ante todo, la negrura fue característica del infierno. Fray Bartolomé de las Casas ofrece una explicación al respecto: “A los dioses del infierno se les ofrecían animales negros, y esto era porque el color negro significaba tristeza y, por consiguiente, lo malo; a los buenos, se les ofrendaban animales blancos”.⁵⁶

Los esclavos africanos, según entonces se decía sin fundamentos reales, eran de raza despreciable, “descendientes de Cam (él y sus descendientes fueron los primeros en ignorar a Dios) y Canaán, sobre los cuales pesaba la maldición bíblica del patriarca Noé, en la cual se basaban algunos teólogos para justificar la esclavitud de los negros y hasta de los indios”.⁵⁷

En esta época se elaboraron documentos para demostrar que el demonio gustaba de aparecerse con color negro; de todas las formas humanas, éste prefería la de un hombre de

⁵⁵Fernando Ortiz. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Ciencias Sociales. La Habana. 1975. p. 38

⁵⁶Fray Bartolomé de las Casas. Citado por Fernando Ortiz en *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Ciencias Sociales. La Habana. 1975. p. 32

⁵⁷Ortiz. op. cit. p. 39

piel negra. “En las Indias era sabido que los espíritus de las tinieblas con frecuencia eran de tez oscura en sus figuras visibles”⁵⁸. Comenzó a vincularse entonces al esclavo africano con el diablo. En nombre de la voz popular se cuenta que alguna vez un fraile español vio el sacrificio ritual africano de un macho cabrío de color negro y por las características del animal, aunado al espectáculo que implica esta acción, confundió dicho ritual con actos satánicos, asoció al diablo con la figura del macho cabrío negro y lo confundió también, en su alucinación, con un hombre negro.

Para liberar del estigma que ya marcaba desde entonces a la santería —y para exacerbar, por el contrario, lo positivo de la misma—, en Cuba, muy recientemente han comenzado a realizarse esfuerzos conjuntos y organizados para preservar y rescatar las tradiciones míticas africanas, en particular sus religiones; tal es el trabajo de la Asociación Cultural Yoruba, cuyos integrantes han sido aceptados abiertamente por el gobierno cubano, el cual les ha otorgado, incluso, una hermosa casa colonial para realizar sus actividades.

En la actualidad se conservan varios textos en lengua yoruba, como es el caso de los cantos sagrados de las deidades que conforman el panteón afrocubano (ver capítulo IV), por lo que algunos autores cubanos como Rogelio Martínez Furé y Lázaro Ross (intérprete de cantos africanos) se han dado a la tarea de realizar algunas traducciones al español; sobre todo, les han integrado a estos escritos el sentir y la perspectiva que en la actualidad el cubano tiene con respecto a este fenómeno cultural.

Así, la influencia de los esclavos, las actitudes vitales frente a la realidad, los rasgos de su cultura que aún persisten, sus concepciones del mundo, la mentalidad que en

⁵⁸ Fernando Ortiz. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Ciencias Sociales. La Habana. 1975. p. 32

ocasiones injustamente se ha juzgado erótica —sobre todo frente a la moral cristiana—, las formas de vivir y aceptar la vida, la muerte y el nacimiento, las maneras de interpretar el ritmo y la música, las preferencias por determinado vestir, su gusto por la palabra y su extroversión, conforman al cubano actual y, por supuesto, a su cultura.

La presencia de los esclavos africanos y los afrodescendientes implicó alteraciones fonéticas en el idioma español. Nos dice el espiritista Francisco Montejo, residente en el barrio de Lawton en la Habana, que aunque éstos trataron de mantener su sentido original, era de esperar que algunas palabras variaran en cierta medida su significado, por el hecho de adaptarlas al nuevo contexto insular y a la situación social.

Debo hacer notar que los africanos no lograron imponer su idioma en ninguna región de América. Al parecer, fue Cuba el único lugar donde se habló —y se habla aún— una jerga ritual africana (llamada *efi*) entre los ñañigos cubanos (otro sistema religioso donde los practicantes solamente pueden ser hombres). Por su parte, los santeros y los babalaos⁵⁹ —por ejemplo— sólo hablan y conocen el sentido de los signos que deben aprender del libro secreto para iniciados. Lo mismo ocurre con los cantos sagrados, y de ninguna manera pueden entablar una conversación fuera de ellos en lengua yoruba.

Es relevante destacar también que la influencia africana ha constituido un importante factor de distanciamiento de las lenguas de América Latina con respecto al español y al portugués de Europa. Ya sea en la fonética: alteración de las átonas, síncopa de la pretónica, desaparición de las nasales al inicio de las palabras, transformación de la u final en o, desaparición de la r, aféresis etc. Modificaciones morfológicas o sintácticas (por ejemplo en las zonas batúes, la introducción de la ca, que aparece como prefijo signifi-

⁵⁹*Babalaos*: sacerdotes de la religión yoruba.

de ciertas clases⁶⁰); y por último el enriquecimiento del vocabulario con toda una serie de palabras procedentes de los dialectos africanos, así como en los más diversos terrenos (médico, culinario, del ropaje, nombres de animales y vegetales, prácticas mágicas, instrumentos de trabajo y musicales, etc).

La población cubana practicante —incluyendo a los varios *olorín*, o cantantes y aunque estos últimos cantan con la intención y pronunciación—, conoce mayormente los significados de los cantos sagrados, los cuales se interpretan en la jerga ritual yoruba. Se intenta preservar el sentido primario general, que se corrobora con los mitos y danzas que hacen alusión a breves pasajes mitológicos. Quizás la ratificación y coincidencia entre el mito, el ritual (la danza en este caso) y el canto sagrado sean la forma como se garantice la menor desviación y, por ende, su mayor conservación. Mejor preservadas se encuentran la mitología afrocubana y sus historias, o patakines, aunque en algunas de las historias sólo pervivan episodios fragmentados de ellas.

Dado que dichos episodios se hallan asentados por escrito, fue factible realizar el análisis narratológico de los dos mitemas seleccionados. Así, encontré que el orden de los acontecimientos en los relatos es cronológico, pues intentan organizar el caos del universo y de la naturaleza humana. Son relatos compuestos básicamente por descripciones y narraciones enriquecidas con réplicas desgajadas en pequeños diálogos que nos muestran el sentido del mito, y hacen posible identificar sus diversos elementos: reiteradas frases o palabras que hacen alusión a la violencia, la agresión, la rabia y la locura. Estas emociones se representan también en danzas y cantos.

⁶⁰ UNESCO. *África en América Latina*. ONU. Bélgica. 1979. p. 58

La velocidad de los relatos es acelerada gracias a breves y numerosas descripciones y narraciones que aparecen en un lapso muy corto dentro de los mitemas que narran sucesos que poseen enseñanzas morales, psicológicas y sociales.

Los fragmentos míticos elegidos —tanto el de la seducción de Ochún como el de Yemayá— comienzan con una analepsis que sirve de contexto para que tenga sentido la historia. Comienza el relato marco, o primario, a partir del segundo párrafo; en el caso del patakí de la seducción de Ochún, continúa una escena con la acción misma que revelará la importancia del trabajo para la alimentación dentro de la sociedad tribal yoruba. Por otra parte, en la historia de “Yemayá escapa de la casa de Oggún”, se introduce un sumario cuya finalidad es acelerar las acciones que, de forma narrada, ocurren en un lapso prolongado y contienen un acontecimiento que —por razones morales y psicológicas— debe recordarse para no volver a incurrir en él, como es el caso del incesto, al que me referiré con mayor detalle posteriormente.

En este sentido, las historias cuentan con un narrador heterodiegético —pues permanece al margen de los acontecimientos— que conoce todo lo que sucede (omnisciencia) y que ha estado presente en todas las facetas de la historia (omnipresencia).

El relato se realiza en tercera persona: el narrador no cuenta nada acerca de sí mismo, sino de otros, y cree que es importante relatar la historia para los demás. Al mismo tiempo, la historia narrada hace referencia a historias anteriores, lo cual permite inferir que el narrador las conoce y que los receptores de la historia las desconocen.

La forma cronológica de narrar proporciona coherencia a la historia, lo que facilita su entendimiento; sin embargo, la velocidad acelerada del relato —como ya dije con anterioridad— a través de elipsis y sumarios, muestra una selección privilegiada de la información, como si los detalles que se ocultan no tuvieran importancia alguna. Aquí se

manifiesta una especie de énfasis en aquellas partes de la historia que el narrador considera importante dar a conocer; el resto son detalles insignificantes.

Lo anteriormente planteado se reafirma con el tipo de relato singulativo-repetitivo, que remite a la historia presente y, al mismo tiempo, enfatiza determinadas acciones del mito que son, en el caso de Ochún: sacar a Oggún del monte para el bien común; en el caso de Yemayá: abandonar una situación insatisfactoria. Este énfasis tiene como finalidad reiterar dos de los valores esenciales que esta religión propone: la solidaridad colectiva y la independencia y voluntad. Creo que estos elementos, forman parte de la identidad de los cubanos —hombres y mujeres— en la actualidad.

En ambos mitemas, se emplea pausa y digresión reflexiva. Ochún, por ejemplo, reflexiona sobre la encomienda que le ha sido permitida (llevar a su hermano ante sus padres). En el caso de Yemayá, la reflexión gira en torno a su propio deseo de convivencia con Oggún, su hijo, y a la valoración que ella misma hace al margen del abuso anterior de éste (descrito en forma de analepsis en el fragmento mítico), así como del tipo de hombre que le atrae y necesita. Ambas reflexiones definen la historia.

Hasta aquí se ha hecho una interpretación que logra vincular tanto el aspecto histórico de la creencia y del mito como tal —que es lo que interesa— con el análisis interpretativo de estos últimos. Sin embargo, este análisis de las danzas requiere una interpretación conjunta, en cuanto ambas son danzas de dos deidades del panteón y —por ello— del mito; aunque, dadas las particularidades de cada una de ellas, precisa también de cierta distancia.

Por ejemplo, la danza donde Ochún seduce a Oggún para sacarlo del monte, el canto, como refiere el santero y cantante Oreste Berrio, hace referencia a su cadencioso caminar, a su coquetería y a la risa —la cual es signo, para todos, de que algo trama, quizás

alguna venganza—; también hace alusión a su forma suave de abanicarse y a su manera peculiar de ponerse seria, de mirarse en el espejo y engalanarse seductoramente. Asimismo, enfatiza su modo de regar miel por el camino, acción que considero preparatoria del acto que llevará cabo; teniendo en cuenta que la miel es un objeto simbólico que representa sabiduría y seducción, Ochún prepara el terreno para sacar a su hermano del monte, lo cual es tarea difícil, dado el carácter irascible y terco de Oggún. Esto, sin duda la reafirmaría como miembro solidario de su comunidad.

En el canto de Ochún (su significado), nos menciona Manolo Vasquez coreógrafo y practicante de la religión: “ella es coqueta, sensual y seductora, y que esto se halla a flor de piel”. En la danza, esto puede identificarse claramente cuando se mira en el espejo, se arregla el cabello y se acaricia el torso suavemente; sus movimientos son voluptuosos, denotan intimidad y cierto erotismo; aunque en el mitema analizado sólo llega a sugerirse a través del deseo que su hermano siente hacia ella.

La suave caída de los brazos —desde lo alto—, deslizándose a lo largo de su cuerpo hasta llegar a las caderas, simula su baño en el río, pero también las tantas ocasiones cuando se embadurnó de miel para lograr sus objetivos, y también resalta los contornos de su cuerpo femenino. Todo ello pone de relieve la sexualidad, de la cual ella es diosa rectora. Aunque estos movimientos conforman la danza —en gran medida—, no son evidentes en el mitema; sin embargo, creo que sí es posible inferirlos, ya que pueden corroborarse simultáneamente en el canto.

En la danza, levanta los brazos suavemente y hace sonar sus alhajas (en el canto alude a ello) —rasgos de vanidad y extroversión—, lo cual se convierte en un estímulo no verbal cuyo objetivo central es llamar la atención hacia su feminidad, mítica y palpable a la vez.

Encontré como emblemas, entre otros, contorsiones pelvianas, caricias a lo largo del cuerpo y sostenimiento de la mirada: considerados como acciones de llamamiento.

Los movimientos de la pelvis muestran feminidad y resaltan su deseo íntimo. La sensualidad, característica de la mujer e incluso de hombres, es indicador palpable en muchas otras manifestaciones de la cultura cubana que actualmente pueden apreciarse en bailes populares.

Su color es el amarillo, el cual es considerado estimulante y se relaciona con la animación, la jovialidad y la alegría, cualidades de Ochún, quien es la más joven de las deidades hembras. Este color también es símbolo de sabiduría e inteligencia. A este respecto, el mitema acentúa —en dos escenas— la dificultad que había representado hacer que Oggún saliera del monte —lugar donde simbólicamente se oculta la razón—, y que sólo Ochún, con el permiso de sus padres, supo cómo hacerlo y lograr que nuevamente trabajara.

El número de Ochún es el cinco; por eso lleva cinco pulseras y cinco collares. Este número es símbolo de salud y de amor; también se relaciona con los cinco sentidos. En el contexto cubano actual se sabe que sus alhajas son de oro, cobre y piedra ámbar; es imposible conocer con exactitud el material original de sus adornos, aunque se tiene conocimiento de que eran piezas más sencillas.

En la historia, gracias a la sabiduría de Ochún se salva el reino. Cabe destacar que la mitología afrocubana dedica este fragmento mítico al tema, lo cual denota la importancia que tiene el trabajo para la satisfacción de las necesidades básicas del hombre y sobre las vicisitudes y los problemas por los que pasó el hombre para su pervivencia; quizás también sea recordatorio de algunos problemas de hambruna e inanición sucedidos en un tiempo mítico, para lo que ameritó una enseñanza esencial y duradera para las futuras

generaciones. En la siguiente cita del autor Ki-Zerbo en su libro *Historia del África negra* podemos constatar lo antes mencionado:

¿Existe correlación entre la desmembración general y el hambre y las epidemias...? En realidad diversos autores nos informan sobre ello ya en el siglo XVI. Pero su frecuencia —cada siete o diez años— y su virulencia, la de los dos siglos siguientes no tiene parangón. El hambre de 1616 - 1619, causada por una inundación desastrosa, y el de 1639 - 1643, provocado, al contrario, por un sucederse de años de sequía, dejaron un triste recuerdo. Según Es-Sa'adi, algunas personas se veían obligadas a comer cadáveres de animales de tiro... en tanto que otros enterraban sus muertos allí donde caían, en casa o en la calle, sin lavar el cuerpo, ni pronunciar palabra alguna. La escasa higiene provocaría la peste.⁶¹

La miel es un símbolo importante en la narración mítica; se relaciona con el cambio de personalidad, evidente en Oggún, quien —aunque en un principio tuvo que ser encantado para ser sacado del monte— finalmente volvió a trabajar para bien de los orichas.

Ochún lleva la miel en una jícara. Este envase simboliza el ámbito donde se mezclan las fuerzas que dan lugar al mundo material y, por consiguiente, la matriz de la hembra, también considerada emblema de fertilidad. Aunque esto se ve más claramente en otros mitemas, en el contexto cubano, a esta deidad se le atribuye la sexualidad y —por ende— la fertilidad, que contribuye a la preservación de la especie humana.

En la escena y sumario del patakí referido, Oggún —al ver tan hermosa a Ochún— siente deseos de poseerla. Es necesario hacer notar la importancia de la prohibición del incesto, ya que se manifiesta en los dos relatos escogidos y en otras historias de la mitología.

Finalmente, Ochún logró su cometido, por lo que se sintió poderosa; puede observarse esta actitud en su danza, cuyos elementos han sido referidos en el análisis

⁶¹Ki-Zerbo. *Historia de África. De los orígenes al siglo XIX*. Alianza. Madrid. 1980. p. 291

previo, dentro de la categoría “indicadores de status-poder”. No debe olvidarse que el fragmento mítico hace referencia al descrédito y burla que su propuesta causaba a los miembros de su comunidad, de ahí que sea comprensible la posición de poder asumida una vez logrado su propósito. En ocasiones, Ochún mira con cierto desprecio —con la frente en alto— a los que la rodean; esto denota los rasgos de quien se sabe poderosa, lo cual ocurre en la escena cuando llega con Oggún al palacio de sus padres, donde todos la esperaban.

En el comportamiento cinésico —particularmente la forma de mirar— se manifiestan diferencias individuales que se relacionan con distintos rasgos de personalidad de cada deidad.

Aunque en el fragmento mítico se plantea que logró encantar a Oggún sólo con untarle de miel los labios, en el contexto cubano se tiene la idea de que ella se embadurnó el cuerpo desnudo, por lo que se tornó resbaladiza, y cada intento de su hermano por atraparla fue fallido. Así consiguió lo que había planeado. No es de extrañar esta variante del relato, pues —además de ser considerada muy bella, diosa de la sensualidad, la sexualidad y los ríos (los cuales también simbolizan fertilidad)— debe tomarse en cuenta que en otros patakines o historias no mencionados en este trabajo, es una deidad que gusta de las fiestas, de divertirse en exceso. En Cuba, la miel también simboliza el elixir del amor, debido a su extrema dulzura.

Sus múltiples facetas, presentes en las danzas, suelen aparecer al ser representada como mujer sensual, seductora, con fortaleza física (lo cual se constata —en el canto y en el mito— cuando seduce a Oggún), pero también (cuando rema y lleva su bote hacia el otro extremo del río). También cuando simula estar en el pilón.

Cuando Ochún danza, necesita espacio. La expansión —emblema de poder—, que se presenta en la acción de remar, indica que, como mujer conquistadora de hombres, puede abarcar todo el terreno que sea necesario para lograr sus objetivos.

Cuando danza, sonríe. En su sonrisa puede intuirse cierto encanto, gracia hechizadora que cautiva a cuantos la observan. Este elemento paralingüístico, este gesto de Ochún, además de ser una forma de llamar la atención, también, nos dice el santero Santiago Gonzáles, residente de Santos Suárez en la Habana, que es un modo de anticipar que inflingirá algún castigo o venganza.

Los gestos, actitudes y movimientos de dos orichas como Ochún y Yemayá varían según la función que desempeña cada quien en el panteón afrocubano. Como paralenguaje o vocalización, de la risa de Yemayá se infiere complacencia: está contenta con su mar, con sus olas, pero también transmite la idea de venganza, por no ser atendida o por haber sido desobedecida. Por su parte, en Ochún se observa satisfacción vital, erótica.

La postura tienen importante grado de significación: acompaña a la conversación de manera análoga a los gestos, aunque con movimientos más lentos, pero “también está acompañada de fuertes convenciones sociales”,⁶² por lo cual podemos definirla como fenómeno típico de una cultura y de situaciones concretas. Además, puede tener significado simbólico en conexión con los rituales.

En este sentido, Yemayá tiene funciones específicas que la revelan como dueña de los mares y como madre universal, pues es la madre de todos los orichas, y —cuando murió— de sus costillas nacieron los primeros humanos; es el reverso del mito de Adán y Eva, por lo cual puede considerarse arquetipo original de una propuesta matriarcal. El mar

⁶² Nicola Squicciarino. *El vestido habla*. Cátedra. España. 1990. p. 32

se considera fuente de vida pero también el final de ella; por esta razón, Yemayá con su furia puede hundir embarcaciones y llevarlos al fondo del mar.

Como madre universal, puede establecerse la relación con el sonido tranquilizador del mar y sus olas en calma, semejantes al apaciguamiento de un hijo cuando es arrullado en los brazos de su procreadora, ya que —al ser acariciado y mecido en brazos— tiene una sensación similar de tranquilidad.

El simbolismo de la madre universal y “su relación con el mar apareció en varias culturas desde el siglo XXIII antes de nuestra era”⁶³, desde las orillas de Asia Menor hasta Grecia y Creta. Para dichas culturas marítimas, el factor de intercambios comerciales a través del mar constituyó el único nexo que los relacionó. El mar se convirtió en el puente vital que los unía, por lo que no es difícil imaginar el gran valor del océano para los marinos.

La relación entre la gran diosa madre y el mar se ubica, inicialmente, en las religiones del neolítico, período en el cual el hombre comenzó a cultivar la tierra. Estas religiones eran naturalistas en su etapa formativa, cuando campesinos y pastores, deseosos de atraerse los favores de las divinidades, intentaban conciliarse con ellas, y éstas los gratificaban, garantizándoles una fecundidad constante y renovada. El mar era la base de su vida y actividad, fuente inagotable de riquezas.

Esta gran diosa madre fue venerada bajo diversas acepciones, todas ellas manifestaciones más o menos particulares, propias de una divinidad protectora y dadora de vida, porque era —por encima de todo— diosa de la fecundidad.

Las diosas universales estaban relacionadas con el mar:

⁶³ Maria Isabel Rodríguez. *La gran madre, señora del mediterráneo prehelénico*. Revista de Arqueología. añoXI. Zugarto. Madrid.1988. p. 38

Por ejemplo, la diosa semítica Astarté (que, al igual que Istar y Cibeles, era una diosa cruel, caprichosa, lujuriosa y potente, fuente tanto de muerte como de vida, pues al concebir hijos los convertía en esclavos suyos), tenida generalmente como diosa de la fecundidad, era considerada también diosa salvaguarda de navíos en las tormentas. También Tanit, diosa de la fecundidad, está ligada con el mar, por lo que frecuentemente se le representa como un triángulo y un pez⁶⁴.

Es evidente que entre todas estas diosas, bajo un primitivo denominador común, se produjo al paso del tiempo, una serie de superposiciones de rasgos y personalidades —pese a las variantes locales— por la que todas ellas compartieron perfiles mitológicos semejantes.

Para las culturas costeras africanas, de donde los comerciantes esclavistas portugueses obtuvieron el mayor número de esclavos traídos al continente americano, el mar también constituía un elemento importante de sobrevivencia.

Para la santería afrocubana, Yemayá, deidad que representa el mar, es considerada la diosa madre, la madre universal. “La figura mitológica de la madre universal atribuye al cosmos las características femeninas de la primera presencia alimentadora y protectora”⁶⁵. Es todopoderosa y eterna, provee seguridad y amor, pero también tiene una parte del rostro en las tinieblas. Ella es el caos del cual todo ha surgido y a lo cual todo va a volver algún día. También es la muerte de todo lo que muere. Todo el proceso de la existencia queda comprendido en su poder: el nacimiento, la adolescencia, la madurez, la ancianidad y la muerte.

En lo profundo del mar que representa Yemayá, es de noche. Al hombre lo atemoriza esa noche durante la cual puede naufragar. Aspira al cielo, a la luz, a la cima llena de sol, y bajo sus pies hay un abismo cálido, húmedo, oscuro y dispuesto a apresarlos.

⁶⁴ Ibid, p.40

⁶⁵ Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Siruela. Barcelona. 2001. p.210

Del mar viene el origen de la vida misma; todo está constituido por agua; incluso el ser humano está conformado por líquidos en gran porcentaje; de ello puede estimarse la relación de Yemayá como diosa del mar-creación y como madre total de la creación.

Uno de los símbolos que aparecen en la escena del mitema de Yemayá es el pato, el cual está asociado con la gran madre-mar y con el descenso a los infiernos y el destino. Este último puede llevar a las embarcaciones a naufragar.

En el fondo del mar se encuentra Olókun —nos dice la santera Martha Castaño—, que es deidad que reina ese lugar y cuyo rostro nadie nunca ha podido ver (y que también es uno de los caminos o patakí de Yemayá), allí van a parar los barcos hundidos.

Específicamente para la cultura cubana, el mar es símbolo de viajes, confirman los creyentes y practicantes; no hay otro camino para salir y conocer otras culturas y lugares si no es cruzando de alguna manera el océano. Desde la orilla sólo se divisa el horizonte, o sea: puede que exista otro lugar, pero no alcanza a verse, por lo que en la isla se concluye que el mar ayuda a viajar.

Ninguna de las historias o caminos de Yemayá, conocidas en el contexto cubano, hace realmente referencia a travesías o viajes por el mar, dijo el santero Santiago; sin embargo, como se ha mencionado, los mitos evolucionan y se adaptan de acuerdo con las nuevas situaciones y problemática del lugar. Es de notar que, a diferencia de África, Cuba es una pequeña isla, por lo que era imprescindible que una deidad otorgara y facilitara los viajes al exterior, y quién mejor que Yemayá.

En la danza de Yemayá, emblemas como la simulación de una tormenta en altamar con los giros apresurados y los movimientos fuertes de la falda, se refieren a eso, a una tempestad. La deidad se mantiene inclinada hacia adelante envolviendo en su furia todo lo

que encuentra a su paso y llevándolo, si así lo desea, al fondo del mar, esto es: a su seno devorador.

En esta secuencia de la danza, que claramente representa el embravecimiento del océano (que también se encuentra en el canto), su mirada se dirige hacia abajo; este gesto muestra la otra faceta de la oricha, actúa como matiz de su carácter y denota transición: de la altivez de la madre poderosa quizás hacia la ternura, afección y devoción por todos sus hijos

Los cantos que acompañan a la danza son discontinuos; se cantan frases cuyo significado general tiene relación con el mito y la danza en cuestión. En el caso de Yemayá el canto que se le relaciona, habla del movimiento del mar, del agua que va y viene, de las olas que se alejan y regresan. En el significado se hace referencia a la belleza de Yemayá, pero al mismo tiempo el cantante la provoca diciéndole que a pesar de ser bella no está vestida como debe ser, pues no tiene su falda de hojas de palma seca bendita; también le señala que no se mueva tanto, ni haga tanto alboroto, pues no tiene corona, confirman los santeros Oreste Berrio, Santiago, y Yamil Sosa.

La reprimenda referida al vestido nos indica que el canto es posterior al mito sincrético, o al menos a partir de él, ya que —como se comentó anteriormente— todas las deidades aparecían desnudas cuando llegaron de África, y posteriormente se les vistió con la indumentaria y los accesorios que son objeto de estudio en esta tesis.

En la escena narrada que configura el sumario del mitema del escape de Yemayá de la casa de Oggún, se muestra cómo el mar, con sus olas, puede ser más fuerte que el propio Oggún (quien es muy pesado, pues representa el hierro, y se puede ir al fondo); sólo Yemayá podría sacarlo de allí. Aquí se muestra la supremacía del poder de Yemayá, lo cual

nos hace pensar que si en ocasiones anteriores ella no lo había hecho valer, fue por falta de deseo o, al menos, por ausencia de una decisión concreta.

El hierro que representa Oggún es símbolo de dureza, pero también, como metal bajo extraído de las entrañas de la tierra, “representa los deseos y las pasiones corporales”⁶⁶, lo que se vincula con su relación incestuosa con la madre; esta cuestión se manifiesta en la analepsis y el sumario donde comienza el mitema, así como en el patakí de Ochún se revela el deseo que siente de poseer a su hermana.

Por otra parte, en el comportamiento cinésico de Yemayá, particularmente la forma de mirar, se manifiestan rasgos de su personalidad. Ella puede mirar fijamente a la cara, con lo que deja ver el poderío que es capaz de ejercer en cualquier momento, lo cual representa superioridad, un indicador de poder.

La disposición espacial que ocupa Yemayá mientras danza es amplia y expansiva, a diferencia de Ochún, quien —aunque ocupa un espacio grande— no invade el área de los demás. La expansión de los movimientos de Yemayá demuestran lo peligroso del mar, su invasión irreverente y el predominio inesperado de su presencia y poderío. Como puede apreciarse, las formas presenciales de ambas deidades son diferentes, pero poseen un elemento en común: no pasan inadvertidas. Ochún se hace sentir y temer mediante su inteligencia y seducción; Yemayá, por medio de su ira impredecible. Así, ambas deidades demuestran su poder.

En el traje ceremonial de Yemayá, sólo dos colores conforman su vestimenta: el azul, en mayor medida, y el blanco; la perfecta armonía de estos dos colores, fácilmente conjugables, plantea un equilibrio entre las categorías de vida y alma. La vida es representada por el color azul: el mar, el origen mismo de la creación; el alma es

⁶⁶ Ibid. p. 400

representada por el color blanco: la pureza, el cielo —concebido de este color— adonde se van las almas, y donde también suelen reunirse las deidades.

Ambos colores son suaves, ya que complacen la vista con delicadeza. Específicamente, el azul brinda un importante apoyo a la muy sutil sensualidad de Yemayá como madre, como ente no sexual.

El encaje fruncido debajo de sus siete holanes, además de representar la espuma que acompaña a las olas, se manifiesta como un pequeño contraste entre lo intrincado de la psicología, del pensamiento, sin que nadie pueda ni siquiera imaginar el lugar exacto donde éstos se gestan. El siete es el número de los pecados capitales de la religión católica,⁶⁷ pero también es símbolo del dolor —en este caso, psicológico— que enfrenta toda mujer humillada y ultrajada por sus familiares, como le ocurrió a Yemayá, quien sufrió los maltratos de su esposo e hijo, y a los que decía que estaba acostumbrada.

A continuación se relacionan los simbolismos encontrados en las danzas de ambas deidades con el objetivo de concluir que los elementos internos que sostienen al mito se encuentran entrelazados con la propia narración mítica en función de la conservación de su memoria y papel dentro de la misma. Esto trae por consecuencia que, tal como el mito se manifiesta, los ajustes hechos a raíz del contexto sociocultural donde se inserta actualmente condicionan su actualización y —por lo tanto— la percepción misma que de ellos se tiene. Los símbolos relevantes desde la perspectiva de la santería afrocubana compartidos en ambas historias son los siguientes:

⁶⁷En este patakí, se infiere que la lujuria conlleva al incesto.

Casa: “por su carácter de vivienda produce una fuerte identificación con el cuerpo y pensamientos humanos”⁶⁸ (o vida humana). Podemos inferir que se trata de un ente colectivo que permite la identidad y la noción de pertenencia. La casa, en Cuba, puede ser comprendida como la necesidad de protección, el refugio al que se acude. En el caso de Yemayá, la casa es el mar; es ahí donde ella se siente segura y dueña; en el caso de Ochún, la casa no es un lugar determinado; sin embargo, en la historia se describe el lugar de la casa como un espacio tranquilo que le permite pensar cómo llevará a cabo la misión encomendada. En ambos casos, el simbolismo de la casa alude al espacio individual de pertenencia y —por ende— de dominio, de ahí que la casa sea percibida por el cubano como este espacio en el que se ejerce el control.

Monte: semejante al bosque,⁶⁹ el monte —como lugar donde florece la vida vegetal no dominada ni cultivada y que oculta la luz del sol— simboliza el aspecto peligroso del inconsciente, su naturaleza devoradora y ocultadora de la razón. Como esencial de todo mito, refiere a la aventura, al periplo o trayectoria del héroe. El monte es en Cuba el símbolo de la insurgencia y la libertad. Por principio, el monte se determina como lugar donde todo se permite. Si se recuerda la historia, las guerras de independencia cubanas, así como la guerra de guerrillas llevada a cabo por el movimiento revolucionario que desembocó en la revolución cubana, éstas tuvieron lugar en el monte y le deben a él, entre otros factores, el éxito de dichas empresas. El monte es conocido en Cuba como la manigua, intrincado lugar donde hay el peligro aunque, paradójicamente, también libertad; es, así mismo, lugar de los cimarrones (esclavos libres gracias a que se escapaban) y lugar

⁶⁸ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Siruela. Barcelona. 2001. p.168

⁶⁹Ibid. p.460

de las prácticas religiosas de los mismos. Por eso podemos hablar del monte como espacio del misterio, lo oculto y lo prohibido.

En el caso de Yemayá, el monte fue un refugio temporal, pues para quienes comparten el misterio del monte (en este caso ella y Oggún) no hay ventaja especial. Oggún trabaja en el monte, por eso este lugar es simbólico específicamente de él, es *su* lugar. La historia cambia para Ochún, pues se adentra en los predios de su hermano Oggún; es él quien tiene las herramientas para desbrozar el camino, para develar lo oculto; por lo tanto, ella invade el espacio de Oggún. De no haber sido por la miel, no hubiera logrado seducirlo para sacarlo de ahí, empresa que —como es necesario recordar— era imposible para todos.

El monte es también espacio de comunión entre los mortales y las deidades, es un lugar sagrado y respetado, pero sobre todo —y aunando esto a la idea de lo desconocido— es un lugar temido; allí habitan los espíritus de las deidades y es un terreno dominado por ellos, de ahí su connotación mística, sacrificial y peligrosa.

Aguardiente: para la santería, es uno de los elementos que vinculan a los hombres con las deidades, es decir: en diversos rituales se utiliza el aguardiente como ofrenda para los orichas. Todos los licores son una *coincidentia oppositorum* (fuego y agua).

A pesar de que estos símbolos son recurrentes y constitutivos del mito en general, existen particularidades en el ritual de cada deidad, las cuales considero que también colaboran con la pervivencia específica e individual de éstas, y tienen —en consecuencia— connotación en el imaginario simbólico colectivo.

Ejemplo de lo anterior es la jícara en Ochún, símbolo que expresa el ámbito donde se produce la mezcla de las fuerzas que dan lugar al mundo material y también a la matriz

de la hembra; también es considerada emblema de fertilidad.⁷⁰ Y con ella, la miel de abeja adquiere una connotación especial, ya que se considera elixir del amor y la sensualidad, así como de sabiduría, renacimiento o cambio de personalidad que sigue a la iniciación.

Yemayá, en su función de madre universal, esté vinculada con un concepto de fecundidad más abstracto que en la práctica no se da sin la intervención de Ochún. Yemayá encarna a una madre modélica que al mismo tiempo que protege, castiga; por eso es representada con el mar, símbolo de la vida y la muerte. De esta manera, lo que se considera modelo no está vinculado con el prototipo de madre occidental que, enmarcada en la religión católica, se funda en el principio sacrificial de abnegación, amor y protección que, sin desprenderse totalmente de él, añade otras características oscuras, negativas, misteriosas, que denotan cierto poder desagradable.

Por ejemplo, uno de los animales asociados a Yemayá es el pato, que en la simbología, incluso occidental, se relaciona con la Gran Madre y el descenso a los infiernos, con la superficialidad y el engaño, y no es que Yemayá sea entendida como traicionera, sino que en el mitema que se analizó el pato es quien le revela a Oggún el paradero de Yemayá, por lo que el pato traiciona a la diosa y ésta le da su merecido (se hace un abanico con sus plumas). Aquí puede demostrarse el carácter violento de esta deidad, el cual no corresponde con el prototipo de madre del que hablábamos más arriba.

Su vinculación con el mar —por tanto— no es fortuita, ya que éste representa al océano inferior, “a las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte”.

⁷¹Se considera como fuente de vida pero también como el final de la misma, de ahí que

⁷⁰Cirlot. op.cit. 461

⁷¹ Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Siruela. Barcelona. 2001. p.429

incluso, para el habitante de la isla, que como ya dijimos necesita cruzar el mar para entrar en contacto con otra realidad, la aprobación de Yemayá resulte imprescindible para realizar con bien la travesía.

Yemayá obtiene este rasgo mediante la transformación de que es capaz, la cual se vincula con la ambigüedad con que representa su labor de madre. Hay que recordar que en el mitema analizado, Yemayá, para evitar que el perro de Oggún (animal fiel que simboliza la lealtad) la descubra, transforma su cara en un rostro diabólico con el que provoca temor a éste. Con ello se representa la presencia de lo anímico en el cuerpo, de ahí que se la relacione con las infinitas fluctuaciones de los estados de ánimo que se reflejan en el rostro, particularmente en la mirada.

En la santería cubana el carácter vehemente e impetuoso de algunos orichas se ve representado referencialmente por cierto tipo de elementos que en el plano simbólico denotan violencia. En este caso, está Oyá, quien tiene a su cargo la centella; Changó es dueño del fuego; Yemayá tiene el poder de los mares; y, finalmente, Oggún representa el hierro.

Esta actitud en las deidades, en el contexto actual, se entiende a partir de toda una multiplicidad de sentimientos y emociones ya que tiene un importante trasfondo que data de la esclavitud. Era imperioso para los esclavos africanos evocar a las deidades más enérgicas, de enfrentamiento, para liberarse de su condición y de al extremo vasallaje al que estaban sometidos.

CONCLUSIONES

Nuestra discusión parte de la consideración de que los ritos de la santería afrocubana constituyen una manifestación cultural relevante de la sociedad cubana actual y son parte fundamental de su folclor.

En nuestro análisis hemos entendido a las danzas de Ochún y Yemayá como formas simbólicas de comunicación. Este enfoque es generalizable para el estudio de las danzas de los demás orichas del panteón afrocubano.

El análisis se llevó a cabo teniendo en cuenta el contexto social que enmarca al practicante actual y, así como aquél en que se transfirieron estas creencias desde Africa a la isla cubana. Para esto fue necesario considerar el fenómeno de la esclavitud como un elemento importante para ubicar y comprender estas prácticas religiosas en el escenario colonial original. Esto motivó una revisión histórica que ayuda a comprender la manera — y las circunstancias— en las que los esclavos africanos se tuvieron que adaptar al continente americano. Cómo evolucionaron, ampliaron y mezclaron (sincréticamente), con la religión católica, su religión, mitología y costumbres, para poder hacer prevalecer sus tradiciones.

Este análisis histórico dejó ver que durante una etapa la santería estaba restringida al sector esclavo y que durante una segunda etapa (posterior a la abolición de la esclavitud) esta se diseminó a la sociedad en su conjunto, pero esto ocurrió de una manera marginal, pues había una serie de prejuicios culturales que hacían que estas creencias, y las prácticas asociadas, fueran consideradas como inferiores a la religión católica del grupo social dominante.

La perspectiva histórica pone de relieve un hecho que causa sorpresa: a pesar de que en la etapa pre-revolucionaria la religión estaba confinada predominantemente y marginalmente a algunos grupos de la población afrodescendiente y a pesar de que la revolución ha tenido un carácter fuertemente ateo, la sociedad cubana de hoy ve a esta religión con mucha más simpatía que la sociedad pre-revolucionaria. Incluso puede considerarse que esta religión está relativamente validada por el gobierno actual, al ser considerada oficialmente como un importante elemento de la cultura y el folclore cubano.

La observación de este hecho histórico motiva la búsqueda de sus causas. La investigación de los elementos prácticos y la afinidad o resonancia cultural que pudiera estar dándose en dos fenómenos sociales: el proceso revolucionario y la proliferación de la fe santera de una forma notoriamente generalizada en la Cuba actual. La búsqueda de estas causas conduce a la investigación del contenido ideológico-cultural de esta religión y de las formas simbólicas de comunicación que ha venido usando para atraer a la población, lograr su aceptación, expansión y pervivencia. Desde esta perspectiva se entiende la necesidad de un proceso comunicativo: rituales, y particularmente cantos y danzas, con una intención comunicativa. Este ha sido una de las motivaciones del presente estudio.

El análisis de las diversas formas simbólicas se abordó en el marco metodológico de la hermenéutica profunda. Vimos en el Capítulo 3 que en esta metodología se identifican tres fases o procedimientos principales: el análisis socio-histórico, el formal —o discursivo— y el de interpretativo / reinterpretativo. En el desarrollo de este trabajo la mayor parte del análisis estuvo enfocado al proceso de interpretación de las diferentes construcciones simbólicas implicadas en los diferentes elementos del ritual estudiados: mitos, danzas y cantos.

El análisis discursivo se apoyó a su vez en una serie de métodos y técnicas de análisis. Para decodificar el comportamiento cinésico, proxémico y prosódico en las danzas se utilizó el método propuesto por Mark Knapp⁷², para el análisis de la comunicación no verbal. Esto implica, no sólo el análisis de los movimientos corporales, sino también el análisis de la configuración que se le da al entorno en el que se llevan a cabo los rituales. La aplicación de un enfoque etnográfico sirvió para corroborar el significado de las canciones sagradas que se interpretan junto con las danzas. Por otra parte se hizo un análisis estructural de los mitos. Aunque no pretendimos llevar a cabo un análisis estructural levistrosiano, se encontró que el concepto de *mitema*, de Claude Lévi-Strauss⁷³ (Capítulo IV), resulta adecuado para describir los patakines asociados a estas deidades. Estos mitemas constituyen unidades narrativas mínimas en las que se fracciona la historia general. Con mi investigación demuestro cómo la expresión sintética de algunos elementos de estos mitemas se puede identificar en los cantos y en la gesticulación implicada en la danza. Se escogieron dos mitemas relativos a las dos orichas de interés (Ochún y Yemayá) para posteriormente relacionarlos con sus danzas, vestimentas, y accesorios. El método del análisis narratológico formulado por Gérard Genette⁷⁴, se usó también para examinar los fragmentos míticos o mitemas⁷⁵ escogidos de ambas deidades. Los conceptos de *mitología* y *mito* que seguimos por resultar adecuados para este trabajo fueron los propuestos por los autores del Círculo de Eranos.

Para poder conextualizar los mitemas estudiados se tuvo que analizar la genealogía de los principales orichas que conforman el panteón de la santería afrocubana. Para la

⁷² Mark Knapp. La comunicación no verbal. Paidós. México. 2001. p. 39

⁷³ Claude Lévi-Strauss. Antropología estructural. Paidós. Barcelona. 1995

⁷⁴ Gérard Genette. Figuras III. Lumen. Barcelona. 1998. p. 128

⁷⁵ Levi-Strauss. Antropología estructural. Paidós. Barcelona. 1995. p. 236

interpretación nos servimos del conocimiento de la historia del nacimiento de los orichas y sus funciones o acciones, como entes materiales que eran en la tierra, antes de convertirse en espíritus o ángeles guardianes.

Combinando todos estos elementos (métodos y herramientas) en el Capítulo V se pudo decodificar el simbolismo de las danzas de Ochún y de Yemayá, sus movimientos, posturas, gestos, accesorios y color de la indumentaria, contextualizados en el entorno físico en el que se realizan. Una dirección en que puede ser continuado el estudio iniciado en este trabajo, es la del análisis del significado de estos cantos sagrados asociados a cada deidad. Estos son cantados en lengua yoruba y para esta investigación no pudimos contar con la traducción literal escrita, sino solamente con las versiones ofrecidas por varios intérpretes de reconocida autoridad, durante la investigación realizada en Cuba. Las coincidencias referidas en las diversas versiones fueron integradas y expuestas para ser analizadas en el presente texto.

Con todos estos elementos en mano obtenidos analizando por separado los elementos de la tríada básica (mitema, canto y danza), se logra obtener una perspectiva comunicológica que enlaza la danza, el canto y el mito, en un contexto social, para desentrañar su contenido simbólico (Capítulo VI). Esta interpretación ha sugerido cierta relación de algunos de los elementos que resultaron del análisis con otros rasgos o elementos culturales ideosincráticos que han sido observados en el cubano actual. Estas relaciones hipotéticas deben confirmarse o desecharse sobre la base de futuras investigaciones complementarias.

Finalmente elaboro una interpretación detallada de los elementos anteriormente desglosados y analizados, tomando en cuenta el contexto socio-cultural e histórico tanto de

producción como de recepción de las formas simbólicas encontradas, vinculándolas con el comportamiento del cubano en el contexto sociocultural actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland; Eco, Umberto; Tzvetan Todorov et all (1999). *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán, México.
- Bartolomé de Las Casas, Fray (1909). *Apologética Historia de las Indias*, contenido en *Historiadores de las Indias*, t.II Serrano y Samz, Madrid Bailly-Bailliére.
- Barnlund, Dean C. (1968). *Interpersonal communication: Survey and studies*. Houghton Mifflin Company, Boston.
- Barnet, Miguel (1995). *Cultos afrocubanos: regla de ocha: la regla de palo monte*. Unión. La Habana
- Berelson, Bernard (1952). *Content analysis and communication research*. The Free Press of Glencoe. Glencoe, Illinois.
- Blake, Reed y Edwin Haroldsen (1989). *Una taxonomía de conceptos de la comunicación*. Ed. Nuevomar. 6ta reimpresión.
- Bolivar, Natalia (1997). *Los orichas en Cuba*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana.
- (1993). *El sincretismo religioso en Cuba: santos, orichas, ngangas, lucumís y congos*. Orígenes. Ciencias Sociales. La Habana.
- Bonfil, Guillermo (1992). *Simbiosis de la cultura. Los inmigrantes y su cultura en México*. La cultura Africana: Tercera raíz. F.C.E, México.
- Cabrera, Lydia (1993) *El Monte*. Ed. Letras cubanas. La Habana.
- (1974). *Yemayá y Ochún. Kariocha, iyalirochas y olorichas*. Colección del Chicherukú en el exilio. Madrid.
- Carpentier, Alejo (1946). *La música en Cuba*. FCE. México.
- Cassirer, Ernst (1997). *Antropología filosófica*. Ed. Fondo de Cultura Económica.

- Cazeneuve, Jean (1996). *Sociología del rito*. Ed Almorrtu. Argentina.
- Cirlot, Juan Eduardo (2001). *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, México.
- Coomaraswamy, Amanda. *Select papers, Traditional Art and Symbolism*, Bolligen Series, No. LXXXIX
- Cross Sandoval, Mercedes (1975). *La religión afrocubana*. Colección Plaza Mayor, Madrid.
- Davis, Flora (1993). *La comunicación no verbal*. Ed. Alianza. 5ta reimpresión. México.
- De Lahaye Guerra, María y Zardoya Loureda, Rubén. (1996) *Yemayá a través de sus mitos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Durand, Gilbert (1971). *La imaginación simbólica*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires.
- (1968). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Ed. Taurus.
- Eliade, Mircea (1994). *Mito y realidad*. Ed Labor, Barcelona.
- (1999). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Ed. Herder, Barcelona.
- Feijoo, Manuel (1986) *Mitología cubana*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana.
- Gadamer, Hans Georg (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ed. Sígueme, Salamanca, España.
- Fernández Robaina, Tomás (1996). *Oshún y la Caridad Cobre: una propuesta religiosa cubana*. La Habana.
- Gallardo, Jorge Emilio (1986). *Presencia africana en la cultura de América Latina*. Buenos Aires. Argentina
- García Gual, Carlos (1987). *La mitología*. Ed. Montesinos, Barcelona, España.
- Geertz, Clifford (1997). *La interpretación de las culturas*. Ed. Gedisa, Madrid.
- Genette, Gérard (1998). *Figuras III*. Ed. Lumen, Barcelona.

Gerbner, George (1958). *Content Analysis and critical research in mass communication*, in AV Communication Review, vol.6.

Guerra, Ramiro (1969). *Apreciación de la danza*. Universidad de la Habana. Cuba

Greimas, Algirdas Julien (1985). *Semántica estructural*. Paidós. México.

Harichelin, Charles (1960). *Los orígenes de la religión*. Ed. Platina, Buenos Aires.

Jung, Carl Gustav. (1960) *Psicología y religión*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

(1995). *El hombre y sus símbolos*. Ed. Paidós, España.

Knapp, Mark (2001). *La comunicación no verbal*. Ed. Paidós, Barcelona.

Ki-Zerbo (1980). *Historia del África negra. De los orígenes al siglo XX*. Alianza. Madrid.

Lachatañeré, Romulo (1992). *El Sistema Religioso de los Afrocubanos*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana.

(1992). *¡Oh, Mío Yemayá!*. Ciencias Sociales. La Habana.

Lamerán, Sara (1982). *El vestuario y su importancia en la danza*. Pueblo y –educación. La Habana.

León, Argeliers (1974). *Del canto y el tiempo*. Pueblo y Educación. Ministerio de Educación. La Habana

(1974). *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*. Centro de Información Científica. Universidad de la Habana. Cuba.

Leví-Staruss, Claude (1999). *El pensamiento salvaje*. Ed. FCE, México.

(1995). *Antropología estructural*. Ed. Paidós. Barcelona.

Luciano Franco, José (1980). *Comercio clandestino de esclavos*. Ciencias Sociales. La Habana

Moreno Fraginal, Manuel (1997). *África en América Latina*. Ed. Siglo XXI, UNESCO

Martínez Furé, Rogelio (1988). *Diálogos Imaginarios*. Ciencias Sociales. La Habana.

- Ortiz, Fernando (1995). *Los negros brujos*. Ed. Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.
- (1993). *Etnia y sociedad*. Ed. Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.
- (1975). *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Ed. Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.
- (1965). *Africanía en la música folklórica de Cuba*. 2da. ed. Universitaria. La Habana.
- (1951). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Letras Cubanas. La Habana.
- Pérez, Cecilio (1990). *Itá. Mitología de la religión Yoruba*. Ed. Oba Egun Books, Miami, Flo.
- Portal, Fernando (1996). *El simbolismo de los colores*. Ed. Sophia Perennis. Barcelona.
- Prado, Gloria (1992). *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica*. Ed. Diana, México.
- Ricoeur, Paul (1995). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Ed. Siglo XXI, México.
- Romero Álvarez, María de Lourdes. “Deslinde entre el relato literario y el periodístico” contenido en *Horizontes de comunicación y cultura* en Celia Thomsen. Taller Abierto. México. 2003. p.p. 177-192
- Squicciarino, Nicola (1990). *El vestido habla*. Ed. Cátedra, 2da Ed. España.
- Thompson, John B. (1998). *Ideología y cultura moderna*. Ed. UAM, 2da Edición, México.
- Tzvetan Todorov (1966). *Les catégories du récit littéraire*. Communications.
- UNESCO (1979). *África en América Latina*. ONU. Bélgica
- UNESCO (1975). *Historia general de África*. t. 1 y 5. ONU. Bélgica

Vansina, Jan (1970). *La tradición oral*. Ed. Labor, Barcelona.

Veron, Eliseo (1969). *Lenguaje y Comunicación Social*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Hemerografía:

Rodríguez López, Maria Isabel. “La gran diosa madre del Mediterráneo Prehelénico”.

Revista de Arqueología. Año XI. No. 81. Enero 1988.

Romero Álvarez, Maria de Lourdes. “El pacto periodístico”. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Año XLV. No. 186. Sept.- Dic. 2002. p.p. 159-173

“Anacronías: el orden temporal de los relatos periodísticos”.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Año XLI. No. 169. Julio-Sept.1997. p.p. 63-92

Romero Álvarez, Maria de Lourdes. El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico). Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense. Madrid. 1995.

Bibliografía complementaria:

Levi-Strauss (2000). *La vía de las máscaras*. Siglo XXI. México

Campbell, Joseph (2001). *El héroe de las mil caras*. FCE. México

Garagalza, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos*. Hermenéutica y lenguaje de la filosofía actual. Anthropos. Barcelona.

Eliade, Mircea (1999). *Historia de las creencias de las ideas religiosas*. Herder. Barcelona.

ANEXO 1

OTRO MITEMA RELACIONADO: EL AUTOCASTIGO DE OGGÚN

Este mitema, también conocido como el patakín del autocastigo de Oggún, está tomado del texto *Itá. Mitología de la religión yoruba*,¹ el cual tiene problemas de estilo y redacción, algunos de los cuales han sido subsanados por mí.

De los hijos de Oddua y Yembó (Obatalá y Yemayá), Oggún era el más controversial, arrogante y abusivo. Se aprovechaba de ser el administrador de la casa, para realizar todos sus deseos y caprichos. Era tal su egoísmo, que llegó a creerse merecedor de todo y de todos en el reino. Por ser él quien repartía la comida en la casa, misión otorgada por su padre, tenía a sus hermanos en una constante amenaza y temor. Los mantenía amenazados con dejarlos sin alimentos si le contaban a su padre algunas de sus fechorías. Oggún, sobre todo, obligaba a sus hermanos a guardar el secreto de los abusos sexuales que profería a su madre.

Siempre que salía Oddua de la casa, Oggún iba donde su madre y la obligaba a hacer el amor con él, ya que la miraba como a cualquier otra mujer. Yembó, por temor a una violenta reacción de su esposo, siempre ocultó lo que sucedía, debido a que el caso era extremadamente serio y bochornoso, además de que podría terminar en grandes desgracias para el reino.

Oggún tenía un hermano mayor, Aggallú, quien no tenía ningún tipo de acercamiento con él, y siempre había podido ver las malas mañas que el primero tenía para con sus hermanos menores, cuestión no le agradaba; sin embargo, lejos estaba de pensar que también se aprovechaba de su autoridad para abusar de su madre.

¹ Cecilio Pérez. *Itá. Mitología de la religión yoruba*. Ed. Oba Ecun. Miami. 19

Un día, muy temprano llegó Aggallú de visita a casa de su madre, y se sorprendió mucho al descubrir el abuso sexual. Fue tal su ira, que el cielo se tornó del color de la sangre y los volcanes comenzaron a expulsar humo y a derramar enormes cantidades de lava; parecía que quería acabar con todo lo que encontraba a su paso.

Fue tal la paliza que Aggallú le propinó a su hermano, que por mucho tiempo se quedó sin ganas de cometer fechorías; por varios meses se quedó muy tranquilo, y apenas si se le escuchaba hablar. Pero en su silencio tramaba cómo burlar la vigilancia de Aggallú — quien, al igual que su madre, había decidido no contarle nada a su padre para evitar una desgracia— y así continuar llevando a cabo sus malas mañas.

Finalmente, Oggún se las ingeniaba y continuaba abusando sexualmente de su madre y, aprovechándose de la situación, comenzó nuevamente a intimidar a sus hermanos Ochosi y Ozún; Éstos, por miedo y por no quedarse sin alimentos, se dejaron sobornar. Para que guardaran el secreto, Oggún les ofrecía de todo. Los dos hermanos gozaron de grandes preferencias, y eran complacidos hasta la saciedad.

Oggún pensó que al tener a Ochosi y Ozún de su parte, sería más fácil sobornar a Elegguá, quien en ese momento era el menor de la casa, y además era un poco revoltoso y problemático. Pero estaba lejos de pensar que aquel muchacho lo detestaba con todas sus fuerzas; por eso, al momento de ofrecerle más comida y privilegios, si callaba, por respuesta lo único que obtenía era una mirada de odio, situación en la que demostró que tenía a un enemigo implacable, a un verdadero hombre con cualidades desconocidas por él.

Fue entonces cuando comenzó a hacerle la vida imposible a su hermano Elegguá. Además de disminuirle la ración de comida, se encrudecieron de tal manera los malos tratos

y las vejaciones, que incluso pensó quitarle la vida a su hermano Oggún para terminar de una vez con el mal.

Un día, cuando llegó Oddua por la tarde a su casa, notó que su hijo menor faltaba, y cuando preguntó a Oggún por él, éste le mintió, diciendo que se había ido al monte a visitar a Ochosi y Ozún, en lugar de confesar que le había prohibido la entrada a la casa. Mientras esto ocurría, Elegguá andaba como loco, sin comida y con el deseo de contarle a su padre lo que sucedía; sin embargo, temía la reacción de Oddua.

Así pasaron tres días y, finalmente, decidió ir con su padre. He aquí que buscaba una calle con cuatro esquinas por donde pasaría al regreso del trabajo, y lleno de valor esperó para contarle el verdadero motivo por el que se había salido de su casa.

Eleggúa estaba sumido en sus pensamientos sobre cuál sería la manera adecuada de informar a su padre, cuando se percató de la presencia de su progenitor en la encrucijada donde lo esperaba. Oddua se sorprendió mucho al ver a su hijo allí, ya que hacía varios días que se no había regresado al hogar. En ese momento, Elegguá levantó la cabeza y, resuelto, le dijo que no estaba en la casa por que él así lo hubiera dispuesto, sino porque su hermano le había prohibido la entrada. Oddua lo miró con recelo y le pidió exactitud y claridad en sus palabras. El hijo, mirándolo fijamente a los ojos, le comunicó que Oggún le había estado mintiendo toda la vida y que había cometido delitos muy graves, y continuó: *Él me botó de la casa y me ha dejado sin comer por todo este tiempo, pues se aprovecha de que usted lo dejó a cargo de la casa y de la comida, para hacer todo lo que le viene en gana. No pudo sobornarme a mí para que guardara sus secretos y sus tropelías, pero sí convenció a mis hermanos Ochosi y Ozún para que callaran el abuso sexual que comete con nuestra madre.*

El viejo miró nuevamente a su hijo con una expresión total de incredulidad. Elegguá lo notó y le dijo: *Yo sé que le cuesta trabajo creerme, y para que vea que no es una calumnia lo que estoy diciendo, mañana cuando salga a su trabajo no se quede todo el día como de costumbre, regrese al poco tiempo de haberse ido para que compruebe que lo que digo es cierto.* El padre pensó un poco por varios segundos, y le dijo: *Voy a hacer lo que tú me dices, pero si todo lo que me refieres es mentira, te daré tu merecido.*

Oddua empezó a sentir en esos instantes algo muy raro que le abarcaba todo el cuerpo; le desagradaba la sensación. Fue tal la furia que se apoderaba de todo su ser, que sintió que algo se alejaba de su cuerpo hacia las alturas, y lo que quedaba en la tierra era algo distinto a lo que él había sido, con lo que se convirtió en Obatalá.

Fue una noche larga para Obatalá, quien estaba en un letargo del que no podía escapar. Así fue como llegó la mañana siguiente, con la cabeza llena de dudas. Finalmente, no esperó a que su mujer se levantara a servirle el desayuno como de costumbre, sino que cogió su saco de offún (cascarilla de huevo), se lo echó al hombro y salió muy temprano mientras todos dormían. Caminó sin rumbo fijo, con los mismos pensamientos obsesivos que lo habían atormentado durante la noche. Caminó tanto, que cuando se dio cuenta estaba muy lejos de su casa.

Ya avanzada la mañana, Oggún se disponía a su ritual acostumbrado de ultrajar a su madre; cuando éste inició el abuso, ella se resistió, pero la fuerza brutal de su hijo ahogaba sus intentos de defensa. Para él, todas las mujeres eran iguales a la hora de saciar sus ansias de hombre engreído y despiadado.

Cuando más emocionado estaba, escuchó tres fuertes golpes en la puerta (de ahí viene la teoría de que cuando tocan tres veces a la puerta es augurio de malas noticias). Esto

lo agarró desprevenido, pero tenía el presentimiento de que quién tocaba era su padre. En ese momento, muchas excusas pasaron por la cabeza de Oggún, pero ninguna de las que pensaba podría ser satisfactoria para su padre, ya que sabía de lo que era capaz.

Finalmente, al abrir la puerta encontró a su padre con el brazo levantado en el aire dispuesto a maldecirlo. Se le escalofriaron las entrañas, pues al oír aquella voz, se dio cuenta de que era el cuerpo de su padre, pero la voz de otra persona. Lleno de temor, no dio tiempo a que su padre lo maldijera, y rápidamente dijo: *No papá, no me maldiga; yo mismo lo haré, y así limpiaré las ofensas cometidas.* Obatalá se quedó parado en seco y le dijo: *Habla, que te escucho.* Oggún inmediatamente respondió: *Yo, Oggún Areré (significa guerrero) juro que, mientras el mundo sea mundo, trabajaré para todos los orichas, de día y de noche, hasta el final de todos los tiempos. Ésta es mi maldición.* Y Obatalá contestó: *Que así sea.* A partir de ese momento el castigo tuvo efecto.

Después el padre se quedó mirando a sus hijos por varios minutos, y les empezó a hablar con voz muy firme, dejando bien claro cómo serían las cosas a partir de ese momento en el reino. Le dirigió la palabra a Oggún, diciéndole: *Tú has escogido, con tu conducta, la vida que has de vivir de ahora en adelante, y nadie te quitará esa maldición jamás; ya no tendrás mi confianza y tampoco llevarás las riendas de la casa.*

A Ochosi le ordenó: *A ti, Ochosi, tú que naciste con tan noble causa, te dejaste sobornar por comida y por miedo; nunca más volverás a tener esos sentimientos: serás el encargado de impartir la justicia y las leyes que yo dicte en el reino, y cazarás para que todos coman de lo que caces, y que a nadie le falte la comida jamás.*

Obatalá se dirigió a Ozún y le dijo: *Yo puse toda mi confianza en ti y te dejaste sobornar por Oggún; te dí un lugar en el reino, en el cual tú eres cabeza; tu obligación era*

que mientras yo faltara en la casa, me comunicarás todas las novedades de ést,; pero ya veo que por la comida te olvidaste de tus obligaciones conmigo. Desde este momento vivirás encima de la puerta de la calle, detrás de ella, y solamente hablarás cuando a la casa se acerque algún peligro de muerte, enfermedad o tragedia; será tuya la responsabilidad de avisarme, directamente a mí, sobre cualquier cosa que venga hacia la casa, de lo que pueda ocurrir; solamente podrás hablar en estas circunstancias, y no podrás dormir ni de día ni de noche. Bajarás al suelo sólo cuando el peligro se acerque. Ozún bajó la cabeza y aceptó su castigo.

El padre, mirando al más pequeño de los hijos, le dijo: Tú, Elegguá, por haber sido el único que no se dejó intimidar por su hermano, y por haber tenido el valor y coraje de contarme todo lo que sucedía, desde este momento serás el primero en todo en la casa; nunca más pasarás hambre ni maltratos de nadie. Te has portado como un príncipe digno de ser hijo mío por no dejarte coaccionar. Hoy yo decreto que tú seas el primero a quien todos tengan que rendir moforibalé (pleitesía), aún antes que a mí; para entrar a esta casa, tendrán que pedirte permiso a ti; serás el portero de todos los caminos y oportunidades de los que en este mundo habitan. Serás tú quien tenga a su cargo los designios del mundo, y nunca podrán llegar a mí o a otro oricha sin antes haber contado contigo. Serás el primero y el último en todo. Te doy la potestad de ser uno y veintinuno a la vez: estarás en una y todas partes al mismo tiempo.

Elegguá, al escuchar estas palabras, se arrojó al suelo, boca abajo, en señal de agradecimiento y respeto a su padre.

Mientras los castigos eran anunciados, Yembó escuchaba las palabras y las sentencias de su marido. Un gran temor la embargaba; esperaba su turno con temor, pues

pensaba en cuál sería la penalización para ella, debido a que también era culpable de callar los abusos de Oggún.

Acabando de hablar con Elegguá, buscó la mirada de su esposa y le dijo: *Tu castigo será que, de ahora en adelante, mandaré matar a los hijos varones que tengas.* Yembó sintió que le hervía la sangre, pensaba que se merecía un castigo, pero no ese tan desgarrante para una mujer. De repente tuvo un ataque de ira que la hizo ponerse como loca, por lo que sufrió una extraña transformación. Fue entonces cuando Obatalá la bautizó con el nombre de Yemayá, que significa *madre furiosa*.

ANEXO 2

REGISTRO ETNOGRÁFICO

CEREMONIA RELIGIOSA AFROCUBANA

Las ceremonias, el toque de santo, o *bembé*, es una importante fiesta que se realiza en honor a las deidades u orichas que conforman el panteón afrocubano, ya sea para alabarlas, agradecerles y pedirles favores, así como para que intercedan, para bien, en el destino de los hombres y mujeres que allí se encuentren. En el caso particular de la ceremonia, se realiza para introducir a la, o el, *iyawó* (iniciado): es su primera presentación.

En este caso, se presentó ante los concurrentes y los tres tambores sagrados a la *iyawó*, quien se había hecho, o recibido, el santo de Yemayá, cuestión que se detallará posteriormente. La ceremonia se llevó a cabo en el patio de una casa (de 9 metros de frente por 20 metros de fondo) ubicada en la calle Ejido en la colonia Francisco Culhuacán, en el Distrito Federal, el día 19 de octubre de 2003.

Alrededor de las 14:30 horas había muy pocas personas sentadas en el patio techado de la casa; otras entraban y salían de la cocina para ayudar con la preparación de la comida; unas más acompañaban a la iniciada en el interior, y otros saludaban las imágenes de los orichas.

Del lado derecho se encontraba la sala-comedor, cocina, baño y el trono (pequeña recámara sin muebles, sólo con un pequeño altar a Yemayá y una estera en el piso, donde se encontraba la iniciada, *iyawó*). En este lugar había permanecido desde hacía siete días.

Al lado estaba el cuarto dedicado a todos los orichas (sus saltares, ofrendas, soperas), y junto se encontraba la pequeña salita de consulta del santero Oreste Berrio, con el altar espiritual (en el que había vasos de agua y flores en honor a los espíritus de sus antepasados, lo cual es atendido por su esposa, la santera Alma). El cuarto siguiente estaba

destinado a las prendas de palo (vasijas de metal de las que sobresalían diferentes tipos de palos, fierros y tierra en la que se infiere que hay secretos míticos debajo) donde se llevaban a cabo las limpias y el sacrificio de los animales que se ofrendaban a los orichas. Al fondo, en un espacio de cuatro metros se encontraban las imágenes y figuras de algunos de los santos de la Iglesia católica.

La ceremonia se inició con el *oru seco*, que es solamente un toque de tambor sin cantos ni rezos por un lapso de 10 minutos. Lo tocaron, frente al altar de los orichas, Paolo Méndez Jiménez, Óscar Méndez Jiménez (quienes —aunque no eran iniciados— habían sido autorizados a tocar, pues se habían lavado las manos, lo que significa que habían tenido un comportamiento ejemplar durante el día previo a la ceremonia) y Ricardo Jaurequi (santero autorizado a tocar debido a su jerarquía).

Se prosiguió con el *oru cantado*, donde la letra, junto con el ritmo de los tambores, llamaban a los orichas para que, mediante el cuerpo de algún iniciado, se manifestaran en la tierra. Todos los cantos a cada una de las deidades se hicieron de corrido; cada canto duró entre cinco y ocho minutos, y se inició y se cerró con el oricha Elegguá, pues es quien abre y cierra los caminos.² Continuó el canto a Yemayá, pues era el motivo de la ceremonia, que tuvo una duración de 15 minutos (todo sucedió frente al altar de los orichas).

Se inició la comida, y los primeros en comer debían ser los tamboreros. No se sabía cuáles eran los alimentos, pues había diversos olores de guisados. Luego todos comieron; el menú incluía empanadas de atún, de jamón y carne de res, ensalada de pasta, arroz con carne, tinga de pollo, refrescos y bebidas embriagantes. Mientras comían, se escuchaba música grabada en honor a las deidades; después, durante una hora, se escuchó música de las liturgias afrocubanas.

²Cfr. Anexo 1.

Posteriormente se colocaron los tres tamboreros u *olori* junto al altar de los santos católicos —que estaban fuera, en el fondo del patio— para iniciar el toque. Los cantos fueron interpretados por el santero Oreste Berrio, quien le hizo el santo a la iniciada (él se convirtió en su padrino porque la inició en dicha religión).

El segundo paso fue presentar a la iniciada, quien salió acompañada por dos mujeres, tomada por los brazos, y con los ojos cerrados. Al llegar al fondo del patio, rodeada de los *oloris* (cantantes), se arrodilló y se dispuso a saludar a cada uno de los tambores. Primero se acostó boca a bajo, por varios segundos, frente al *iyá* (tambor mayor), al que luego besó. Enseguida, se hincó frente a los otros dos para besarlos después. Cuando se inició el toque, comenzó a bailar con los ojos cerrados por unos minutos, y se retiró acompañada de sus dos madrinas. Es importante destacar el hecho de que la *iyawó* realice este rito con los ojos cerrados, pues esto simboliza el nacimiento.

En el lugar había alrededor de 50 personas y, después de haberse retirado la iniciada, comenzó el toque de los cantos. Se inició con el de Elegguá, prosiguió el de Yemayá, y luego el orden fue indistinto. Cada iniciado, cuando empezaba el canto de su oricha, debía pasar al frente de los tambores y saludarlos. El resto de las personas permanecía detrás, bailando.

La ceremonia se extendió hasta las cinco de la tarde, pero a nadie se le montó el santo (es decir que no se presentó ninguna deidad), y se cerró el toque esparciendo agua hacia fuera de la casa, para que todo lo malo que allí pudiera haberse presentado se saliera y corriera hacia afuera.

ANEXO 2.1

REGISTRO ETNOGRÁFICO

FIESTA O TOQUE DE SANTO EN HONOR AL ORICHA CHANGÓ

En un departamento de un viejo edificio en la calle de San Leonardo, Santos Suárez, en la Ciudad de la Habana, se celebró el cumpleaños de santo de la santera Elsa, quien tiene hecho Changó.

Desde la mañana se escuchaban cantos en lengua lucumí, grabados; pero fue hasta las 4:00 p.m. que inició el toque de santo.

Todo el departamento era un cuarto de 4 X 4 metros cuadrados. Los muebles apilados en una esquina dejaban espacio para los tres tamboreros, que se ubicaron junto al altar erigido, principalmente, a Changó, aunque por supuesto, estaban el resto de los orichas. Las telas que adornaban el altar eran rojas y blancas, que son los colores que representan a Changó. Allí además de las soperas –vasija que representa a la deidad– estaban algunas ofrendas, principalmente al oricha festejado.

Debido al reducido espacio, y por supuesto al calor, varios de los concurrentes salieron a bailar a la saleta –espacio o área común entre los departamentos–, no sin antes saludar a los tambores y al altar.

El toque de santo se inició con el *oru* seco, que es el toque de tambor sin cantos ni rezos por alrededor de 12 minutos. Se tocó frente al altar de los orichas, Alberto Gómez, Alexis Rodríguez y Yoselín Isaguirre, todos eran iniciados y estaban autorizados a tocar.

El toque de santo comenzó con el *oru* seco a la deidad Elegguá, continuó con Changó, y así sucesivamente con todas las orichas, se cerró con Elegguá. Mientras, se ofrecían algunos bocaditos –especie de canapés, muy sencillos– y algunas bebidas, seguían llegando invitados. Había entre 30 y 35 personas.

Se continuó con el *oru* cantado y también se inició con Elegguá. Fueron interpretados varios cantos a este oricha, por un espacio de 10 min. Todos los allí presente,

bailaban, de manera parecida, las danzas de los orichas. Por ejemplo, para bailar a Obbatalá, muchos se encorvaban hacia delante, simulando a un anciano, o para Yemayá, daban algunas vueltas sobre sus propios ejes.

Después de iniciado el canto a Changó, Elsa –quien realizaba la fiesta en honor a su santo, Changó– bailaba, y de pronto comenzó a saltar. Los santeros que estaban bailando, rápidamente la detuvieron, sosteniéndola por los brazos, pero ella continuaba intentando saltar. Su madrina, mientras la sostenía le decía: “Elsa, a ti no te puede dar el santo”. En ese momento, la madrina comenzó a estremecerse, cerró los ojos, y bailó de una manera diferente. Fue por unos pocos minutos. Elsa se calmó y siguió el baile.

La fiesta de santo terminó cerca de las 12:00 a.m.; muchos ya se habían retirado. Cuando quedaban sus más íntimos amigos, Elsa salió de su departamento, cerró la puerta y no regresó hasta la mañana siguiente.